



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die ehemalige Jesuitenkirche zum Heiligen Johannes
von Nepomuk in Székesfehérvár und ihre
Freskenausstattung“

Verfasserin

Nóra Tóth

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	1
Einleitung	2
1. Die Geschichte von Székesfehérvár bis zum 18. Jahrhundert	6
2. Die Jesuiten	8
2.1. Der internationale Kontext	8
2.2. Die Jesuiten in Ungarn (1561 – 1773)	9
2.3. Die Niederlassung der Jesuiten in Székesfehérvár	12
3. Antal Vánossy	16
4. Der Kirchenpatron	19
5. Bau- und Ausstattungsgeschichte der Jesuitenanlage	20
6. Die Geschichte der Jesuitenanlage nach 1773	26
7. Der Architekt	27
8. Die Kirchenfassade.....	29
8.1. Gestaltung	29
8.2. Renovierung	31
9. Bautypus.....	31
10. Die beteiligten Künstler	32
10.1. Caspar Franz Sambach und seine Gehilfen.....	32
10.2. Daniel Gran als Entwerfer	34
10.3. Michelangelo Unterberger	36
10.4. Die Bildhauer – Paumgartner, Bebó und Hyngeller	36
11. Die künstlerische Ausstattung des Kircheninneren	38
11.1. Die Ausmalung der Heiligen-Emmerich- und Aloysius-Kapelle.....	38
11.2. Orgelchor.....	41
11.3. Das erste Joch des Kirchenschiffs – Deckengemälde, Altarbilder und Grisaille-Fresken	42

11.4. Das zweite Joch des Kirchenschiffs – Deckengemälde, Altarbilder, Grisaille-Fresken und Kanzelbau.....	45
11.5. Das Presbyterium und die Sakristei	51
12. Restaurierung der Fresken.....	53
13. Das Hochaltarfresko	57
13.1. Darstellungstypen des Heiligen Johannes von Nepomuk im Barock.....	65
13.2. Die Problematik des Schmutzerschen Stiches und die Entwicklung der Darstellungsform .	71
13.3. Ein versteigerter Entwurf.....	77
14. Die Heilige Dreifaltigkeit	79
14. 1. Daniel Gran als Entwerfer? Die Klagenfurter Skizze.....	83
15. „Regnum Marianum”	85
15.1. Die Entwicklung der bildlichen Darstellung des Themas.....	88
15.2. Die Darstellungsform.....	92
15.3. Schlüsselwerke von Gran und Sambach	95
16. Missionstätigkeit des Jesuitenordens in aller Welt	97
16.1. Die Erdteilallegorien	100
Schlussfolgerungen.....	104
Abbildungen.....	107
Dokumente	163
Bibliographie.....	205
Literatur	205
Online-Ressourcen.....	217
Archivalische Quellen	217
Abbildungsverzeichnis	222
Zusammenfassung.....	229
Lebenslauf.....	230

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei all denen bedanken, die mich bei der Anfertigung meiner Diplomarbeit so kräftig unterstützt haben. Ein ganz besonderer Dank gebührt meinen Eltern János und Márta, die mir mein Studium in Wien überhaupt erst ermöglichten und mich immer finanziell und seelisch unterstützten, ebenso möchte ich mich, unter meinen nächsten Verwandten, auch besonders bei meinem Bruder Gergely bedanken, der mir mit seinen eigenen Studienerfahrungen immer mit Rat und Tat zur Seite stand.

Insbesondere in Bezug auf die hier vorliegende Diplomarbeit möchte ich mich herzlich bei Frau Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel für ihre kompetente Betreuung und ihr offenes Ohr für alle die Arbeit betreffenden Fragen bedanken.

Des Weiteren gebührt ein großer Dank für die rasche und kompetente Hilfe den Mitarbeitern der folgenden Archive, welche mir nicht nur wichtige Dokumente zur Verfügung stellten, sondern mir auch bei nachfolgenden Fragen und Nachforschungen zur Seite standen:

Bischöfliches und Domkapitel Archiv von Székesfehérvár (*Székesfehérvári Püspöki és Székeskáptalani Levéltár*), Archiv der Erzabtei von Pannonhalma (*Főapátsági Levéltár*), Universitätsbibliothek Budapest (*Egyetemi Könyvtár*), Ungarisches Landesarchiv (*Magyar Országos Levéltár*), Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung (*Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ*) sowie das Szent István Király Museum in Székesfehérvár.

Einleitung

Bei der Themenwahl für meine Diplomarbeit waren zwei Aspekte für mich von grundlegender Bedeutung: Auf der einen Seite wollte ich mich in einen bisher weniger erforschten Bereich aus dem Fachgebiet der Kunstgeschichte vertiefen, auf der anderen Seite fand ich es von Anfang an wichtig, mir meine ungarischen Sprachkenntnisse und meinen regelmäßigen Aufenthalt in Ungarn für die deutschsprachige Kunstgeschichte-Forschung und das Aufsuchen von archivalischen Quellen zu Nutze zu machen. Ein Thema, das über die ungarischen Bezüge hinaus auch direkte Beziehungen zu Österreich birgt, kam mir hierfür ideal vor. Die Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk in Székesfehérvár und ihre Ausstattung, mit besonderem Schwerpunkt auf ihren Malereien, entsprach nicht nur all diesen Kriterien, sondern begeisterte mich von Beginn an. Die ehemalige Jesuitenanlage repräsentiert ferner jene monumentalen kirchlichen Baumaßnahmen, die ab den 1740er Jahren in Ungarn in Angriff genommen wurden. Dabei genossen die Freskenaufträge eine immer wachsendere Beliebtheit und auch die prominenten Wiener Wandmaler gewannen damit an Bedeutung.¹ Die Literatur zur Kirche, beziehungsweise zum Ordenshaus, ist teilweise veraltet und zum Teil in verschiedenen Zeitschriften zerstreut. Eine umfangreiche, die bisherigen Forschungsergebnisse zusammenfassende und erweiternde Monographie entstand bis heute nicht. Überdies haben viele Texte einen eher populärwissenschaftlichen Charakter, während es nur geringe kunsthistorisch relevante Publikationen gibt. Die ersten Daten über die Jesuitenanlage dürfte JOHANNES PAUER 1877 in lateinischer Sprache, wohl in Kenntnis der *Cannonica Visitatio* aus 1805 sowie 1817,² veröffentlicht haben.³ Im selben Jahr lieferten JÁNOS KÁROLY und SÁNDOR NYIRÁK einige wichtige Erkenntnisse über den Jesuitenorden in Székesfehérvár,⁴ die 1896 durch ADOLF WERNER ergänzt wurden.⁵ Die erste bedeutende Auseinandersetzung mit dem Jesuitenkomplex verdankt man zur Jahrhundertwende GYULA LAUSCHMANN, dem Székesfehérvärer Arzt, der als Erster eine Monographie der Stadt verfasste. In diesem vierbändigen Werk versuchte er über die Geschichte und Ausstattung der Anlage, auch mithilfe des *Jesuitendiariums*, einen kompakten Überblick zu geben.⁶ Als seine Vorgänger hält er auch noch fälschlich Maulbertsch für den

¹ Garas 1955, S. 29.

² *Cannonica Visitatio* 1805; *Cannonica Visitatio* 1817.

³ Pauer 1877.

⁴ Károly/Nyirák 1877.

⁵ Werner 1896.

⁶ Lauschmann 1994.

ausführenden Künstler. ENDRE KAPOSSY lehnt sich hauptsächlich an Lauschmann an, befasst sich allerdings eingehender mit der Einrichtung der Sakristei und der Stuckdekoration im Ordenshaus.⁷ PÁL CSÉPLŐ beschreibt in den Kolumnen der Zeitschrift „Fejérmegyei Napló“ aus 1924 ausschließlich die acht Grisaille-Engelsdarstellungen, welchen er eine oft subjektive Bedeutung zuordnet.⁸ Im RAFAEL MARSCHALLS sonst äußerst kurz gehaltenem Werk über die Kirche stehen diese gleichfalls im Zentrum des Interesses; die Fresken sowie zwei Altarbilder werden überdies bereits „*Sambach Gáspár*“ zugeschrieben.⁹ Des Weiteren legt auch JÁNOS KAPOSSY 1930 auf die richtige Zuschreibung der Wandmalereien der Kirche großen Wert.¹⁰ Die zwischen 1931 und 1933 erschienenen Artikel von ARNOLD SCHOEN in den Beiblättern der Zeitschrift „Székesfehérvári Napló“ bilden bis heute die absolute Grundlage vor allem zur Erforschung der beteiligten Künstler und der Mäzene der Kirche.¹¹ Die gelieferten Fakten gelten als zuverlässig, da der Kunsthistoriker mit archivalischen Quellen arbeitete, auf die genauen Literaturangaben legte er bedauerlicherweise aber keinen Wert. Neben ihm veröffentlichte ERNŐ MIHÁLYI 1935 in der Zeitschrift „Győri Szemle“ ebenfalls den Lebenslauf von Vánossy.¹² Die unpublizierte, etwas in Vergessenheit geratene Klausurarbeit des Benediktinermönches LÁSZLÓ ANAKLÉT VILLÁNYI aus 1935, muss auch erwähnt werden, da ihre Quellenbasis die im Archiv der Erzabtei von Pannonhalma aufbewahrten Vánossy-Briefe bilden.¹³ KLÁRA GARAS' Vorstellung der malerischen Ausstattung des Kircheninneren im Jahr 1955 bedeutete im Grunde keinen Fortschritt für den derzeitigen Forschungsstand.¹⁴ Ihre Publikation von 1995 liefert hingegen relevante Äußerungen über Unterbergers Tätigkeit im Auftrag der Székesfehérvärer Jesuiten.¹⁵ Die unpublizierte Sambach-Monographie von WALTRAUT KUBA-HAUK brachte meines Erachtens den Durchbruch in der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit den Malereien der Kirche, auch wenn sie sich überwiegend auf Sambachs Werke beschränkt.¹⁶ Im Rahmen einer stilistischen und ikonographischen Analyse seiner monumentalen Wand- und Ölgemälde werden zum ersten

⁷ Kapossy 1911.

⁸ Cséplő 1924.

⁹ Marschall 1928.

¹⁰ Kapossy 1930.

¹¹ Schoen, Székesfehérvár 18. századbeli festői, 1931; Schoen, Székesfehérvár 18. századbeli kő- és képfaragói, 1931; Schoen, Székesfehérvár 18. századbeli építőmesterei, 1931; Schoen, Paumgartner és Buffleur, 1932; Schoen, Vanossi Antal, 1932; Schoen 1933; Schoen 1935.

¹² Mihályi 1935.

¹³ Villányi 1935.

¹⁴ Garas 1955.

¹⁵ Garas 1995.

¹⁶ Kuba-Hauk 1985.

Mal auch zahlreiche Analogien sowie signifikante Vánossy-Briefe herangezogen. PÉTER KOVÁCS veröffentlichte über die Jahrzehnte mehrere Arbeiten über Székesfehérvár, so auch über den jesuitischen Gebäudekomplex. In dessen sehr kurzgefasster „Monographie“ aus 1989 erläutert er – bis auf Hyngellers Autorenschaft – die bereits bekannten, in der ungarischen Literatur mehrfach wiederholten Fakten, die 1993 durch einige summarische Werkanalysen vermehrt an kunsthistorischem Aspekt gewannen.¹⁷ Bei PÉTER KOVÁCS liegt der Schwerpunkt insbesondere auf den Holzschnitzereien der Sakristei, über die er bereits 1969 einen Aufsatz publizierte. 2001 erschien darüber hinaus auch ein eigenständiges Buch in Zusammenarbeit mit dem Fotografen KÁROLY SZELENYI, dessen großer Verdienst unter anderem in der hervorragenden – doch leider nicht vollständigen – Fotodokumentation liegt.¹⁸ Die neueste Publikation über Sambachs Székesfehérvärer Werke geht auf 2006 zurück – JÁNOS JERNYEI-KISS stellte die ikonographischen und liturgischen Aspekte der Darstellungen in den Vordergrund seines Aufsatzes.¹⁹

Das Ziel meiner Diplomarbeit ist daher die umfassende Vorstellung der ehemaligen Székesfehérvärer Jesuitenkirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, mit besonderem Schwerpunkt auf ihren Wandmalereien. Im ersten Kapitel wird die Stadtgeschichte kurz vorgestellt, während im nächsten Abschnitt der Jesuitenorden, in internationaler sowie nationaler Hinsicht, den Gegenstand der Auseinandersetzung bildet, um einen geschichtlichen Rahmen zu schaffen. Darauf folgend werden Antal Vánossy, der über sein Mäzenatentum hinaus zugleich das künstlerische Programm der Anlage weitgehend bestimmt haben dürfte, beziehungsweise der Kirchenpatron, vorgestellt. Des Weiteren liegt die Konzentration auf der Bau- und Ausstattungsgeschichte, welche wegen des engen Kontexts teilweise auch das Ordenshaus mit einbezieht. Die Identität des – wohl österreichischen – Architekten gilt mangels beweiskräftiger Belege als eine der umstrittensten Fragen, doch die Erläuterung der in der ungarischen Literatur bisher ans Licht gebrachten Informationen könnte eventuell für die österreichische Forschung von Bedeutung sein und erlaubt überdies einige Spekulationen. Nach der Beschreibung der Fassade und des Bautypus werden dann die an der Gestaltung des Kircheninneren beteiligten Meister vorgestellt. An dieser Stelle wird eine relevante Forschungsfrage gestellt, auf welche bisher ausschließlich bei SCHOEN²⁰ ernsthaft kurz hingewiesen wurde: Kann man die Hände des entwerfenden und des ausführenden Künstlers im Fall der monumentalen Székesfehérvärer Wandgemälde trennen? War Daniel Gran der

¹⁷ Kovács 1989; Kovács 1993.

¹⁸ Kovács 1969; Kovács 2001.

¹⁹ Jernyei-Kiss 2006.

²⁰ Schoen, Vanossi Antal, 1932.

Skizzenzeichner? Auf diese Fragestellung wird dann auch im Hauptteil meiner Arbeit tiefer eingegangen. Die wichtigsten Werke der künstlerischen Ausstattung werden anschließend systematisch, von der Eingangshalle bis zum Presbyterium hin, einschließlich der Kapellen und der Sakristei, näher erläutert. Dabei wird den Malereien der Heiligen Emmerich- und Aloysius-Kapelle mehr Aufmerksamkeit gewidmet, da sie in der Literatur so gut wie keine Erwähnung finden. Darüber hinaus werde ich mich mit der Kreuzigungsdarstellung wegen ihrer problematischen Zuschreibung genauer befassen. Die vier monumentalen Fresken werden in diesem Kapitel bloß kurz erwähnt, um auf ihr Sujet sowie ihren Platz innerhalb der Ausstattung zu verweisen. Detailliert, in ikonographischer Hinsicht, mithilfe von Vergleichswerken mit Fokus auf der Gran-Problematik, werden sie nach der Erörterung ihrer Restaurierungsarbeiten behandelt. Während meiner Forschungen versuchte ich – in digitalisierter Form – viele entsprechende Primärquellen aus Archiven zu erwerben und in meine Arbeit einzubetten, um die Authentizität von bestimmten Fakten und Ergebnissen zu belegen. Letztendlich war es meine zusätzliche Zielsetzung, eine reichliche Fotodokumentation zur Kirche zustande zu bringen, welche sowohl Archivfotos, als auch aktuelle Aufnahmen beinhaltet.

1. Die Geschichte von Székesfehérvár bis zum 18. Jahrhundert

Die ehemalige Jesuitenkirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk befindet sich in der traditionsreichen ungarischen Stadt Székesfehérvár, in der Region Mittel-Transdanubien. Ihre Geschichte reicht bis ins 10. Jahrhundert zurück; sie gehört damit zu den ältesten Städten Ungarns. Im Mittelalter wurde sie lateinisch *Alba Civitas* sowie später *Alba Regia* genannt.²¹ Das Gebiet zwischen den Sumpfländern des Sárrét (*Bruch*) galt bereits seit Urzeiten als ein geschützter Ort und wurde daher ein sehr beliebter Siedlungsort, was die vereinzelt Spuren aus der Bronze- und Eisenzeit untermauern.²² Aus der Römischen Kaiserzeit blieben vermehrt archäologische Funde erhalten,²³ welche heute im Szent István Király Museum aufbewahrt werden.²⁴ Im 10. Jahrhundert ließen sich die Ungarn dann in diesem über Jahrtausende lang schwach bevölkerten Bereich in großer Zahl nieder.²⁵

Die ersten signifikanten Fakten über die Stadt sind mit dem Namen des Großfürsten Géza verbunden. Er ließ seinen befestigten Fürstenpalast und eine Kirche – am Ort der späteren Heiligen Peter- und Paulus-Kirche – errichten, in welcher er auch seine letzte Ruhe fand. Die Stadtgründung hängt demzufolge mit Gézas Regierungsantritt 972 eng zusammen und wird ab diesem Zeitpunkt an gerechnet. Aus diesem Grund fand die 1000-jährige Jubiläumsfeier von Székesfehérvár im Jahr 1972 statt.²⁶ Unter König Stephan, dem ersten König Ungarns (1001-1039), wurde die Stadt neben Esztergom (*Gran*) eines der wichtigsten Zentren Ungarns. Von diesem Begräbnisort etwas weiter entfernt ließ er zu Ehren der Gottesmutter Maria eine große Basilika zwischen den Jahren 1016 und 1038 erbauen.²⁷ Des Weiteren wurde Székesfehérvár zur Krönungstadt erhoben, in welcher sämtliche Könige von Ungarn bis 1526 gekrönt wurden. Gemäß des historischen Gewohnheitsrechts wurden damals nämlich ausschließlich diejenigen als legitime Herrscher anerkannt, die der Erzbischof von Székesfehérvár mit der Stephanskronen in der Székesfehérvärer Basilika, in Anwesenheit des Propstes, krönte. Über die prunkvollen Krönungszeremonien hinaus fanden hier bis 1540 auch

²¹ Fitz/Császár/Papp 1966, S. 7.; Kovács 1993, S. 5.

²² Kovács 1998, S. 6., Marosi 1927, S. 3.; Fritz/Császár/Papp 1966, S. 6.

²³ Marosi 1927, S. 3.

²⁴ In 1992 wurden die permanenten Archäologie-Ausstellungen auf dem zweiten Stock des Ordenshauses eröffnet. Siehe dazu das URL: <http://www.szikm.hu/regeszetikiallitas.php>

²⁵ Fitz/Császár/Papp 1966, S. 6-7. Die archäologischen Funde stammen aus den Friedhöfen Radiótelep, Maros-hegy und Demkő-hegy. Ebenda, S. 6-7.

²⁶ Fitz/Császár/Papp 1966, S. 7.; Kovács 1998, S. 6. Die offizielle Gründungsurkunde von Székesfehérvár ist leider nicht überliefert, doch auf ihre Existenz lassen spätere Urkunden einiger Städte schließen – in diesen wird reihenweise auf die „Székesfehérvärer Rechte“ Bezug genommen. Kovács 1998, S. 6.

²⁷ Fitz/Császár/Papp 1966, S. 7-8.

die Bestattungen von fünfzehn Königen statt.²⁸ Im Laufe des Mittelalters war Székesfehérvár überdies der Sitz der anlässlich des Heiligen Stephans-Tages abgehaltenen Landtage. Im Jahre 1222, im Rahmen einer solchen Sitzung, wurde die Goldene Bulle von Ungarn von König Andreas II. ausgegeben.²⁹

Nach der Eroberung von Buda 1541 nahm Süleyman I. auch die andere Königsstadt mit seinem Heer ein – bis 1688 litt das katholische Székesfehérvár unter der Türkenbelagerung, wovon es nur kurzfristig zwischen 1601 bis 1602 durch das christliche Heer befreit werden konnte. Die Herrschaft des Osmanischen Reiches verhinderte nahezu 150 Jahre lang nicht nur die Weiterentwicklung von Székesfehérvár, sondern führte zum Verlust seiner ursprünglichen Funktion und seines Status’ bis heute – seine umfangreiche politische, religiöse und gesellschaftliche Bedeutung sowie seine entscheidende Rolle in der Geschichte Ungarns, die es über mehr als 500 Jahre besaß, waren fortan in Vergessenheit geraten. Erst 1688 wurde die Stadt nach einer zweijährigen Umschließung und Belagerung durch das christliche Heer endgültig befreit. Laut zeitgenössischer Berichte befand sich das ehemals blühende Székesfehérvár in einer überraschend düsteren Lage – überall waren beschädigte Bauten und Ruinen zu finden, die Bevölkerung lebte unter beklagenswerten Umständen.³⁰ Die Krönungsstadt verlor über seinen ehemaligen Reichtum hinaus auch seine historisch relevanten Denkmäler, Kirchen und Schauplätze, wodurch „*das Andenken an die vergangene Herrlichkeit*“³¹ unmöglich wurde.

Der nächste Schritt zum Aufstieg der Stadt erfolgte 1703, indem sie seinen Rang als königliche Freistadt zurückgewann und den Freibrief vom Kaiser Leopold I. erwarb.³² Székesfehérvár wurde allerdings noch im selben Jahr durch einen langfristigen Bürgerkrieg, den Freiheitskampf von Fürst Ferenc Rákóczi II. getroffen (1703 - 1711). Eine ruhevollere Zeitspanne brach erst im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts an und machte jene Baumaßnahmen möglich, welche nunmehr das heutige Innenstadtbild prägen. Seinen Rang und Status gewann die geplagte Stadt 1777 zurück, als Königin Maria Theresia Székesfehérvár zum Bischofssitz erhob. In der Zeit nach der Türkenbelagerung bevölkerten die Stadt hauptsächlich deutschsprachige Siedler und nach der Vertreibung der ungarischen

²⁸ Zu der damaligen Zeit befanden sich dort beispielsweise die Grabmäler von Béla III. (beigesetzt 1196), Károly Róbert (1342), Lajos Nagy (1382), Mátyás Hunyadi (1490) und János Szapolyai, welche jedoch den in Folge der türkischen Besetzung der Stadt mit einhergehenden Plünderungen größtenteils zum Opfer fielen. Kovács 1998, S. 7.

²⁹ Kovács 1998, S. 6-7.

³⁰ Kovács 1998, S. 7-8.

³¹ Kovács 1993, S. 6.

³² Gleichzeitig mit Buda, Pest und Esztergom. Die im Székesfehérvárer Freibrief sichergestellten Privilegien und Rechte konnten jedoch in der kommenden Zeit noch nicht in die Praxis umgesetzt werden. Kovács 1998, S. 8.

Einwohner im Jahr 1704 verwandelte sich das mittelalterliche *Alba Regia* in Stuhlweissenburg. Von Jahr zu Jahr nahm der Anteil der ungarischen Bevölkerung jedoch zu, was in erster Linie dem Jesuiten-Gymnasium – das heißt seinen ausgezeichneten Lehrern – zu verdanken war, da dieses viele Schüler mit ungarischer Muttersprache aus allen Teilen des Landes angezogen hatte.³³

2. Die Jesuiten

2.1. Der internationale Kontext

Die Anfänge des Jesuitenordens lassen sich auf den 15. August des Jahres 1534 zurückführen, als Ignatius von Loyola mit seinen Gefährten auf dem Montmartre in Paris das Gelübde der Armut, Keuschheit, Missionsarbeit im Heiligen Land, beziehungsweise – falls Letzteres nicht möglich sei – den Gehorsam gegenüber dem Papst ablegte. Den Zusammenschluss zu einem Orden beschlossen sie 1539 und reichten dafür dem Heiligen Stuhl ihr Lebensprogramm („*Formula Instituti*“) ein. Die Genehmigung erfolgte 1540 durch Papst Paul III. in der Bulle „*Regimini militantis ecclesiae*“. Das Ziel der *Societas Jesu* war insbesondere die Verbreitung des katholischen Glaubens durch Predigten, Exerzitien sowie die Lehre des Glaubens im Schulunterricht, Pflege und Förderung der Wissenschaft, caritative Werke und nicht zuletzt eine weltweite Missionstätigkeit. Den anfänglichen Schwierigkeiten folgte ein großes Wachstum des Ordens, welches im 18. Jahrhundert seinen Höhepunkt erreichte. Doch am 21. Juli 1773 gab Papst Clemens XIV. dem Druck der Herrscher von Frankreich, Portugal und Spanien nach und hob die Gesellschaft auf. Der Orden wurde erst am 7. August 1814 durch Papst Pius VII. in der Bulle „*Sollicitudo omnium Ecclesiarum*“ in seiner alten Form für die Gesamtkirche wiederhergestellt.³⁴

³³ Kovács 1998, S. 9.

³⁴ Switek 2006, S. 794-800.; Göbell, Jesuiten 1959, S. 612-617.

2.2. Die Jesuiten in Ungarn (1561 – 1773)

Der Jesuitenorden kam mit Ungarn erstmal durch den Erzbischof von Esztergom, Miklós Oláh in Kontakt. Bereits 1555 wandte er sich an Ignatius von Loyola zwecks einer Kooperation, doch zunächst erfolglos.³⁵ Er begab sich von seinem damaligen Sitz, von Nagyszombat (*Tyrnau, heute in der Slowakei*) aus als Kanzler Ungarns nach Wien, wo er die dortigen Jesuiten kennenlernte und sie um die Erneuerung der ungarischen Kirche bat. Die ersten kanonischen Visitationen durch die Wiener Jesuiten – Juan Vittoria und Johann Seidel – und ihre Beteiligungen an den Kirchenversammlungen in Ungarn ließen die ungarische Situation anhand ihrer Berichte in einem schlechten Licht erscheinen. 1561 gründete Miklós Oláh das erste Jesuitenkollegium in Ungarn, in Nagyszombat,³⁶ doch gab es eine Vielzahl an Schwierigkeiten. 1566 wurde dann einer der ersten ungarischen Jesuiten, Péter Hernáth, zum Rektor der Institution gewählt. Unglücklicherweise verstarb er kurz nach seiner Ernennung und das Kollegium musste aufgehoben werden.³⁷

Ab Mitte des 16. Jahrhunderts schwebte das Fortbestehen des ungarischen Staats und seiner Kirche in Gefahr, da das Land durch die Expansion des Osmanischen Reiches in Richtung Europa in drei Teile zerfiel. Bloß die westlichen und nördlichen Bereiche standen noch unter königlichem Einfluss, in der Mitte herrschten die Osmanen, während Erdély wegen der Türkenbesatzung beinahe von Ungarn losgerissen wurde. Derweil waren der Großteil der Adligen sowie die unter ihrem Einfluss stehende Bevölkerung Protestanten. Als 1571 István Báthory zum Fürsten von Erdély gewählt wurde, setzte er sich für die Stärkung und Verbreitung der katholischen Religion in Ungarn, mithilfe der Jesuiten, ein. Um den Prozess voranzutreiben wandte er sich bald unmittelbar an Rom. Papst Gregor XIII. forderte den Provinzialen 1575 auf, die „Siebenbürger Mission“ in Angriff zu nehmen. Das Konzept allerdings, Jesuiten aus Wien nach Siebenbürgen zu schicken, scheiterte, sobald Báthory gegen den Habsburger Maximilian II. zum König von Polen gewählt und am 1. Mai 1576 in der Wawel-Kathedrale in Krakau gekrönt wurde. Am 20. Dezember 1579 erfolgte schließlich, dank der Bemühungen des Jesuitenbruders János Leleszi,³⁸ die Eröffnung des Kollegiums in Kolozsmonostor (*Abtsdorf, heute in Rumänien*), dessen Sitz zunächst nach Kolozsvár verlegt

³⁵ 1554 schrieb sogar Pál Bornemisza, Bischof von Erdély, den Ordensgründer an, um auf die Eröffnung eines Kollegiums in seiner Diözese zu drängen. Velics 1912-1914, S. 54.

³⁶ In Zusammenarbeit mit den Wiener Jesuiten Juan Vittoria, Johann Seidel, Theoderich Canisius und dem Belgier Anton Ghuse. Velics 1912-1914, S. 55.

Über die Jesuiten und das Kollegium in Nagyszombat siehe: Velics 1912-1914, S. 55- 65.

³⁷ Szilas 2002, S. 77.

³⁸ Siehe: Velics 1912-1914, S. 101-105.

wurde. Außerdem waren zwei weitere Ordenshäuser in Gyulafehérvár (*Karlsburg, heute in Rumänien*) und in Nagyvárad (*Großwardein, heute in Rumänien*) in Betrieb. In diesem Jahr gründete Papst Gregor XIII. das Collegium Hungaricum in Rom, welches er 1581 mit dem Collegium Germanicum vereinigte.³⁹ 1588 waren 35 Jesuiten in Erdély tätig, um die Jahrhundertwende bereits 57 – diese wurden aber bald auf Befehl des Landtages aus Erdély vertrieben. 1595 durften sie zwar zurückkehren, sie wurden allerdings 1606 erneut verwiesen. Ihre unterbrochene Tätigkeit war trotzdem entscheidend für die kommende Zeit und für die Gegenreformation.⁴⁰

1570 wurde in Nagyvárad Péter Pázmány geboren, der bald eine Schlüsselfigur der Gegenreformation im königlichen Ungarn wurde. Er trat mit 17 Jahren der Gesellschaft Jesu bei. Im Jahr 1601, auf Gesuch von Ferenc Forgács, Bischof von Nyitra (den die ungarische Situation, dass die Adelsfamilien plötzlich die katholische Kirche verließen, zur Verzweiflung brachte), begann Pázmány seine Tätigkeit in Ungarn. Seine Schriftstücke und Predigten erzielten großen Erfolg und hinterließen tiefe Spuren in der Geschichte der ungarischen Literatur. Überdies kann auch die Entstehung der philosophischen und theologischen Sprache mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden. Dank seiner Wirkung kehrten bald mehr als 30 Adelsfamilien in die Kirche zurück.⁴¹ Zu dieser Zeit trafen weitere Jesuiten in Ungarn ein, die das Jesuitenkolleg in Túróc (*Turz, heute in der Slowakei*), Kolozsvár (*Klausenburg, heute in Rumänien*) und Nagyszombat eröffneten.⁴² Zwar versuchten die Protestanten immer wieder den Erfolg der Jesuiten zu verhindern, doch vergebens, da es ihnen gelang, den katholischen Glauben immer nachhaltiger zu stärken.

Die Erdélyer Mission wurde nach der Vertreibung 1607 erst wieder im Jahr 1622 unter Mitwirkung von Gábor Bethlen, Fürst von Erdély, ins Leben gerufen. Die ersten Missionsstationen gründeten die Jesuiten in Gyulafehérvár, Kolozsmonostor und Karánsebes (*Karansebesch, heute in Rumänien*), doch jahrelang führten sie ihre Tätigkeit im Verborgenen in weltlicher Priesterkleidung aus. Gemäß der Forschungen von László Vélics waren bis 1690 mehr als 120 Jesuiten in Erdély aktiv.⁴³ Im Gebiet der türkischen Besatzung waren neben den

³⁹ Heute heißt das Institut Pontificium Collegium Germanicum et Hungaricum de Urbe – Päpstliches Deutsch-Ungarisches Kolleg in Rom. Siehe dazu: Andreas Steinhuber, *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom*, Bd. I-II., Herder Verlag, Freiburg (Breisgau) 1895.

⁴⁰ Das aus dem Päpstlichen Seminar entstammende Priestertum hielt in den kommenden Jahrzehnten die katholische Religion aufrecht in Erdély, ohne Bischof und unter protestantischen Fürsten. Mehrere junge Jesuiten, wie beispielsweise Péter Pázmány und Gergely Vásárhelyi, spielten eine große Rolle bei der Reformation. Szilasi 2002, S. 121.

⁴¹ Harney 1936, S. 225-237.

⁴² Szilas 2002, S. 120-121.

⁴³ Siehe zu der gesamten Thematik: Velics 1912-1914.

in den Quellen meistens erwähnten Franziskanern auch etwa 120 Jesuiten im 17. Jahrhundert präsent, diese verfügten in erster Linie über Missionszentren in Belgrad, Pécs (*Fünfkirchen*), Temesvár (*Temeswar, heute in Rumänien*), Gyöngyös (*Gengeß*) und Andocs. Darüber hinaus waren annähernd 60 Jesuiten für die seelsorgerische Betreuung in den christlichen Heeren während der Türkenkriege zuständig.

Um 1700 verfügten die Jesuiten, deren Anzahl zu dieser Zeit im gesamten Land bereits auf 430 angestiegen war, über eine Universität in Nagyszombat, 8 Kollegien, 14 Ordenshäuser und 15 Missionsstationen.⁴⁴ Das 18. Jahrhundert kann schließlich als die absolute Blütezeit des Jesuitenordens in Ungarn, vor allem im Hinblick auf ihre Tätigkeiten, angesehen werden. Folgende Daten belegen dies: 1773, im Jahr der Ordensaufhebung, befanden sich 15 Kollegien, 19 Ordenshäuser, 10 Missionsstationen, die bereits erwähnte Universität und vor allem auch eine Akademie in Kassa (*Kaschau, heute in der Slowakei*) auf dem Gebiet von Großungarn.

Zu den Hauptarbeitsbereichen der Mitglieder der Gesellschaft Jesu in Ungarn zählten an erster Stelle die Lehre und Erziehung,⁴⁵ beziehungsweise die seelsorgerischen Tätigkeiten – dabei wurde auf die Predigt und die Spende der Sakramente ein großer Akzent gelegt –, welche seit der Ordensgründung als die Hauptaufgaben und für alle Jesuiten als Berufspflicht galten, unabhängig von ihrem Tätigkeitsbereich. Außerdem spielten sie eine wichtige Rolle beim Religionsunterricht, der seelsorgerischen Betreuung der Gefängnisse und Krankenhäuser und sie erreichten auch viele ausgezeichnete Ergebnisse im wissenschaftlichen Leben.⁴⁶

⁴⁴ Szilasi 2002, S. 194-196.

⁴⁵ Die Jesuiten spielten bei der Entwicklung der Schulschauspielerei eine große Rolle. Zu den Schulen der Jesuiten in Ungarn in der Mitte des 18. Jahrhunderts siehe: Hets, A jezsuiták iskolái Magyarországon a 18. század közepén, Pannonhalma 1938.

⁴⁶ Zum Beispiel Pál Makó (Naturwissenschaft), Miksa Hell (Astronomie), János Sajnovics (Sprachwissenschaft). Szilasi 2002, S. 275-279.

2.3. Die Niederlassung der Jesuiten in Székesfehérvár

Im Jahr 1688 wurde die Stadt endgültig von der türkischen Herrschaft befreit. Dieses Ereignis wurde mit einer Danksagungsmesse auf dem Stadtmarkt gefeiert, abgehalten vom Veszprémer Bischof Pál Széchényi. Die aus den benachbarten Dörfern geflüchteten Einwohner kehrten allmählich in die Stadt zurück und den längst erwünschten Herstellungsarbeiten stand nichts mehr im Wege.⁴⁷ Bald fanden auch die einzelnen Orden ihre Vertretung – ein Teil der Klosterbrüder, welche in Székesfehérvár zuvor ein Ordenshaus besaßen, kamen ebenfalls wieder zurück. Allerdings haben sich alsbald mehrere davon, beispielsweise die Pauliner, wieder fortbegeben, da sie ihre Kirche und ihr Kloster größtenteils verwüstet vorfanden.⁴⁸ 1688, unmittelbar nach der Befreiung, tauchten zum ersten Mal auch die Jesuiten in Székesfehérvár auf und begannen ihre Missionstätigkeit⁴⁹ – sie übernahmen die Seelsorgearbeit der Burgbewohner sowie der Einwohner der angrenzenden Dörfer. Überdies setzten sie sich für die Stärkung des in der Türkenzeit geschwächten Glaubenslebens, die Zurückdrängung der wegen der dauernden Kriege verbreiteten Reformation und die Zurückeroberung von Gläubigen, die sich mittlerweile dem Protestantismus zuwandten, ein. Die ersten Brüder, welche bei der Wiederbelebung der Stadt eine wichtige Rolle innehatten, sind namentlich bekannt: Zachariás Reichinger, Lipót Müller und György Landonics.⁵⁰ Anfangs bildeten die Székesfehérvärer Jesuiten bloß eine Mission, die sich erst später in eine Residenz umwandelte.⁵¹ Der erste Pfarrer des örtlichen Jesuitenordens war Károly Scheichenstuhl im Jahr 1703.⁵²

⁴⁷ Werner 1896, S. 10.

Die zeitgenössischen Chroniken zeichnen ein trostloses Bild vom kürzlich wiedereroberten Székesfehérvár und seinen Häusern. Die Stadt dürfte in erster Linie wohl durch jene gewaltige Feuersbrunst verwüstet worden sein, die 1686 in den Außenbezirken, beziehungsweise in der Innenburg, ausgebrochen war. Zu dieser Zeit waren die Türken, da der Krieg für sie eine ungünstige Wende nahm, mit den Kriegsgeschehen und der Verstärkung ihrer Befestigungsanlagen beschäftigt, und legten daher keinen Wert auf die Wiederherstellung der Feuerschäden. Fitz 1957, S. 26.

⁴⁸ Werner 1896, S. 10.

Nur sehr wenige schriftliche Unterlagen blieben erhalten, die auf die Anwesenheit der Pauliner in Székesfehérvár hinweisen. Nagy bezieht sich auf Kisbán [Kisbán 1938, S. 323-326.] und behauptet, dass ihre Kirche in der Zeit von Lajos Nagy gebaut wurde, während die Gründung ihres Ordenshauses sich mit Matthias Corvinus Namen verbinden lässt [Nagy 1972, S. 209.]. Siklósi 1990, S. 61. Es besteht die Annahme, dass die Heilige Anna-Kapelle mit ihrer Kirche in Verbindung gebracht werden kann. Ebenda, S. 61.

⁴⁹ Velics 1912-1914, S. 55.

⁵⁰ Werner 1896, S. 10.

⁵¹ Velics 1912-1914, S. 55.

⁵² Károly /Nyirák 1877, S. 157.

1704 Imre Nedeczki, 1716-17 Ádám Kuniz, 1718 Frigyes Perizhoff, 1719-20 Lipót Losi, 1721 Ferenc Schueller, 1722-23 István Szilágyi, 1724-25 György Dugovich d. J., 1726 György Mayr d. J., 1727-29 Tóbiás Ertl, 1731-32 Gottfried Pamer, 1733-35 József Sauerwein, 1736-37 Pál Dugovics, 1738-42 Zsigmond Meltzl, 1743-62 Ignác Stocker, 1763-1772 Ferenc X. W(V)ailand. Ebenda, S. 157.

Im Allgemeinen kann man feststellen, dass zuerst zwei bis drei Jesuiten an dem jeweiligen Ort erschienen, und falls sie die Umstände entsprechend fanden, ließen sie sich nieder und entfalteten ihre Missionstätigkeit, eröffneten Schulen usw. Anschließend wuchsen aus den Stationen an den wichtigen Orten Residenzen. Die Residenzen waren kleine Mitgliedshäuser, bestehend aus weniger als zwanzig Ordensmitgliedern und dem Superior. Jene Ordenshäuser, welche über eine Personenanzahl von mehr als zwanzig Brüdern verfügten, bezeichnete man als Kollegien – diese betrieben Lehranstalten, eventuell Convicte, beziehungsweise Seminare. Ihr Prior war der Rektor.⁵³

Székesfehérvár wurde nicht ohne Grund als Zentrum des Jesuitenordens in diesem weit ausgedehnten Gebiet gewählt. In der hierfür zuständigen Abteilung des Stadtarchivs wird ein Dokument aufbewahrt,⁵⁴ welches gut vor Augen führt, warum die Jesuiten gerade diese Stadt für ihre führende Tätigkeiten bevorzugten: Die Mitglieder der Jesuitenmission weisen auf der einen Seite auf die günstige Lage neben der Landstraße, zwischen den zwei Gewässern Balaton (*Plattensee*) und Donau, hin. Darüber hinaus ist das Klima mild und gesund, so dass es für die Kranken ein idealer Erholungsort ist sowie für die aus Eszék, Pécs, Sziget, Győr und Wien anreisenden Jesuitenbrüder als hervorragende Raststation dienen kann. Auf der anderen Seite gab es sehr viele „Ketzer“ in der Umgebung, infolgedessen war hier eine starke, stabile Missionstätigkeit erwünscht. Nicht zuletzt sollte die in den Türkenkriegen aufgehobene Andocser Mission und das Veszprémer Ordenshaus ersetzt werden – dafür war Székesfehérvár auch wegen seiner geographischen Lage ein geeigneter Ort.⁵⁵ Es hat sich gezeigt, dass die Jesuiten sich nicht irrten, dass diese vielen Qualitäten Székesfehérvár zu einem in aller Hinsicht vorteilhaften Zentrum des Ordens machen würde. Die Mission begann bald aufzublühen und es fanden sich zahlreiche Wohltäter, welche ihre finanzielle Hilfe zusicherten.⁵⁶ Im Jahr 1692 kamen die Jesuiten beispielsweise an eine gewisse Menge Brotanteil heran, zur Sicherung einer besseren Grundversorgung.⁵⁷ Ihr größter Mäzen war jedoch der Landesherr selbst – Leopold I. war selbst ein Jesuitenschüler und fühlte sich daher noch mehr dazu aufgefordert, seinen Beitrag zur Unterstützung des Ordens zu leisten. Mittels der königlichen Kammer ließ er ab 1695 jährlich 15 Doppelzentner Salz, 20 Klafter Holz und

⁵³ Werner 1896, S. 10-11.

⁵⁴ Acta Jesuita. Stadthalterrat-Abteilung des Stadtarchivs. Unter den Dokumenten bezüglich der Székesfehérvärer Schule. Werner 1896, S. 11.

⁵⁵ Villányi 1935, S. 67.

⁵⁶ Werner 1896, S. 11.

⁵⁷ Károlyi/Nyirák 1877, S. 157.

368 Forint den Székesfehérvärer Jesuitenbrüdern zukommen.⁵⁸ Er stiftete dem Orden überdies ein Grundstück in der Innenstadt – auf dem in der Zeit der türkischen Besatzung ein Minarett stand und später die Jesuitenanlage errichtet wurde⁵⁹ – sowie zahlreiche Wiesen und Felder.⁶⁰ Maria Theresia bestätigte den Jesuiten diese Landbesitze am 6. Juli 1752 mit einer Stiftungsurkunde,⁶¹ beziehungsweise erweiterte diese auf Ignác Stockers Gesuch in Anbetracht jener Verdienste, welche die Jesuitenbrüder in Székesfehérvár erwarben, nämlich dass *„a törökök kiűzetése után ott letelepedve, az Isten ígését fáradozatlanul hirdették mint a polgároknak mint az őrségnek, hogy a nagy pestis idején önfeláldozólag szolgáltatták ki szentségüket; mert missionáriusi működésük már 1688. óta tart s mert iskolát emelve, az ifjuságot nevelik.”*⁶² 1701 wurde ihnen auch der Weinzehent erlassen.⁶³ Es gab auch weitere Mäzene: Einer legte eine Stiftung im Wert von 400 Forint in einer Wiener Bank für einen Székesfehérvärer Missionar an, während ein anderer 4000 Forint für die Mission schenkte.⁶⁴ 1751 stiftete Éva Leichamschmid, geborene Hollabréck, 400 Forint für das Ordenshaus, des Weiteren vermachte der Jesuitenvater József Ibellaker seine ganze Erbschaft der Ordensbibliothek. Auch noch viel später, im Jahr 1770, wurden die Jesuiten finanziell versorgt, indem Lipót Khorn 4000 Forint für die Jesuitenlehrer, 400 Forint für die Kirche und weitere 1290 Forint als Belohnung der Jünglinge stiftete.⁶⁵ Doch die meisten Schenkungen richteten sich auf die Erbauung und Ausstattung der später gegründeten barocken Jesuitenanlage.⁶⁶

Baronin Amade, geborene Rosalia Horváth-Simoncsics, soll gemäß dem sechsten Punkt ihres Testamentes vom 29. August 1752 ihr ganzes Vermögen von 100 000 Forint dem

⁵⁸ Werner 1896, S. 11., Fußnote 1. mit folgender Bemerkung: Acta Jesuita. Stadthalterrat Abteilung des Stadtarchivs. Unter den Dokumenten bezüglich der Székesfehérvärer Schule.

Károly/Nyírák 1877, S. 157. Hier ist statt 368 Forint von 365 Forint, welche quartalsweise ausbezahlt werden sollten, die Rede.

⁵⁹ Siehe Kapitel „Bau- und Ausstattungsgeschichte der Jesuitenanlage“

⁶⁰ Werner 1896, S. 11.

Des Weiteren ein Grundstück in der Székesfehérvärer „Budaer Vorstadt“ für die Erbauung von zwei Kornspeichern, einem Herrenhaus und Kotten sowie darüber hinaus einen Hof, zwei Kotten, vier Felder und Wiesen mit jenem Weingut und dem darauf stehenden Turm, die einst dem Pascha, Hadschi Mustafa gehörten [Siehe dazu: Siklósi 1990, S. 26]. Károly/Nyírák 1877, S. 157.

⁶¹ Károly/Nyírák 1877, S. 157.

⁶² Auf Deutsch: „Nach der Vertreibung der Türken ließen sie sich dort nieder und verkündeten unermüdlich das Wort Gottes sowohl an die Bürger, als auch an die Wache, sodass sie zur Zeit der großen Pest das Sakrament aufopfernd ausgaben; da ihr Missionstätigkeit schon seit 1688 andauert und da sie die Jugend durch die Errichtung einer Schule unterrichten.“ Werner 1896, S. 11-12.

⁶³ Károly/Nyírák 1877, S. 157.

⁶⁴ Werner 1896, S. 11.

⁶⁵ Károly/Nyírák 1877, S. 158-159.

Werner schreibt, dass Khorn 1200 Forint für die Bücher als Anerkennung jener Kinder, welche fleißig gelernt und sich gut benommen haben, beziehungsweise 300 Forint für die Religionslehrer, damit sie die fleißigen und braven Schüler belohnen können, spendete. Werner 1896, S. 13.

⁶⁶ Siehe Kapitel „Bau- und Ausstattungsgeschichte der Jesuitenanlage“

Jesuitenkollegium hinterlassen haben,⁶⁷ und zwar in solcher Form, dass bloß 6000 Forint Jahreszinsen zur Erbauung und Fertigstellung der Kirche und der Residenz verwendet werden sollten. Danach sollte der hohe Betrag als eine Stiftung für die Erziehung von Waisen sowie insbesondere katholischen Kindern eingesetzt werden. So geschah es dann auch. Nach der Beendigung der Bauarbeiten waren zwei Jesuitenväter aus der Residenz in den naheliegenden Dörfern stets auf Mission und brachten alle bedürftigten Waisen nach Székesfehérvár, um diese bei Familien der Einwohner unterzubringen und die Deckung ihrer Versorgungskosten mithilfe der Stiftung garantieren zu können.⁶⁸

*„Superatis autem aedificiorum praeattactorum laboribus, duo e Residentia Patres, qui in vicinis pagis et possessionibus, Ecclesiis ac Scholis adhuc destitutis, missiones servarunt, et institutionem impertiebantur; complures orphanos in urbem intulerunt, qui per domos civium distributi, victu et vestitu e suprafata fundatione provisi fuerunt. Ut adeo diuturno hoc usu, ipsa fundatricis intentio semper magis fuerit probata et firmata. Sublato serius Ordine cessavit.”*⁶⁹ Die gesamte Familie Amade gilt als große Wohltäter und als eigentliche Begründer der Székesfehérvärer Mission. Aus diesem Grund waren das Porträt der Baronin Amade sowie die Bildnisse von den Kindern des Barons László Amade an der Refektoriumswand neben Vánossys Porträt untergebracht (Abb. 1). Außerdem konnte sich der Orden mit zahlreichen freigiebigen Mäzenen rühmen, welche für die Ausstattung und Unterhaltung der Kirche, beziehungsweise für die unter der Leitung der Jesuiten stehenden Schulen, sorgten. Finanziell gestärkt, konnte der Jesuitenorden umso zielsicherer und begeisterter seine geistige Tätigkeit entfalten, was anhand der Protokolle, welche jedes Ordenshaus genau über die Geschichte der unter seiner Leitung befindlichen Schulen führte, nachgewiesen werden kann.⁷⁰

⁶⁷ Diese runde Zahl von 100 000 Forint widerspiegelt meiner Meinung nach eher eine Überlieferung, als die Wahrheit. Mihályi, der auch den Vánossy-Nachlass richtig angibt (Siehe Kapitel „Antal Vánossy“), spricht von 33 400 Forint. Mihályi Ernő, Vánossi Antal S. J., in: Győri Szemle, 5, 1934, S. 148.

⁶⁸ Werner 1896, S. 12.; Lauschmann 1994, S. 160.

⁶⁹ Pauer 1877, S. 193. Auf Deutsch: „Nachdem die Arbeiten an den genannten Gebäuden zu Ende waren, nahmen zwei Ordensgeistliche der Residenz, die in den benachbarten Dörfern und Gemeinden – sogar jenen ohne Kirche oder Schule – Missionen hielten, am Unterrichtswesen Teil; sie brachten mehrere Waisen in die Stadt, die bei Bürgern untergebracht wurden und von der oben genannten Stiftung mit Verpflegung und Kleidung versorgt wurden, sodass nach so langem Gebrauch die Absicht der Gründerinnen immer mehr Zustimmung erhielt und Raum greifen konnte. Später, nach der Auflösung des Ordens, wurde dieser Brauch beendet.”

⁷⁰ Werner 1896, S. 11-13.

3. Antal Vánossy

Der in Székesfehérvár sehr verehrte Jesuit verdient wegen seiner herausragenden Bedeutung für die künstlerisch anspruchsvolle Sankt-Johannes-Nepomuk-Kirche und das Ordenshaus sowie aufgrund seiner erfolgreichen internationalen Karriere ein eigenes Kapitel. Vánossy gehörte zu den gebildetsten Menschen seiner Zeit und bewegte sich in den höchsten gesellschaftlichen Kreisen.

Er wurde am 29. Juni 1688 in Győr geboren.⁷¹ Sein Vater war der aus Italien stammende vermögende Lőrinc Vánossy, königlicher Tricesimator (Zollbeamter im Dreißigstamt),⁷² an dessen Beurteilung sich die Geister scheiden. Während ihm einige Autoren lediglich den Verdienst an dem Wiederaufblühen des demolierten Székesfehérvár nach der Türkenbesatzung zuschreiben und über seine hervorragenden Organisationsfähigkeiten, tiefe Religiosität sowie innige Freundschaft mit den Székesfehérvärer Jesuitenvätern berichten,⁷³ bezeichnen ihn andere auch als rücksichtslosen Erpresser.⁷⁴ In dem jungen Antal, der infolge der Versetzung seines Vaters nach Székesfehérvár seine Kindheitsjahre dort verbrachte,⁷⁵ vertieften sich die religiösen Gefühle solchermaßen, dass er, nachdem er die Rhetorik-Prüfung erfolgreich ablegte, am 9. Oktober 1703 der Gesellschaft Jesu beitrat.⁷⁶ In Graz machte er sein Noviziat;⁷⁷ seinen Eid legte er am 10. Oktober 1705 ab.⁷⁸ Das Studium der Philosophie und Theologie⁷⁹ setzte er mit unablässigem Fleiß erst in Nagyszombat, dann in Wien fort, als im Februar 1717 sein Vater und ein paar Wochen später im März auch seine Mutter in Székesfehérvár verstarben. Mangels eines Testaments einigte er sich friedlich mit seinen zwei Schwestern über das Vermögen, welches die plötzlich verstorbenen Eltern hinterließen. Bald verfügte Vánossy über die ganze Erbschaft,⁸⁰ die laut dem im Archiv der Erzabtei Pannonhalma bewahrten originalen Inventarium 58 162 Forint ausmachte (Dok. I). Diese Summe ließ er, mit Ausnahme der Spende für die Jesuitenanlage in Trencsén (*Trentschin, heute in der Slowakei*),

⁷¹ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 57.; Mihályi, S. 147.

⁷² Károly 1898, S. 233.; Mihályi 1934, S. 147.

⁷³ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 57.; Canonica Visitatio 1817.

⁷⁴ Lauschmann 1994, S. 18-23.; Fitz 1957, S. 26-27.

⁷⁵ Mihályi 1934, S. 147.

⁷⁶ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 57.

⁷⁷ Mihályi 1934, S. 147.

⁷⁸ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 57.

⁷⁹ Später erwarb er in beiden Fächern den Dokortitel. Mihályi 1934, S. 147.

⁸⁰ Seine in Pressburg als Nonne lebende Schwester Katalin verzichtete komplett auf ihren Erbteil, während seine andere Schwester, Dominika Franziska, kurz darauf verstarb. Die Erziehung ihrer zwei kleinen Kinder übernahm Vánossy, der im Gegenzug den Erbteil von Franziska erhielt. Villányi 1935, S. 69.

bis 1740 verzinsen.⁸¹ Auf diese Weise konnte er einen beachtlichen Betrag von rund 100 000 Forint⁸² der Székesfehérvárer Jesuitenanlage – welche er schon ab 1719 finanziell unterstützte – widmen.

Der junge Jesuit, dessen Charakter und breites Wissen gerühmt wurden, erfreute sich allgemeiner Beliebtheit und Wertschätzung in seinem Orden und erlangte rasch nacheinander führende Ämter. 1718 war er im Judenburger Collegium, danach zwischen 1719 und 1728 in Wien als Novizenmeister, Rhetor und Theologielehrer tätig gewesen.⁸³ Angesichts seiner hervorragenden individuellen Werte und großen praktischen Sinnes⁸⁴ erhielt er 1728 die führende Position als Rektor im Trencséner Collegium, wo er ein Jahrzehnt lang eine äußerst vielseitige Tätigkeit ausübte. Über seine amtlichen Aufgaben hinaus stellte er seine Vorliebe für die Barockkunst wie auch seinen feinen Kunstgeschmack unter Beweis, indem er sich der künstlerischen Gestaltung der Jesuitenanlage mit besonderer Hingabe widmete.⁸⁵ Mit Erlaubnis seines Provinzials setzte er sogar einen kleinen Anteil seines Familienerbes für den Trencséner Jesuitenkomplex ein.⁸⁶ Vánossy legte zusätzlich Wert auf die Entdeckung und Ausbildung begabter Künstler unter den neuen Ordensbrüdern und Koadjutoren, um den wachsenden künstlerischen Bedürfnissen der Jesuiten entgegenzukommen. Gerade zu seiner Zeit erfolgte die Ausbildung der später als anerkannte Künstler agierenden Novizen, wie des Malers Werle, der Bildhauer Paumgartner oder Ginzl, Neugebauer, Kerner, Schiele, Stempel und anderer Kunsttischler. 1738 war er für kurze Zeit in Pozsony,⁸⁷ dann vom 20. Juli des Jahres bis 1740 in Graz Rektor. Im Anschluss war er ab 8. Mai 1740⁸⁸ bis 23. Januar 1744 als Provinzial in Wien aktiv.⁸⁹ Zwischen 26. Oktober 1745 und 21. April 1748 besaß er im Wiener Collegium eine Position als Rektor.⁹⁰ In dieser Funktion reiste er Ende September 1746 nach Italien, wo er verschiedene Städte besuchte und für eine längere Zeit in Rom verweilte. 1747 kehrt er von seiner Italienreise zurück nach Wien. In den Jahren 1749 und 1750 unterrichtete er im Pasmaneum, während er sich 1751 und 1752 wiederum im Wiener

⁸¹ Mihályi 1934, S. 149.

⁸² Mihályi 1934, S. 149.; Lauschmann 1994, S. 157.; Kapossy 1911, S. 54.; Canonica Visitatio 1817.

⁸³ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 57.

⁸⁴ Mihályi 1934, S. 148.

⁸⁵ Er schöpfte hauptsächlich aus der künstlerischen Gestaltung der Wiener Jesuitenkirche – neu gestaltet von Pozzo – Inspiration für die Trencséner Kirchenaltäre, Ordenshaus und Wohnzimmer. Zu seinen Verdiensten zählt des Weiteren die Ausrüstung der Kirche mit Silbergefäße, Lichtern, Skulpturen, beziehungsweise mit gestickten Messgewändern aus Goldbrokat, welche zu der damaligen Zeit sogar im Ausland ziemlich selten vorkamen, geschweige denn in Ungarn. Mihályi 1934, S. 148-149.

⁸⁶ Mihályi 1934, S. 149; Villányi 1935, S. 69.

⁸⁷ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 57-58.

⁸⁸ Mihályi 1934, S. 148.

⁸⁹ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 57.

⁹⁰ Mihályi 1934, S. 148.

Jesuitencollegium als Rektor betätigte. Ende 1752 wurde er als „*assistens Germaniae*“ nach Rom geschickt und erwarb in diesem Posten solch hohe Verdienste, dass er 1755 anlässlich der General-Wahl des Jesuitenordens bei der ersten Abstimmung beinahe gleich viele Wählerstimmen bekam wie der Italiener Luigi Centurioni, welcher bei der zweiten Runde schliesslich mit erforderlicher Mehrheit gewählt wurde. Vanossi wurde in seiner Funktion als „*assistens Germaniae*“ bestätigt und starb nach weiterer Tätigkeit am 11. April 1757 in Rom.⁹¹

Neben seinen vielfältigen Aktivitäten, welche autodidaktische, lehrende und organisatorische Beschäftigungen umfasste, entfaltete er anfänglich auch eine eifrige literarische Tätigkeit.⁹² Zahlreiche seiner unveröffentlichten Briefe, von welchen 130 im Archiv der Erzabtei Pannonhalma aus der „*jesuitica*“-Sammlung von Mihály Paintner aufbewahrt sind, stehen überdies der Forschung über den Jesuitenkomplex zur Verfügung. Diese in lateinischer Sprache verfassten Briefe und Brieffragmente sind mit deutschen Anmerkungen ergänzt und spiegeln die Persönlichkeit von Vánossy wider, der zum größten Teil gerade mit der Székesfehérvári Jesuitenkirche und dem Ordenshaus, beziehungsweise vorwiegend mit deren künstlerischer Ausstattung, beschäftigt war. Da er sich allerdings auf Grund seiner Verpflichtungen nur gelegentlich in der ungarischen Stadt aufhielt, brauchte er einen Vertrauten vor Ort, der seine Anweisungen befolgte. In Ignác Stocker fand er diese Person und daher ernannte er ihn 1743 zum Superior. Ab diesem Jahr entstand ein ausführlicher Briefwechsel zwischen den beiden, der seinem Inhalt nach zugleich als wertvolle kunsthistorische Quelle angesehen werden kann.⁹³ Vánossy war durch Stockers Berichte über den Fortschritt der Anlage informiert und sorgte überdies für einen problemlosen Ablauf – er gab Ratschläge, empfahl und beauftragte Künstler, und trug (über seine eigene Spende hinaus) für finanzielle Mittel Sorge, indem er seine Freunde, Bekannte sowie wohlhabende Bürger durchgängig für die Unterstützung motivierte.⁹⁴ Des Weiteren spricht das ausgereifte, komplexe ikonographische Programm der Kirche dafür, dass

⁹¹ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 57.

⁹² Seine im Druck erschienenen, in lateinischer Sprache verfassten Werke sind die folgenden: *Trias Carolina*, Tyrnaviae 1713; *Poesis enthea*, Viennae 1719; *Religio Vindicata*, Viennae 1720; *Magnus ab Hungaria Ladislaus*, Viennae 1720; *Nobile fidelitatis certamen*, 1724; *Placita physica de Sympathia et Antipathia*, Viennae 1724.; *Idea sapientis Theo-Politici*, Viennae 1724. Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 58.

⁹³ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 58; Villányi 1935, S. 97.

⁹⁴ Das Komitat Fejér und die Stadt selbst spendeten ebenfalls einen Beitrag. Die Reihe der Personen, die zu der rechtzeitigen und wertvollen Vollendung der Anlage mit Geldgaben beitrugen, ist lang. Anbei einige Beispiele: Obergespan Esterhazy, Graf Batthyány, Hrabovszky, Pécsi (3000 Forint), Wailland (1000 Forint), Szalbeck (1500 Forint), Virág (2000 Forint), Fejérvári (2784 Forint), Pedrossi (784 Forint), ein Unbekannter (2500 Forint), Hämeri (600 Forint), Fougger (2600 Forint), Trifatter (600 Forint), Lainix (1000 Forint), ein unbekannter Nachlass (10 000 Forint) usw. Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 58.; Mihályi 1934, S. 149.

Vánossy über seinen künstlerischen Geschmack hinaus auch seine vielfältigen, vor allem theologischen Kenntnisse, bei der Gestaltung der künstlerischen Ausstattung – welche dank seiner Bestrebungen ein hohes Niveau erreichen konnte –einsetzte.⁹⁵

Vánossy hat seine Kindheit in Székesfehérvár verbracht, später hielt er sich jedoch nie für lange Zeit dort auf; er war auch kein Mitglied der lokalen Jesuitenmission. Ihm bedeutete Székesfehérvár aber sein ganzes Leben lang sehr viel, als wäre diese seine Heimatstadt, denn seine Kindheitserinnerungen, das Grab seiner Eltern und seiner Schwester Franziska banden ihn für immer an diese Stadt. Im Refektorium der Zistenzienser soll sich sein Ölporträt befunden haben, auf dem er mit seiner Rechten auf ein Bild des Heiligen Johannes von Nepomuk zeigt,⁹⁶ zu dessen Ehre er den Plan der Székesfehérvärer Kirche und des Ordenhauses, welchen er in seiner Linken hält, mit voller Hingebung verwirklichte. Das Gemälde gilt heute als verschollen, glücklicherweise blieb allerdings dessen Reproduktion im Fotoarchiv des Gyula Forster Nationalen Zentrums für Erbschaftmanagement und Dienstleistung erhalten (Abb. 1).

4. Der Kirchenpatron

Johannes von Nepomuk wurde 1350 im böhmischen Städtchen Nepomuk (in älteren Quellen Pomuk genannt), im 12. Jahrhundert von fränkischen Zistenziensern gegründet, geboren.⁹⁷ Sein Vater war Welfin oder Wölflin, vermutlich Stadtrichter in Pomuk. Über seine Jugendzeit ist nichts bekannt; er tritt in der Geschichte erst als Mitglied des erzbischöflichen Haushalts in Prag – Kleriker, Kanzleischreiber, Notar der Rechtssprache – auf: „*Johannes olim Welfini de Pomuk, clericus Pragensis diocesis, imperiali auctoritate notarius publicus, commensalis domesticus archiepiscopi Pragensis.*“⁹⁸ Darauf folgte eine Kanzleikarriere⁹⁹ – Protokollführer beim erzbischöflichen Gericht (1373), Vorstand der Vikariatskanzlei (1377), es folgten Priesterweihe und Altarpründe im Prager Veitsdom (1380). Seinen Beruf als Notar durfte er in dieser neuen Würde nicht mehr ausüben, er übernahm seelsorgerische Aufgaben.

⁹⁵ Jernyei-Kiss 2006, S. 375.

⁹⁶ Dieses Detail ist auf der uns erhaltenen Archivaufnahme nicht erkennbar (Abb.), lediglich Vánossys Handbewegung verweist auf dessen vermutliche Existenz. Lauschmann schreibt hingegen, dass Vánossy mit seiner Rechten auf einen Schild zeigt, der Nepomuki Szent János' eingravierten Namen enthält. Lauschmann 1994, S. 158.

⁹⁷ Seibt 1971, S. 16.

⁹⁸ Mit diesem Satz schrieb er sich am 5. November 1370 aktenkundig in die Geschichte ein. Seibt 1971, S. 16.

⁹⁹ Genau dokumentiert in den Akten des erzbischöflichen Archivs. Seibt 1971, S. 17.

Im Herbst 1380 wurde er zum Pfarrer der Galluskirche in der Altstadt von Prag ernannt. Er widmete sich weiterhin seinen kirchenrechtlichen Studien, anfangs an der Juristenuniversität in Prag, ab 1383 in Padua, wo er später auch promovierte. An seinen akademischen Erfolg schlossen sich auch geistliche Würden, und damit auch beachtliche Einkünfte an wie etwa die Aufnahme in das Kollegiatkapitel am Wischehrad. Später wurde er Generalvikar des Erzbischofs (1389), und Achidiakon von Saaz (1390). Dreieinhalb Jahre lang besaß er die Funktion des Generalvikars, „*als höchster Würdenträger der Kirche nach dem Erzbischof in der böhmischen Metropole*“.¹⁰⁰ Auf Befehl von König Wenzel IV. wurde er am 20. März 1393 gefangenommen, zur Folterung übergeben und in der Nacht schließlich von der Moldaubrücke ins Wasser gestoßen. Über die Legende seines Martyriums, dass er wegen der Wahrung des Beichtgeheimnisses der Königin den Zorn des Königs hervorgerufen hätte, wurde erst 1433 von Thomas Ebendorffer berichtet, doch der genaue Beweggrund seiner Ermordung kann bis heute nicht geklärt werden.¹⁰¹

5. Bau- und Ausstattungsgeschichte der Jesuitenanlage

*„Antonius plantavit, Ignatius Stockerus rigavit,
Deus incrementum dedit, et dabit.“¹⁰²*

Die im Jahr 1688 zusammen mit der siegreichen ungarischen Truppe eingetroffenen Jesuitenväter konnten sich dank der Schenkung von Areyzaga im Jahr 1689 – welche später durch König Leopold I. genehmigt wurde – bereits ein Jahr nach ihrem Ankommen auf dem eingezäumten Baugrund niederlassen.¹⁰³ Auf diesem sollen eine Moschee mit Minarett und einigen Hausruinen gestanden haben (Abb. 2).¹⁰⁴ Möglicherweise handelt es sich dabei um eine bereits vor der türkischen Eroberung vorhandene Kirche, die dann durch die Okkupanten

¹⁰⁰ Seibt 1971, S. 18.

¹⁰¹ Seibt 1971, S. 18-23.

¹⁰² Diesen Satz schrieb Vánossy in seinem Brief vom 1. Februar 1752. (Dok. 7), denn er war der Ideengeber, der Hintermann und Gründer der Jesuitenanlage, Stocker aber der Aufpasser und Betreuer der Bau- und Ausstattungsarbeiten, der sich mit bescheidenem Gehorsam um das monumentale und repräsentative Werk der Jesuiten kümmerte. Vánossy Antal, Brief Nr. 39, 1. Februar 1752 Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757“, BK. 119. B. 27; Schoen, Vánossi Antal, 1932, S. 59.

¹⁰³ Károly/Nyirák 1877, S. 157.; Schoen-Handschrift s.a.

¹⁰⁴ 1574-1595 – in einer Steuererfassung zur Zeit Murad III., Sultan des Osmanischen Reiches, wird die „Hegyes dzsámi“ („Gespitzte Moschee“) als kirchliche Stiftung erwähnt. 1601 – eine italienische Stadtplan-Skizze schildert eine Moschee mit drei spitzen Minaretten an der Stelle der später erbauten Jesuitenkirche. 1689 – der Stadtgrundriss von La Vergne stellt eine Moschee mit quadratförmigem Grundriss dar, die nordwestlich mit einem Minarett auf kreisförmigem Grundriss versehen ist. 1691 – auf einem deutschen Grundriss erscheint die Moschee auf quadratförmigem Grundriss, doch ohne Aufschrift und Minarett. Siklósi 1990, S. 50.; Velics 1912-1914, S. 23.; Károly/Nyirák 1877, S. 157.; Canonica Visitatio 1817.

umgestaltet und mit einem Minarett, einschliesslich Rundbalkon, versehen wurde. Der Moscheebau soll über einen kreisförmigen oder polygonalen Grundriss verfügt haben.¹⁰⁵ Die Türken bauten in Székesfehérvár nur verstreut (Bäder, Brunnenhäuser usw.), allerdings bestimmten ihre in den Himmel wachsenden Minarette durchaus das damalige Stadtbild. Auf den Veduten des 17. Jahrhunderts sind diese deutlich erkennbar (Abb. 3-5).¹⁰⁶

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde die Moschee von den Jesuiten bereits als ihre Kirche benutzt,¹⁰⁷ wodurch das moslemische Gebäude für die Ausübung der katholischen Religion umgewidmet und die Hausruinen in eine Residenz umgebaut wurden,¹⁰⁸ deren endgültige heutige Form sich dank der königlichen, kommunalen und mäzenatischen Gaben Jahr für Jahr herausgebildet hatte. Diese Residenz war in der Anfangszeit dennoch ein ziemlich rudimentärer Holzbau,¹⁰⁹ der eher als eine vorübergehende Lösung gedacht war. Laut eines späteren Dokuments im Stadtarchiv wurde sie in den 1710er Jahren durch ihre Erbauer, die Jesuiten selbst, beinahe aufgehoben.¹¹⁰ Dass Vánossy Antal bereits zu dieser Zeit als Mäzen der Anlage fungierte, lässt sich anhand seiner zwischen 1719 und 1722 geschriebenen Briefe, welche heute im Archiv der Erzabtei Pannonhalma aufbewahrt sind, nachweisen. Diese Tatsache findet jedoch nur bei Villányi und Kovács Erwähnung,¹¹¹ alle andere Literaturquellen betonen seine Rolle als großherziger Wohltäter in Székesfehérvár erst ab den 40er Jahren. In seinem Brief vom 26. Februar 1719, welchen er noch während seines Trencséner Aufenthaltes schrieb, warnte er den damaligen Superior Lipót Losi, dass das Székesfehérvärer Ordenshaus Reparaturen benötige¹¹² und erklärte sich unter anderem bereit, sich um diese zu kümmern:

„Libens me futur(ae) memore(m) residentiae Albensis praesertim in aedificio ja(m) sublevando. Quod cum per fratre(m) Scherzer futuro(m) intelligam, e mente r(everen)di p(at)ris prov(incial)is hisce r(everenti)a(m) v(est)ra(m) jubeor convenire, et quaerere,

¹⁰⁵ Fitz/Császár/Papp 1966, S. 31; Siklósi 1990, S. 50.

¹⁰⁶ Fitz/Császár/Papp 1966, S. 14, 26, 31.

¹⁰⁷ Auf dem Stadtgrundriss von De Prati aus 1720 wurde in den Grundriss der Moschee bereits ein Kreuz eingezeichnet, was eindeutig die Annahme bestätigt, dass die Jesuiten bereits zu dieser Zeit – womöglich auch schon früher –, das Gebäude als Kirche benutzten. (Siklósi 1990, S. 50) 1735-42 – über die Kirche der Jesuiten „[...] bécsi kapu közelében van és csavaros művű török templom veszi körül.” (Auf Deutsch: „[...] liegt in der Nähe des Wiener Tors und ist von einem türkischen Bau mit gewundenem Dekor umgeben.”) Bél 1977, S. 106.

¹⁰⁸ Schoen-Handschrift s.a.

Zeitgenössische Quellen berichten bezüglich der Umbauarbeiten über einen Unfall – während die Residenz im April 1702 mit einem neuen Dach versehen wurde, ist der Zimmermann János Masshamer vom Dach runtergefallen und nach zehn schmerzvollen Tagen durch seine Verletzungen ums Leben gekommen. Schoen-Handschrift s.a.; Schoen, Székesfehérvár 18. századi mesterei, 1933, S. 12. János Masshamer wurde am 18. April im Friedhof der Liebfrauenkirche in Székesfehérvár begraben. Schoen 1933, S. 12.

¹⁰⁹ Lauschmann 1994, S. 157.

¹¹⁰ Lauschmann 1994, S. 157.

¹¹¹ Villányi 1935, S. 78-79., Kovács 1989, s.p.

¹¹² Villányi 1935, S. 78-79., Kovács 1989, s.p.

*quantu(m) eiusdem aedilis arbitrio reparationi instanti necessariu(m) foret; ad quam praeter aes id, quod domestica comparavit industria, non dubitem (tanquam paraeviae suae) collaturatura(m) et urbem, et comitatu(m) inclytu(m), si requiratur [...]”*¹¹³ (Dok. II.). Die Pläne und die Finanzplanung der Wiederherstellungsarbeiten waren bereits im Mai beschlossene Sache und Vánossy setzte sich sogleich für die finanzielle Unterstützung des Projektes ein. In seinem Brief vom 10. Mai 1719 verständigte er Lipót Losi, dass er über die bereits abgesprochenen 691 Rheinschischen Gulden hinaus auch die Summe von weiteren 500 Rheinischen Gulden herbeischaffen werde (Dok. III).¹¹⁴ Dank dieser Renovierung konnte die vierklassige grammatische Schule, die zur Erziehung und Ausbildung der Jugend diente, gegen Mitte der 20er Jahre,¹¹⁵ nach zwanzig Jahren Unterbrechung, im Missionshaus wiedereröffnet werden.¹¹⁶ Im Schulhof wurde auch eine Bühne aufgestellt, ebenso ließen die Jesuiten zwischen 1735 und 1736 weitere Gebäude für die Erweiterung der Schulerziehung errichten.¹¹⁷ Das Minarett und die aus den türkischen Gebäuden und Überresten aufgebaute Jesuitenresidenz, beziehungsweise die kleine Kirche, sind auf der zeitgenössischen Kupferstich-Vedute „Székesfehérvár in den 1730er Jahren“, gestochen nach Friedrich Bernhard Werner, gut wahrnehmbar (Abb. 6).¹¹⁸ Ferner kann man den Grundriss und den Aufriss des alten Klostergebäudes auf dem originalen, heute im Ungarischen Landesarchiv in Budapest bewahrten Entwurf der Jesuitenanlage aus 1740-1742, auf der westlichen Seite des Baugrundes erkennen (Abb. 7).¹¹⁹

Als das alte Ordenshaus und das Gymnasium kurz vor dem Verfall standen, bot Vánossy erneut seine Unterstützung an. Dank seiner großzügigen finanziellen Zuschüsse wurde es in der Geschichte des Székesfehérvärer Jesuitenordens erst möglich, den Großteils

¹¹³ Auf Deutsch: „Ich denke gerne über das zukünftige Ordenshaus von Fehérvár nach, besonders da ich bereits den Bau selbst fördern kann. Was ich von Pater Scherzer über die Pläne des ehrwürdigen Pater Provincialis erfahren werde, werde ich Euer Hochwürden der Anleitung gemäß in einem Brief mitteilen, und ich werde so auch erfahren, in wie weit der Architekt Eurer Hochwürden sofortige Reparaturen empfiehlt; zu denen zweifellos außer dem Geld (wie Ihre eigene) sowohl die Stadt, als auch das berühmte Komitat alle örtlichen Handwerker zur Verfügung stellen werden [...]” Vánossy Antal, Brief Nr. 1, 26. Februar 1719 Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757“, BK. 119. B. 27.

¹¹⁴ Villányi 1935, S. 79., Kovács 1989, s.p.

¹¹⁵ Velics gibt hierzu das Jahr 1726 an (Velics 1912-14, S. 23.), Schoen das Jahr 1724 (Schoen-Handschrift s.a.), während Kovács das Jahr 1723 erwähnt (Kovács 1989, s.p.). Eine genaue Datierung ist demzufolge nicht möglich.

¹¹⁶ Schoen-Handschrift s.a., Kovács 1989, s.p.

¹¹⁷ Schoen-Handschrift s.a. Die Fehérvärer Schule und dessen Erziehungssystem erfreute sich bereits gegen 1035 über ein großes Ansehen und eine über Jahrzehnte hinausreichende Blütezeit, die erst durch die zerstörerische Türkenbesatzung durchbrochen wurde. Das Jahr 1688 bedeutete jedoch einen Neuanfang, das Schulsystem erlebte einen Aufschwung, was vor allem Antal Vánossy und Baronin Amade und den Jesuiten zu verdanken war. Károly/Nyírák 1877, Kapitel „Tanodák”

¹¹⁸ Die mittelalterliche Fassade neben dem Minarett gehört laut Siklósi nicht zu dem Minarett selbst, sondern war vermutlich ein Teil der Kirche zum Heiligen Kreuz. Siklósi 1990, S. 50.

¹¹⁹ Kovács 1989, s.p.

aus Holz erbauten Gebäudekomplex komplett durch einheitliche Stein- und Ziegelbauten zu ersetzen,¹²⁰ welche über die verschiedenen Funktionen hinausgehend auch zur architektonischen Repräsentation des Ordens dienten. Im Dezember 1740 wandte sich der Superior Zsigmond Meltzl an den städtischen Rat, um für den Neuaufbau des Kollegiums und der Kirche den verfügbaren Baugrund zu erweitern sowie die erforderlichen Baustoffe zu beschaffen. Der Antrag für die Erweiterung des Grundstückes wurde durch János Parraghi, das städtische Ratsmitglied Ferenc P. Vincenti und den Baumeister Paul Hatzinger im Rahmen einer Lokalinspektion nachgeprüft und darauf folgend anschließend vom Magistrat genehmigt.¹²¹

1741 konnte mit den Bauarbeiten begonnen werden. Das im Weg stehende Minarett wurde vom Baumeister Franz Kotz am 11. April niedergerissen.¹²² Die Vorbereitungsarbeiten setzten sich mit der Grabung eines Brunnens sowie Terrainregelungen fort. Im Anschluss wurde der Bau des Ordenshauses in Angriff genommen, dessen Grundsteinlegung am 21. August 1742 erfolgte. Drei Jahre später wurde sein zweigeschössiger Fassadenflügel zur Straßenfront hin fertiggestellt, so dass ein Teil dessen bereits im Juli bewohnbar war.¹²³ Die Bauarbeiten für den Westflügel zur Hoffront hin gingen dagegen langsam voran.¹²⁴ Vánossys erster Brief aus dieser Zeit entstand am 19. Februar 1744 und enthält wichtige Informationen: „*Pro absolvendo tractu habitationis nostror(um) omnis mihi cura erit, ut sumptus (confido in Domino) unde unde conquire(m) a beneficis manibus. De tractu ad area(m) ducendo, nequ(e) cogito ia(m). Etia(m) mihi animus fuit, prius tempu(m) locari. Utina(m) Deus Maecenatem mittat! Sancto Nepomuceno primu(m) omniu(m), quod scia(m), templu(m) exstrui velle(m). Cu(m) et protector Societatis, et famae Patronus fit. Forte dabit Deus intra bienniu(m), quo labor habitationis nostror(um) absolutus, ut aliquo(d) reperia(m). Scio, magnu(m) veneratorem huius Sancti esse Exc(e)ll(entissi)mu(m) Wesprimiense(m), aga(m) viis indirectis.*”¹²⁵ (Dok. IV) Bereits 1745 wurde mit dem Aufbau der in diesem Brief erwähnten,

¹²⁰ Lauschmann 1994, S. 157.; Schoen-Handschrift s.a.

¹²¹ Schoen-Handschrift s.a.

¹²² Schoen, Székesfehérvár 18. századbeli építőmesterei, 1931, S. 4.; Fitz/Császár/Papp 1966, S. 31.

¹²³ Villányi 1935, S. 104.; Schoen-Handschrift s.a.

¹²⁴ Schoen-Handschrift s.a.

¹²⁵ Vánossy Antal, Brief Nr. 22, 19. Februar 1744 Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

Auf Deutsch: „Alle meine Sorgen werden sich um das Fertigstellen unserer Wohnstätte drehen, dass ich alle Ausgaben (ich vertraue auf Gott) aus wohlthätigen Händen von hier und da erhalte. Ich denke nicht mehr daran, den Gebäudeflügel bis zur Scheune auszuweiten; ich habe auch daran gedacht, bevor die Lage der Kirche feststeht. Wenn Gott nur einen Mäzen schicken würde! Von allem, was ich kenne, will ich die erste Kirche für den Heiligen Johannes von Nepomuk errichten, da er der Schutzpatron der Gesellschaft ist und auch der Beschützer ihres Rufes. Vielleicht wird Gott es mir innerhalb von zwei Jahren, bis die Arbeiten an unserer

an die Residenz südlich anschließenden Kirche begonnen. Ihre Grundsteinlegung erfolgte am 22. März; auf dem Grundstein ist folgende Aufschrift zu lesen:

*„D. O. M. A. Sub. Eccles. Cath. Capite. Benedicto XIV. et. Regni Apostol. Regina Maria Theresia, Einsdem Regni. Primate. Emerico e Comitibus Eszterházy. Universam Jesu Societ. moderante. Francisco Resz. Provinciam Austriae gubernante Mathia Pock. P. Ant. Vánossi sumptus procurante. Cottus Albensis. Suprem r Comite Francisco e Comitibus Eszterházy, Civitatis humius Albaeregiae commendante. Barone Jakobo Geyman. Judice vero Joanne Nagy de Sellye. Lapis hic pro Ecclesia aedificanda Honoribus D. Ioannis Nepomuceni M. positusest. P. Ignatio Stocker Missionis S. I. Superiore. Praesentibsu sociis. P. Ant. Braukovits. P. Carolo Teuffl. P. Francisco Xav. Loyth. P. Leopoldo Pfeiffer. P. Mart. Lócsei. P. Sigismundo Ferentzi. Frat. Bernardo Paumgartner. Anno Domini MDCCXLI. die 22-a Martii.“*¹²⁶ (Dok. XV)

1746 waren die Krypta sowie die Wölbungen soweit fertiggestellt, dass man in der Kirche bereits Gottesdienst halten konnte. 1747 wurden ihre beiden kupfernen Turmhelme errichtet. Am 31. Juli diesen Jahres, am Gedenktag des Ignatius von Loyola, fand gemäß dem Jesuitendiarium die Feier der Kreuzaufrichtung statt, an welcher eine große Volksmasse teilnahm.¹²⁷ 1748 waren die Bauarbeiten bereits weit fortgeschritten. Dank der Spenden mehrerer Mäzene konnte die Fassade getüncht sowie mit geräumigen Fenstern und ornamentalen Bauformen versehen werden. Gleichzeitig wurden die Wölbungen im Kirchenschiff mit Wandmalereien versehen¹²⁸ – *„Fornices Templi, dempto uno, quod Chorum Musicorum respicit, eleganti penicillo ac singulari Architecturae artificio illustratae sunt. Fornicis I(ma) pars quae Aram Majorem despicit, exhibet SS(mam) Triaden, altera Divos Ungariae Indigetes Emericum et Stephanum, coronam ac sceptrum B(mae) V. offerentem. 3(ia) denum S. Parentem nostrum in Coelis Triumphantem“*.¹²⁹ Des Weiteren soll Vánossy in

Wohnstätte abgeschlossen sind, geben, dass ich etwas finde. Ich weiß, dass die Exzellenz, der Bischof von Veszprém, diesen Heiligen hoch schätzt, ich werde ihn indirekt erreichen.“

¹²⁶ Werner 1896, S. 12.; Lauschmann 1994, S. 158.; Pauer 1877, S. 191-192.; Canonica Visitatio 1817.

Auf Deutsch: „In der Zeit Benedikt XIV. – der Apostolischen Königin von Ungarn, Maria Theresia – des Primas von Ungarn, Graf Emmerich Esterházy – des Vorstehers des Jesuitenordens, Ferenc Resz – und des Regenten des österreichischen Jesuitenordens, Matthias Pock, erfolgte die Grundsteinlegung der aus Kosten des Antal Vánossy zu Ehren des Heiligen Johannes von Nepomuk errichteten Kirche, indem Graf Franz Esterházy Obergespan des Komitat Fejér war, Freiherr Jakab Geyman Kommandant von Székesfehérvár und János Nagy Sellyei der Richter dieser Stadt. Anwesend waren der Vorsteher des Jesuitenhauses, Ignác Stocker, weiterhin die Ordensmitglieder: Antal Brankovits, Károly Teuffl, Ferenc Loyth, Lipót Pfeffer, Márton Lócsei, Zsigmond Ferentzy Väter und Bruder Bernát Baumgartner. Im 1741. Jahr des Herrn, am 22. März.“ Lauschmann 1994, S. 158.

¹²⁷ Schoen-Handschrift s.a.

¹²⁸ Villányi 1935, S. 111.; Lauschmann 1994, S. 159.

¹²⁹ Aufzeichnung aus 1748. Historia Missionis Alba regalensis Societas Jesu. Ab Anno 1727 usque 1771, Universitätsbibliothek, Budapest, AB. 82.

diesem Jahr erneut 500 Forint für die Bauarbeiten gestiftet haben, damit der Kirchenboden mit Marmorplatten bedeckt werden konnte. Aus der Spende eines unbekannten Mönchs wurde überdies ein Ewiges Licht erworben. 1749 wurde die Kanzel errichtet und alle Deckenmalereien der Kirche, einschließlich das Hauptaltarfresko, zu Ende geführt.¹³⁰ Hierzu ein einschlägiger Eintrag von 1749 aus dem Diarium: „Zu Folge der Großzügigkeit unserer Wohltäter ist am Chor, an den Seitenwänden der Kirche und im Presbyterium alles fertiggebracht, was die Malerei und den Putz betrifft. Die neue Kanzel ist mit wunderschönen Schnitzereien geschmückt, und zwar aus der Gabe unserer Wohltäter, die sich durch die Predigten unserer Brüder zum Spenden veranlasst fühlten. Ein unbekannter Pfarrer schickte 200 Forint zur Anfertigung einer Monstranz zu.“¹³¹ 1750 wurde der reich vergoldete und von zwei adorierenden Engeln flankierte Hauptaltar vollendet,¹³² ebenso konnte die Anfertigung der Nebenaltäre und weiterer Ausstattungen fortgesetzt werden.¹³³ Dem Diarium zufolge wurden beispielsweise auf städtische Kosten zu dieser Zeit die Bilder des Kreuz- und Ignatiusaltars gemalt;¹³⁴ die endgültige Fertigstellung dieser zwei Altäre erfolgte zwischen 1751 und 1752.¹³⁵ Die Sakristei wurde vermutlich innerhalb eines Jahres ebenfalls zu Ende gebracht. Ein weiterer Eintrag aus dem Diarium gibt über das Jahr 1751 relevante Aufschlüsse: „Zu nicht geringerer Freude der Gläubigen wurde die der Jungfrau Maria geweihte Kapelle, wohin die Statue feierlich gebracht wurde, welche die Wände der Basilica della Santa Casa di Loreto berührte, vollendet. In der Heilige Aloysius-Kapelle werden die letzten Pinselstriche aufgetragen. Die zwei seitlichen Altäre, welchen die Stadt 450 Forint spendierte, wurden bereits mit entsprechendem Schmuck fertiggestellt.“¹³⁶ Obwohl die Kirche schon im Jahr 1751 als vollendet galt, wie es auch die eingravierte Inschrift „MDCCLI“ am Schlußstein über dem Hauptportal andeutet, fand ihre Einweihung erst im Jahr 1756 statt, ihre Ausstattungsarbeiten dauerten bis etwa 1767. Im Jahr 1752 waren das Altargemälde des Heiligen Franz Xaver, dessen Kosten zum Teil aus der Gabe eines Székesfehérvárer Herrn abgedeckt wurden, und jenes des Schutzengels bereits vollendet. Die Heilige Aloysius-Kapelle wurde mit einem prachtvollen Eisengitter und einem Taufbecken aus Marmor,

¹³⁰ Lauschmann 1994, S. 159.; Schoen-Handschrift s.a.

¹³¹ Lauschmann 1994, S. 159. (Bemerkung: Das Zitat findet sich auf Ungarisch bei Lauschmann; der lateinische Text ist mir nicht bekannt.)

¹³² Lauschmann 1994, S. 159.; Schoen-Handschrift s.a.; Schoen, Paumgartner és Buffleur, 1932, S. 26.; Villányi 1935, S. 131.

¹³³ Schoen-Handschrift s.a.

¹³⁴ Lauschmann 1994, S. 159.; Villányi 1935, S. 131.

¹³⁵ Schoen, Paumgartner és Buffleur, 1932, S. 26.; Kronbichler 1995, S. 213, G 112.

¹³⁶ Lauschmann 1994, S. 159. (Bemerkung: Das Zitat findet sich auf Ungarisch bei Lauschmann; der lateinische Text ist mir nicht bekannt.)

welches für 50 Forint erworben wurde, versehen.¹³⁷ 1753 wurde das Ordenshaus mit seinem westlichen Flügel endgültig fertiggebaut und zwischen 1754 und 1756 auch deren Räumlichkeiten mit Stuckdekorationen versehen.¹³⁸ 1756 wurde die Ausstattung der Heiligen-Aloysius-Kapelle vollendet,¹³⁹ beziehungsweise die fünf Glocken der Kirche vom Budaer Antal Zechenter für 4500 Forint gegossen (Dok. XIV).¹⁴⁰

Die Konsekration der Kirche erfolge durch Bischof Pál Révay am Andreas-Tag des Jahres 1756 (Dok. XIV).¹⁴¹ An diesem feierlichen Ereignis nahmen große Menschenmassen teil, viele kamen aus den benachbarten Dörfern in die Stadt. Die kirchliche Zeremonie vollzog der Veszprémer Dompropst mit einer großen Rede, in welcher er zunächst der freizügigen Gabe des Antal Vánossy dankte.¹⁴² 1758 wurde die Einrichtung der Apotheke zum schwarzen Adler und des Emmerich-Altars vollendet. 1759 erfolgte die Eröffnung des Refektoriums. Ein Jahr später wurden schließlich die geschnitzten Holzbänke in die Kirche eingesetzt.¹⁴³ Die Rokokomöbel der Sakristei wurden allerdings erst später, zwischen 1764 und 1767, unter Vailand Superior fertiggestellt.¹⁴⁴ Die Bauanlage des Jesuitenordens erhob sich so bereits auf dem Vedutenstich von I. Ph. Binder gegen 1780 und prägt in ihrer vollen Pracht das Stadtbild von Székesfehérvár, gleichwie zu unserer Zeit (Abb. 8).

6. Die Geschichte der Jesuitenanlage nach 1773

Die neu entstandene, anspruchsvoll gestaltete künstlerische Ausstattung der Anlage konnten die Ordensbrüder und die Besucher nicht lange genießen, da die Aufhebung des Jesuitenordens im Jahr 1773, gerade als die Einrichtung der Ordensbibliothek vollendet wurde, erfolgte. Nach der Auflösung wurden sämtliche Einrichtungsgegenstände, vorwiegend

¹³⁷ Lauschmann 1994, S. 159.

¹³⁸ Schoen-Handschrift s.a.

¹³⁹ Schoen, Paumgartner és Buffleur, 1932, S. 26.

¹⁴⁰ Alle fünf wurden zu Ehren einer Person oder Wesenseinheit mit Aufschrift – verfasst von Vánossy selbst – und Abbildung gefertigt. 1. – Heilige Dreifaltigkeit, „*Gloria patri et filio et spiritui sancto*“ (3600 Pfund); 2. – gekreuzigter Christus, „*Ecce crucem Domini fugite partes adversae*“ (1825 Pfund); 3. – Jungfrau Maria, „*Macula non est in Te. Dignare me laudare te Virgo Sacrata*“ (1225 Pfund); 4. – Heilige Ignatius von Loyola, „*Tu nos ab hoste protege*“ (825 Pfund); 5. – Heilige Johannes von Nepomuk, „*Protector noster aspice in servos tuos*“ (525 Pfund). Canonica Visitatio 1805, Bischöfliches und Domkapitel Archiv von Székesfehérvár, Can. Vis., Szfv. Belváros; Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 59.

¹⁴¹ Canonica Visitatio 1805; Die Schoen-Handschrift s.a. erwähnt ebenfalls die Kirchenweihe. Laut dieser Quelle erfolgte diese jedoch am 30. Juli 1755.

¹⁴² Lauschmann 1994, S. 159-160.

¹⁴³ Schoen, Paumgartner és Buffleur, 1932, S. 26.

¹⁴⁴ Schoen-Handschrift s.a., Kovács 2000, S. 9.

die Möbel des Ordenshauses, dabei auch die der Bibliothek und des Refektoriums, verschleppt und gingen verloren. Noch im selben Jahr wurden die Pauliner auf königliche Verordnung mit der Leitung der Anlage und des Gymnasiums betraut. Auf Erlass von Kaiser Joseph II. im Jahr 1786 wurde das Gebäude des Klosters jedoch nur noch für militärische Zwecke genutzt, während die Kirche zugesperrt wurde. In den vier Monaten, als die Anlage durch seine neue „Funktion“ zum Verfallen verurteilt wurde, fuhr György Zutrunk, der vierzehn Jahre lang die Rechnungen der Kirche führte, stets nach Wien und Buda, um mit den verantwortlichen Behörden zu verhandeln: Er wollte das Projekt verhindern, welches die Verwendung des Baus als Theater, Reitschule oder Waffenlager vorgesehen hätte. Seine Bemühungen wurden von Erfolg gekrönt, als auf königlichen Beschluss die deutschsprachigen Bürger von Székesfehérvár die Betreuung der Kirche am 11. November 1786 übernahmen. Das Kloster diente jedoch weiterhin als Militärlager, eine Zeit lang als Hospital und dann als staatliche Schule. Seit 1813 verfügt der Zisterzienserorden über den ganzen Gebäudekomplex; seine Tätigkeit übte er bis 1950 in diesem aus. Im Anschluss daran diente das Ordenshaus und das Gebäude des ehemaligen Gymnasiums als Schülerwohnheim. Von 1978 bis heute ist das Szent István Király Museum im Gebäude des Klosters, dessen Originalzustand bis 1992 komplett wiederhergestellt wurde, untergebracht.¹⁴⁵

7. Der Architekt

Die zwischen 1741 und 1751 errichtete Jesuitenanlage erhebt sich mittlerweile seit über 250 Jahren in der Innenstadt von Székesfehérvár, es ist jedoch bis heute nicht belegt, wer für die architektonische Gestaltung dieses bedeutungsvollen Gebäudekomplexes verantwortlich ist. Bedauerlicherweise sind bisher gar keine Dokumente aufgetaucht, welche Hinweise auf den Architekten geben könnten. In der Literatur werden allerdings zwei österreichische Baumeister mit der Kirche und dem Ordenshaus in Verbindung gebracht: Johann Michael Grabners Namen liest man häufiger in den älteren Schriften, während Paul Hatzinger eher ab den 1960er Jahren in den Vordergrund gerückt wird.¹⁴⁶ Die grundlegenden

¹⁴⁵ Kapossy 1911, S. 54; Kovács 1993, S. 14; Canonica Visitatio 1817.

¹⁴⁶ Grabner: Lauschmann 1994, S. 158.; Kapossy 1911, S. 54.; Marschall 1928, S. 3.; Szőnyi 1934, S. 209-210.; Villányi 1935, S. 111-112.; Say 1938, S. 8.
Hatzinger: Schoen-Handschrift s.a.; Fitz/Császár/Papp 1966, S. 40.; Voit 1966, S. 212.; Voit 1980, S. 36.; Kovács 2001, S. 8.

Informationen zu beiden Architekten publizierte Schoen im Jahr 1931.¹⁴⁷ Anhand seiner Forschungen ist es gewiss, dass Michael Grabners Vater, der Baumeister Martin Grabner aus Khinburg (*heute Khünburg?*) stammte und das Székesfehérvári Bürgerrecht am 5. Februar 1751 erhielt.¹⁴⁸ Das heißt, Michael ließ sich höchstwahrscheinlich zusammen mit seinem Vater in Ungarn nieder und erwarb seine Architekturkenntnisse an seiner Seite. Darüber hinaus dürfte er einer Aufzeichnung nach zum Zeitpunkt seiner zweiten Eheschließung im Jahr 1774 nur 32 Jahre alt gewesen sein.¹⁴⁹ Falls dieser Hinweis korrekt ist, konnte er mit der Ausführung der Jesuitenanlage gegen 1740 mit aller Sicherheit nicht beauftragt werden. Über seine künstlerische Tätigkeit ist weiterhin wenig bekannt.¹⁵⁰ Das in der Literatur mehrfach erwähnte Ölporträt des Architekten, welches wohl im Refektorium der Zisterzienser aufbewahrt wurde, dürfte der Tradition nach Grabner abgebildet haben.¹⁵¹ Das Werk ist heute allerdings nicht mehr aufzufinden. Bloß auf dessen kurze Beschreibung von Schoen kann man sich heute verlassen: Auf dem Bild sollte Grabner demzufolge den Fassadenentwurf des heutigen Domes mit einem Zirkel messen, als Zeichen dafür, dass er an dessen Fertigstellung teilgenommen hatte.¹⁵² Demzufolge fehlte auf dem Bild der Bezug auf die Jesuitenanlage.

Paul Hatzinger, ein vermeintlicher Angehöriger der barocken Donauschule,¹⁵³ wurde gegen 1686 in Linz geboren, wo er laut Schoen vermutlich bei Johann Michael Brunner seinen Beruf erlernte. 1713 ist er bereits in Székesfehérvár nachweisbar. Am 8. September heiratete er Orsolya, die Tochter des Baumeisters Jodok Schmidt, mit welcher er sich niederließ und somit am 20. Oktober das Székesfehérvári Bürgerrecht erhielt, hier lebte er auch bis zu seinem Tod.¹⁵⁴ Zur Zeit der Errichtung der Jesuitenanlage war er somit vor Ort nachweisbar und galt bereits als renommierter Architekt. Sein Œuvre ist teilweise bekannt und weist auf seine bedeutsame künstlerische Betätigung in Székesfehérvár und Umgebung

¹⁴⁷ Schoen, Székesfehérvár 18. századbeli építőmesterei, 1931.

¹⁴⁸ Seine bedeutendste künstlerische Tätigkeit manifestiert sich beim Bau der Heiligen Stephan-Kirche, des heutigen Domes, an dem er bis zu seinem Tod Ende März 1763 tätig war. Schoen, Székesfehérvár 18. századbeli építőmesterei, 1931, S. 4.

¹⁴⁹ Schoen, Székesfehérvár 18. századi építőmesterei, 1931, S. 5.

¹⁵⁰ Durch Belege ist seine Mitwirkung an der Vollendung des heutigen Domes zwischen 1767 und 1768 untermauert. 1770 wurde er vom Magistrat mit allen städtischen Bauarbeiten, bis auf das Kanzleigebäude, beauftragt. 1774 entwarf er den Plan für das Haus im Weingebiet der Jesuiten. Schoen, Székesfehérvár építőmesterei, 1931, S. 5.; Fitz/Császár/Papp 1966, S. 41.

¹⁵¹ Lauschmann 1994, S. 158.; Villányi 1935, S. 111-112; Kapossy 1930, S. 444.

¹⁵² Schoen, Székesfehérvár 18. századbeli építőmesterei, 1931, S. 5.

¹⁵³ Die Hatzinger zugeschriebene Dreifaltigkeitskirche in Aba steht in enger Verwandtschaft mit Johann Michael Brunners Hauptwerk, der Dreifaltigkeitskirche in Stadl-Paura bei Lambach. Es ist daher anzunehmen, dass Hatzinger das österreichische Bauwerk kannte und eventuell auch an ihrer Ausführung beteiligt war. Obwohl er in den Topographien von Lambach und Linz keine Erwähnung findet, nimmt Voit an, dass er zum dortigen Künstlerkreis gehörte. Voit 1966, S. 212.

¹⁵⁴ Schoen, Székesfehérvár 18. századbeli építőmesterei, 1931, S. 4; Schoen 1935, S. 21-22.

hin.¹⁵⁵ Hatzinger war in Székesfehérvár zweifellos ein führender Architekt, der mit großen Bauaufträgen betraut wurde. Demzufolge kann die Annahme, dass er den Jesuitenkomplex entwarf und die Bauarbeiten leitete, als berechtigt angesehen werden. Eine sichere Zuschreibung kann jedoch mangels entsprechender Urkunden nicht erfolgen.

8. Die Kirchenfassade

8.1. Gestaltung

Die ehemalige Jesuitenanlage erstreckt sich in der schmalen Fő utca in Székesfehérvár; dieser Lage zufolge kann sich ihre Monumentalität leider nicht richtig durchsetzen. Die Kirchenfassade – welche über ihren Originalentwurf hinaus auch mit Jakabs zwecks einer Renovierung gefertigtem Aufriss von 1964 näher betrachtet werden kann – zählt mit seiner barocken Doppelturmfassade zu den Vertretern der ungarischen Jesuitenarchitektur (Abb. 9, 11, 12). Diese Fassadengestaltung hat sich durch die Jesuitenkirche in Nagyszombat (1629-1637), im damals wichtigsten Kirchenzentrum Ungarns, eingebürgert (Abb. 13).¹⁵⁶ Darüber hinaus kann der etwa zur gleichen Zeit erbauten Wiener Universitätskirche (1627-1631) ebenfalls eine entscheidende Rolle zugeschrieben werden (Abb. 14). Als weitere charakteristische Beispiele können die zweite in Ungarn fertiggestellte Jesuitenkirche in Győr (1635-1641), die Jesuitenkirche in Trencsén (1653-1657) sowie der Dom von Kalocsa (1732-1754) erwähnt werden (Abb. 15-17).

Die dreiachsige, nach Osten gerichtete Fassade der Johannes-Nepomuk-Kirche ruht auf einem relativ hohen Sockel (Abb. 18). Sie ist entsprechend der Kirchenschiffhöhe durch

¹⁵⁵ Am 1. August 1726 wurde er von der Wittve des Grafen Péter Zichy beauftragt, die Kirche zum Heiligen Franz Xaver im Schloss von Zsámbék (*Schambeck*) zu renovieren. Am 5. Juni 1732 gab ihm Gräfin Zichy den Auftrag zum Bau des Gasthauses in Várpalota (*Burgschloß*). Am 5. April 1734 wurde er dann vom Grafen János Zichy mit dem Bau der neuen Räumlichkeiten des Schlosses verpflichtet. Anhand des Vertrages vom 19. Juni 1738 errichtete er für die verwitwete Gräfin Zichy ein Haus in Káloz. Die fragmentarischen Belege lassen weiterhin darauf schließen, dass die Sebastian-Kapelle, deren Grundstein am 8. September 1739 gelegt wurde, im Frühling 1741 ebenfalls von ihm fertiggestellt wurde. Ein Jahr später begann er mit Ferenc Kotz an der Umgestaltung und Erweiterung der Székesfehérvärer Franziskanerkirche zu arbeiten. Der infolge eines Sturmes beschädigte südliche Turm der Kirche zu Ehren des Heiligen Stephan wurde ebenfalls unter der Leitung von Hatzinger zwischen 1743 und 1744 wiederhergestellt. 1746-1747 errichtete er das städtliche Krankenhaus. Voit und Schoen schreiben die Dreifaltigkeitskirche in Aba, erbaut zwischen 1748 und 1753, auch ihm zu. 1757 verstarb er. Schoen, Székesfehérvár 18. századbeli építőmesterei, 1931, S. 4.; Schoen 1935, S. 21-22., Voit 1966, S. 212.

¹⁵⁶ Die erste ungarländische Jesuitenkirche wurde zu Ehren der Heiligen Katharina in Zagreb errichtet und kann noch auf italienische Vorbilder zurückgeführt werden (il Gesu, Rom). Kelényi 2006, URL: http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszeti/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=626&tip=0

verkröpfte Gesimse in zwei Geschosse aufgeteilt und wird von zwei Eckkrisaliten beherrscht (Abb. 19). Infolge dieser hervorspringenden Bauteile vertieft sich der Mittelachsenbereich, die Wandflächen bilden allerdings keinen rechten Winkel, sondern etwa einen Winkel von 135 Grad, was der Fassade eine leichte Dynamik und feine Plastizität verleiht. Diese schrägen Wandflächen sind überdies jeweils durch eine mit Muscheln abgeschlossene Nische plastisch gegliedert. Die starke vertikale Gliederung der Fassade erfolgt durch Pilaster unterschiedlicher Größe, die im Erdgeschoss toskanische, im zweiten Geschoss ionische und schließlich bei den Türmen korinthische Kapitelle aufweisen. Sie wird mit einem Dachgesims sowie einem Dreiecksgiebel in der Mittelachse abgeschlossen. Die zwei eingeschossigen Ecktürme mit Uhrgesims sowie achteckigem, barockem Zwiebeldach aus Kupfer und einem Doppelkreuz auf einer Weltkugel befinden sich jeweils an der Ecke. Sie bilden praktisch das dritte Geschoss der Fassade und betonen ebenfalls ihre Vertikalität. Die Fassade ist ansonsten sehr schlicht gehalten, sie wird bloß durch Fenster verschiedener Größe und Form¹⁵⁷ sowie einige Schmuckelemente in den Fensterrahmen – Voluten und Muschelwerk – angereichert. Das prunkvollste Element der Fassade ist mit seiner Rokoko-Barock-Dekoration eindeutig das Volutenportal, welches ein Wappen mit dem Spruch „*Quoniam tacui*“¹⁵⁸ und der strahlenden unversehrten Zunge des Kirchenpatrons als Zeichen seiner Verschwiegenheit beinhaltet, beziehungsweise der Schlussstein, der das Abschlussjahr der Bauarbeiten „MDCCLI“ aufweist. Über dem grünen schmiedeeisernen Tor ist ein Eisengitter mit dem Jesuitenwappen angebracht.¹⁵⁹ Innerhalb der Fassadengestaltung bildet das Portal ein geschlossenes, einheitliches Kunstwerk (Abb. 20). Die Fassadengestaltung weist mit der Trencséner Jesuitenkirche die meisten Gemeinsamkeiten auf. Die südliche Seitenfassade mit einem kleinen Seiteneingang – ehemals mit einer Hofmauer umkränzt und später durch eine Straße freigegeben – ist durch 1 + 3 Achsen gegliedert, während die nördliche mit dem zweigeschossigen Ordenshaus zusammengebaut ist, dessen Frontfassade über 4 + 6 + 4 Achsen verfügt (Abb. 7, 9, 10).¹⁶⁰

¹⁵⁷ Rechtecktfenster, Chorfenster, Ochsenauge, Rundbogenfenster, Lautenfenster.

¹⁵⁸ „Weil ich geschwiegen habe“ – „*Psalm 31 v. 3*“ (der Psalm ist ebenfalls auf dem Wappen kennzeichnet). Cannonica Visitatio 1817, Schoen-Handschrift s.a..

¹⁵⁹ Kovács 1993, S. 10.

¹⁶⁰ Schoen-Handschrift s.a.

8.2. Renovierung

Nach Jakab wurde die Fassade gegen 1935 renoviert.¹⁶¹ Einige Jahre darauf erlitt der Kirchenbau im Laufe des Zweiten Weltkrieges erhebliche Schäden. Die barocke Dachkonstruktion brannte samt dem südlichen Turmhelm ab, gleichzeitig wurden das nördliche Helmdach sowie das Klosterdach beschädigt, ebenso ging der Dachreiter zugrunde. Schoen berichtet, dass die Glockentürme einschließlich ihrer Helme durch die darauffolgenden Restaurierungsarbeiten in ihrer Originalform wiederhergestellt wurden.¹⁶² Die ehemalige, originale Dachkonstruktion wurde jedoch einstweilen durch ein Mansarddach ersetzt, welches wesentlich niedriger lag als das ursprüngliche Satteldach und in seiner Erscheinung sowie stuktureller Ausbildung für die Barockkirche nicht geeignet war. Erst 1979 wurde der originale Zustand anhand Entwürfen vom Dipl. Ing. Nándor Bürger von 1977 wiederhergestellt. Die Ausführung erfolgte mithilfe des Architekten Ferenc Tóth, der noch einige weitere Änderungen vornahm. Im gleichen Jahr wurden auch die Sanierungsarbeiten der Fassade durchgezogen.¹⁶³ Des Weiteren wurde ich im Laufe meiner Forschungen auf eine weitere Wiederherstellung unter Mitwirkung von Miklós Ács und József Lángi, welche voraussichtlich in den kommenden Jahren erfolgt, aufmerksam gemacht. Die bisher durchgeführte Freilegung der Fassade weist laut Lángi mit großer Sicherheit darauf hin, dass die gelbe Färbung des Sanktuariums und der südlichen Fassade nicht aus der Barockzeit, sondern aus dem 19. Jahrhundert stammt. Ursprünglich war weißer Kalk auf diese Wandteile aufgetragen, bloß die Gesimse sowie die Fensterrahmen waren mit einer Putzschicht bedeckt, welche mit Holzkohle gefärbt wurde.

9. Bautypus

Die heutige Zisterzienserkirche in Székesfehérvár, gleichwie der Großteil der Klosterkirchen und Dome des 18. Jahrhunderts in Ungarn, reiht sich mit ihrem Bautypus in die Tradition der Kirchenbauten des Jesuitenordens ein – es handelt sich dabei um einen Longitudinalbau, dessen Langhaus durch jeweils drei Kapellen, beziehungsweise Nischen gegliedert wird und in einem bogenförmigen oder geradlinigem Abschluss im Bereich des

¹⁶¹ Jakab 1964.

¹⁶² Schoen-Handschrift s.a.

¹⁶³ Marton 1989.

Presbyteriums endet.¹⁶⁴ Die Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk besitzt einen rechteckigen Grundriss ohne Querhaus (Abb. 7, 21). Ihr Haupteingang liegt im Osten, in der Fő utca. Aus der von oben mit einer korbbogenartigen Orgelempore abgeschlossenen Eingangshalle öffnet sich südlich und nördlich je eine Kapelle, welche unter dem jeweiligen Turm platziert ist. Das einschiffige, weiträumige Langhaus setzt sich aus zwei Jochen zusammen und verfügt über je zwei konchenartig ausgetiefte, flach abgeschlossene Nischen. Das einjochige, geradlinig abgeschlossene Presbyterium ist etwas schmaler als das Langhaus, was sich letztendlich mit den zwei neben ihm untergebrachten Räumlichkeiten auf quadratischem Grundriss erklären lässt: An der Nordseite des Altarraumes schließt sich die Sakristei an, während er südlich von der Loretto-Kapelle begrenzt wird. Im ersten Geschoss auf beiden Seiten befindet sich das Oratorium. Nördlich im Erdgeschoss erstreckt sich ein gewölbter Korridor entlang des Kirchenschiffes von der Sakristei bis zur Treppenanlage im Turm, welche zur Orgelempore führt. Der Kirchenraum wird von einem böhmischen Kappengewölbe überspannt. Unter dem Kirchenschiff befindet sich eine Krypta (Abb. 22), welche im Kircheninneren durch eine von einer breiten Marmorplatte bedeckten Öffnung zugänglich ist (Abb. 23).

10. Die beteiligten Künstler

10.1. Caspar Franz Sambach und seine Gehilfen

Die Identität der bei der Ausmalung des Kircheninneren beschäftigten Maler sowie die mit ihren Namen verbundenen Werke sind in der Fachliteratur von Anfang an umstritten. Stephan Dorffmeister benannte den meistbeschäftigten Meister in seinem Brief für János Szily am 13. August 1796 zwar korrekt (*„ein Sanbak, welcher in Stuhlweissenburg die Jesuiten Kirche gemahlt, ist nicht von Schreiender Farbe und ist doch ein Grosser Rechtschaffender Künstler“*),¹⁶⁵ doch im *Cannonica Visitatio* aus 1817 wurde die Autorenschaft bereits falsch festgelegt: *„Pictura elegans per celebrem virum Malpetch*

¹⁶⁴ Kelényi 2006. Der Székesfehérvári Kirchenbau verfügt aber nur über jeweils zwei Nischen für die Nebenaltäre.

¹⁶⁵ Kapossy 1922, S. 117-118.

Das Dokument befand sich zu Kapossys Zeit im Bischöflichen Archiv von Szombathely, heutzutage jedoch nicht mehr. Die Mitarbeiter des Archivs konnten hier leider nicht weiterhelfen, wo der Brief zurzeit aufbewahrt ist.

procurata“.¹⁶⁶ Dieser Irrtum – welcher in der Literatur danach Verbreitung fand¹⁶⁷ – könnte sowohl auf der malerischen Tätigkeit von Franz Anton Maulbertsch in der ehemaligen Karmeliterkirche aus 1767,¹⁶⁸ als auch auf seinem größeren Bekanntheitsgrad als Caspar Franz Sambachs, des tatsächlichen Malers der ehemaligen Jesuitenkirche, basieren. Die Zuschreibung an Sambach ist durch Antal Vánossys Brief vom 7. Mai 1751 („*Dominus Sambach veniet sub medium Iunii. In omnibus deinque paratus est [...]. 50 sol. pro Sacello, 10 sol. pro Coloribus, 12 sol. pro viatico solvat [...]. Auri libros 24 x Schmolz (?) idem Sambach adfert.*“)¹⁶⁹ sowie seinen undatierten Brief („*Exemplar iconis S. Aloysii dabo Domino Sambach [...]*“) quellenmäßig nachgewiesen (Dok. V-VI). Darüber hinaus zeugt die datierte und signierte Skizze des Hochaltarfreskos von seiner Mitarbeit an der Kirche: „*Gemahlt in Fresco zu Stulweissenburg in Ungarn 1749. als Hochaltarblatt alda v. Caspar Sambach.*“ (Abb.120) Anhand der Verzeichnisse im Diarium „*Historia Missionis Alba-Regalensis Societatis Jesu Ab Anno Domini MDCCXXVII.*“ ist des Weiteren anzunehmen, dass ihm auch Gehilfen zur Hand gegangen sind, ebenso wie später bei der Ausmalung der Wallfahrtskirche in Sloup.¹⁷⁰ Bereits 1746 und 1747 taucht der Name des Malers Joseph Codelli auf, doch in diesen Jahren waren malerische Arbeiten im Kircheninneren noch nicht möglich, weshalb er nur im Ordenshaus tätig sein konnte. Hingegen sind „*Antonius Werle, Pict.*“ zwischen 1748 und 1749 sowie „*Joannes Magis, Pict.*“ zwischen 1749 und 1751 aufgezeichnet¹⁷¹ und waren wohl für die scheinarchitektonischen sowie ornamentalen Details der Freskenausmalung zuständig (Dok. XI). Einige Fakten über ihre Wirkung brachte Schoen 1932 ans Licht.¹⁷² Des Weiteren weist er höchstwahrscheinlich anhand eines Vánossy-Briefes darauf hin, dass der Mäzen die Darstellung einiger Figuren auf Sambachs Hauptaltarfresko-Skizze bemängelte und schlug daher dem Freskant vor, den Rat von Antal Werle anzunehmen.¹⁷³

¹⁶⁶ Cannonica Visitatio 1817.

¹⁶⁷ Lauschmann 1994; Kapossy 1911; Pauer 1877.

¹⁶⁸ Garas Klára, Franz Anton Maulbertsch, Graz 1960, S. 216. Pauer hebt beispielsweise auch seine Tätigkeit in der ehemaligen Karmeliterkirche hervor: „*Pictura Ecclesiae elegans, aequae per celebrem Maulbertsch procurata, qui et Carmelitarum pinxit Ecclesiam.*“ Pauer 1877, S. 192.

¹⁶⁹ Vánossy Antal, Brief Nr. 30, 7. Mai 1751 Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

¹⁷⁰ Kuba-Hauk 1985, S. 131.

¹⁷¹ Historia Missionis Alba regalensis Societas Jesu. Ab Anno 1727 usque 1771, Universitätsbibliothek, Budapest, AB. 82.

¹⁷² Siehe Schoen 1933, S. 12. Aus den Forschungen von Schoen lässt sich ermitteln, dass Vánossy den Maler Magis während dessen Wiener Aufenthaltes, während Werle im Laufe dessen Noviziats im Jesuitenkolleg von Trencsén zwischen 1733 und 1734 kennengelernt haben dürfte.

¹⁷³ Schoen, Vánossy Antal, 1932, S. 58.

10.2. Daniel Gran als Entwerfer

Die Reihe der an der Freskenausstattung beteiligten Künstler ist damit aber nicht komplett, denn eine erhebliche Rolle kommt gemäß meinen Forschungen auch Daniel Gran, dem Hauptvertreter der österreichischen dekorativen Wandmalerei des Barock, zu. Seine Bedeutung als Skizzenzeichner in Székesfehérvár bewertete ausschließlich Schoen 1932 richtig, aber ohne dies weiter zu erläutern.¹⁷⁴ Seitdem fand Gran bloß in einer Fußnote von Garas in direkter Verbindung mit der Johannes-Nepomuk-Kirche Erwähnung,¹⁷⁵ sonst unerklärlicherweise nur in einer unpublizierten Dokumentation von Ópra,¹⁷⁶ darüber hinaus gar nicht mehr. Vánossy stellt in seinem Brief von 20. November 1756 nicht nur eindeutig fest, dass die Skizzen des Hochaltarfreskos und der Deckengemälde von Daniel Gran stammen, sondern wollte diese mit Bildunterschriften versehen, welche Le Grans Autorschaft kennzeichnen würden, im Zimmer des Provinzials oder des Superiors unterbringen lassen: „*Die Schizze des Hoch Altars, item des Kirchen gewölbs curet R(everentia)V(estr)a singulas in singulas listas cum vitro, cum subscriptione pulchra, authoris nempe le gran v(idelice)t idea prototypa arae majoris authore famoso Le Gran, et sic de coeteris. Ponantu(r) in cubiculo Prov(incia)lis vel superioris.*” (Dok. X) Das heißt, Daniel Gran soll ebenfalls einen Entwurf für die Darstellung der Himmelfahrt des Kirchenpatrons gefertigt haben. Es ist jedoch anzunehmen, dass Sambach eine selbständige Vorlage lieferte, welche vermutlich bloß in der vorgegebenen Thematik und einigen Details mit Grans verschollenem Bild übereinstimmt. Auf der einen Seite bestätigt dies die durch Schoen bekannte Aussage von Vánossy: Er beurteilte, wie bereits kurz erwähnt, die Gestalt des mit übertriebener Gebärde im ungarischen Galaanzug dargestellten Jünglings, die Rückenfigur des Pilgers und die protzig gekleidete Frauengestalt auf Sambachs Skizze des Hochaltarfreskos und ließ dem Maler sagen, dass er alles aus Le Grans Zeichnung berücksichtigen sollte, was wertvoll und verwendbar ist.¹⁷⁷ Auf der anderen Seite blieb uns diese einzige Vorlage von Sambach erhalten (was natürlich nicht ausschließt, dass es keine weitere von ihm gab). Bei der Ausführung der Deckengemälde dürfte er sich auf die Entwürfe seines Künstlerkollegen verlassen haben, was deren große Verwandtschaft mit zahlreichen Werken aus Grans Œuvre untermauern lässt.

¹⁷⁴ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 58.

¹⁷⁵ Ihre ungenau formulierte Aussage gilt jedoch als fehlerhaft. Sie berichtet nämlich, dass Gran 1756 einen Entwurf für das Hochaltarfresko (?) in Székesfehérvár fertigte, doch die (Entwürfe für die (?)) Deckengemälde wurden von Sambach ausgeführt. Garas 1955, S. 267., Fußnote 35. Knab bezieht sich auf Garas in seiner Monographie. Eckhart Knab, Daniel Gran, Wien 1977, S. 35.

¹⁷⁶ Ópra 2007, S. 7.

¹⁷⁷ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 58.

Die schriftlichen Belege weisen demzufolge darauf hin, dass es sich bei den Fresken nicht ausschließlich um Grans äußerst starken Einfluß auf Sambachs Kunst handelt – wie es Kuba-Hauk anführt –, ¹⁷⁸ sondern um eine tatsächliche „Arbeitsbeziehung“, welche aus bisher unbekannten Gründen zustande kam. ¹⁷⁹ Es ist meiner Meinung nach nicht geklärt, warum der eine Maler mit der Erstellung der Entwürfen beauftragt werden sollte, während der andere mit der Ausführung der Werke, wohl unter Berücksichtigung der Vorlagen, doch selber eine Skizze (oder mehrere) schuf, welche fast Eins-zu-eins verwirklicht wurde. Es wäre möglich, dass Vánossy ursprünglich Gran mit der Planung und Verwirklichung der Fresken beauftragte, doch er musste die Arbeit nach der Ausführung der Entwürfe abbrechen und Vánossy war gezwungen, mit der Ausmalung jemand anderen zu betrauen. Über Daniel Grans künstlerische Tätigkeit in Ungarn, beziehungsweise für Ungarn, ist den bisherigen Forschungen nach nichts bekannt. Ob er je im Dienst von ungarischen Mäzenen stand, war bisher nicht gewiss. ¹⁸⁰ Meine Feststellung über seine Wirkung für die Jesuitenkirche in Székesfehérvár (welche über die konkrete dokumentarische Belege hinaus auch durch konkrete Analogien zwischen den ausgeführten Wandgemälden und Grans Œuvre unterstrichen wird) lässt sich auch mit Grans Brief vom 4. Dezember 1755 über die Etablierung „*einer Nöttigen und Nuzbahren Kunst Accademiae im Königreich Hungarn*“ ¹⁸¹ in Verbindung setzen (Dok.). ¹⁸² Dass Gran „*verschidene Hungärische Herren [...] öffterß ersuchet und animiret*“ haben, um „*eine solche Accademiäm zum wahren Nutzen der Nation einzurichten*“, ¹⁸³ setzt meiner Meinung nach voraus, dass er vorher bereits engere Kontakte zu Ungarn pflegte. Dies untermauert teilweise auch folgende Aussage: „*Obschon ich zwar die mir angetragene Directors Stolle der Kaysß. Mahler Accademiae zu wienn recusirt, und wegen desßen Unbeständigkeit und unordentlichen wesen nicht angenommen, so hätte ich doch hüngegen den grösten lust, die Erste Kunstschull in dem Königreich Hungarn einzurichten [...]*“ (Dok. XIII) ¹⁸⁴ Hierzu könnte als eine logische Begründung dienen, dass der Empfänger des „*Proiects*“, Palatin Graf Lajos Batthyány, bereits im Zusammenhang mit dem Székesfehérvärer Jesuitenkomplex eine kurze Erwähnung fand, indem Vánossy bei ihm (finanzielle) Unterstützung suchte und wohl auch bekam. ¹⁸⁵

¹⁷⁸ Kuba-Hauk 1985.

¹⁷⁹ Anbei ist nicht unbedingt ein gemeinsamer Arbeitsprozess gemeint; eine persönliche Begegnung oder Zusammenarbeit beider Maler ist nicht vorausgesetzt.

¹⁸⁰ Knab 1977, Kapossy 1940-1941, S. 347.

¹⁸¹ MOL N 12 Ladula 6 fasciculus 21. Nr. 20. (Mikrofilmarchiv)

¹⁸² Ein Teil dieses Briefes (vier Seiten) ist bei Knab publiziert. Knab 1977, Abb. 354-357.

¹⁸³ MOL N 12 Ladula 6 fasciculus 21. Nr. 20. (Mikrofilmarchiv)

¹⁸⁴ Ebenda

¹⁸⁵ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 58.

10.3. Michelangelo Unterberger

Die Autorenschaft der monumentalen Altarblätter ist in der Fachliteratur besonders widersprüchlich, vor allem was die Tätigkeit von Michelangelo Unterberger, dem Professor und späteren Rektor der Wiener Kunstakademie, betrifft. Auf diese Problematik werde ich mittels stilistischer Vergleiche und zeitgenössischen Quellen im folgenden Kapitel näher eingehen. Auf jeden Fall ist urkundlich belegt, dass das Ignatius-von-Loyola-Bild von seiner Hand stammt.¹⁸⁶ Die drei weiteren Altargemälde, die vier Predellenbilder sowie die Bilder in den Kapellen, sind Sambach zuzuschreiben.

10.4. Die Bildhauer – Paumgartner, Bebó und Hyngeller

Der lokalen mündlichen Überlieferung nach galten die Bildhauerei und die geschnitzten Einrichtungsgegenstände der Kirche (und des Ordenshauses) als das Werk eines nicht näher identifizierten Jesuitenbruders. Der Künstler, Bernát Paumgartner, wurde erst in Schoens Aufsatz von 1932 aus der Anonymität geholt sowie durch grundlegende Angaben vorgestellt,¹⁸⁷ obwohl sein Name bereits in der Urkunde zur Grundsteinlegung von 1745 aufgezeichnet war. Paumgartner taucht 1744 unter der Wirkung des Superiors Stocker als dessen Gehilfe während der Bauarbeiten der Residenz auf, und ist bis auf den Zeitraum zwischen 1746 und 1748 bis 1760 im Namensverzeichnis der Jesuiten-Koadjutoren im *Diarum* eingetragen.¹⁸⁸ Er war nicht nur für die Leitung der hauseigenen Tischlerwerkstatt verantwortlich, sondern beteiligte sich auch eigenhändig unter anderem an der Ausführung des Kirchengestühls, der Beichstühle und des Holzwerkes der Altäre. Der Tabernakel des Hauptaltars wurde 1750 zwar von einem Pester oder Budaer Meister gefertigt, doch die sonstige Schnitzarbeit und die zwei adorierenden Engel sind mit Paumgartners Namen

¹⁸⁶ Kronbichler 1995, S. 213. G 112; Vánossy Antal, Brief Nr. 77, 11. September 1754 Rom, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma, „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

¹⁸⁷ Bernát Paumgartner wurde in Szokolca geboren, wo die Jesuiten ebenfalls ein Ordenshaus besaßen. Nachdem er in den Jesuitenorden als Bildhauer eintrat, verbrachte er seine Novizität zwischen 1731 und 1732 im Ordenshaus der Jesuiten in Trencsén. Der Rektor des dortigen Ordenshauses, Antal Vánossy, stellte ihn von 1733 bis 1735 als Hausmeister (Janitor) ein. Paumgartner war später im Ordenshaus der Jesuiten in Wien tätig. 1744 trat er in Székesfehérvár auf. Schoen, Paumgartner és Buffleur, 1932, S. 25-26.

¹⁸⁸ Die Bekanntschaft zwischen ihm und Vánossy liegt auf der Hand: Paumgartner verbrachte seine Novizität zwischen 1731 und 1732 im Jesuitenordenshaus in Trencsén. Der Rektor des Ordenshauses war zu dieser Zeit Vánossy, der zwischen 1733 und 1735 Paumgartner als Hausmeister (Janitor) einstellte. Schoen, Paumgartner und Buffleur, 1932, S. 25.

verbunden,¹⁸⁹ was darauf schließen lässt, dass man mit seiner Arbeit nicht wirklich zufrieden sein dürfte.¹⁹⁰

Der bisher nicht publizierte Vertrag über die Ausführung der Kanzel ist im Ungarischen Landesarchiv aufbewahrt: „*Heundt gesezten datum als[o] den 15 Maij 1749 + ist zwischen H[errn] Carolus Bebo Hofbildhauer in aldtofen und anderer seidtes, mit H[errn] Caspar Fries, dischler Meister in ofen folgender Contract aufgericht und geschlossen worden [...]*“ (Dok. XII).¹⁹¹ Nachdem die Tischlerarbeiten anhand einem „*abris und vorgegebenen model*“¹⁹² von Gáspár Fries bis 9. September des Jahres gefertigt wurden, belebte Károly Bebó das Werk mit reichen Schnitzereien und beweglichen Skulpturen.¹⁹³

Der Urheber der einzigartigen, reich geschmückten Einrichtung der Sakristei, welche bereits im *Cannonica Visitatio* aus 1817 im höchsten Ton gelobt wurde, war lange Zeit unbekannt: „*Sacristia propter singularem sculptoriam artem omnino elegans et rara. Imagines e ligno sculptae nobilissimi artificis manum demonstrant. Opus est fratris e Societate Jesu.*“¹⁹⁴ Erst Kovács schreibt sie 1969 anhand stilkritischer Analyse János Hyngeller,¹⁹⁵ dem Laienbruder des Paulinerordens, zu.¹⁹⁶

¹⁸⁹ Kovács 1989, s.p.; Schoen 1932, Paumgartner und Buffleur; *Historia Missionis Alba-Regalensis Societatis Jesu Ab Anno Domini MDCCXXVII*.

Laut einem Eintrag im *Jesuitendiarium* dürfte die Einrichtung des Refektoriums im Ordenshaus von Paumgartner und seiner Werkstatt im Jahr 1759 fertiggestellt worden sein. Diese ging jedoch bereits im 18. Jahrhundert verschollen. Kovács 1993, S. 12.

¹⁹⁰ Kovács 1969, S. 121.

¹⁹¹ MOL P 707 487. cs. Fasc. 36. NB. 162-163. fol.

¹⁹² Ebenda

¹⁹³ Villányi 1935, S. 124-125.

¹⁹⁴ Pauer 1877, S. 192.

¹⁹⁵ János Hyngeller (1712, Augsburg – 1767, Sopronbánfalva) tritt 1733 in den Paulinerorden in Sopronbánfalva ein. Bald war er in Sajólada und Diósgyőr in den dortigen Residenzen und Kirchen der Pauliner tätig. Ab 1740 arbeitete er bei den Ordensmitgliedern in Pest und schuf die Chorgestühle, die Bänke sowie die Einrichtung der Sakristei in der Universitätskirche. Ab 1752 ist er in Tüskevár, ca. 100 Kilometer weg von Székesfehérvár, nachweisbar, wo er die reich geschnitzten Sakristeischränke, die Kanzel und die Reliefs der Einrichtung im Refektorium ausgeführt haben soll. Kovács 2001, S. 10.

¹⁹⁶ Kovács 1969, Kovács 1989, s.p.; Kovács 2001; Kovács 2003. In der späteren Literatur wird seine Annahme übernommen, z. B.: Igaz 2007, S. 125-127.

11. Die künstlerische Ausstattung des Kircheninneren

Der im ganzen Kirchenraum dominierende Trompe-l'oeil-Effekt wurde bereits in der Eingangshalle der Kirche angestrebt, indem der gemalte Stuckrahmen sowie die Ranken- und Muschelmotive der Wände sowie des Deckenfreskos eine optische Täuschung bewirken (Abb. 24, 25). Dies lässt sich dadurch als eine Art Eröffnung des illusionistisch gemalten Kircheninterieurs interpretieren. Die Darstellung an der Decke selbst, die Attribute des Kirchenpatrons, lässt sich mit dem Hochaltarfresko in enge Verbindung setzen, weshalb ich darauf erst in Bezug auf dieses näher darauf eingehen werde.

11.1. Die Ausmalung der Heiligen-Emmerich- und Aloysius-Kapelle

Die seitlichen Kapellen deuten durch ihre Patronate eindeutig auf die tatsächliche Funktion der Kirche und zugleich der Jesuiten, auf die religiöse Erziehung der Jugend, hin: Die linke Kapelle ist dem Heiligen Emmerich, dem Schutzpatron der ungarischen Jugend, die rechte dem Heiligen Aloysius von Gonzaga, Patron der studierenden Jugend,¹⁹⁷ geweiht.¹⁹⁸ Hierdurch wird sowohl der einheimische, als auch der universale Aspekt zur Geltung gebracht.

Das Altarbild in der linken Kapelle stellt das Keuschheitsgelübde des Heiligen Emmerich, eines der beliebtesten Themen des Heiligen in der Barockkunst, dar (Abb. 26, 27). Für den bedeutendsten Vertreter dieses Sujets wird in Ungarn das monumentale Hochaltarbild der Parochialkirche in Zalaszentgrót gehalten, das etwa zur gleichen Zeit mit dem Székesfehérvárer Ölbild gegen 1750 entstand und Franz Anton Palko, einem Landsmann von Sambach,¹⁹⁹ zugeschrieben wird.²⁰⁰ Das Thema selbst kommt ikonographisch in zweifacher Form vor: Die beliebteste Variante beinhaltet die Marienvision, während bei der anderen Darstellungsform ein Engel die Botschaft des Herrn übermittelt („*Castos Amo*“ – „Ich liebe die Unschuldigen“).²⁰¹ In der Székesfehérvár Kapelle erscheint der junge Heilige halbfigurig

¹⁹⁷ Keller 2005, S. 42.

¹⁹⁸ Lauschmann 1994, S. 161.

¹⁹⁹ Franz Anton Palko (? Breslau – 1754, Preßburg), Wurzbach 1870, Bd. 21., S. 223.

²⁰⁰ Szilárdfy 2007, S. 112, Szfy 2.

Seine Skizze wurde von Klára Garas im Warschauer Nationalmuseum entdeckt. Hier wird der Heilige jedoch als Stanislaus von Krakau beschrieben, was mit Rücksicht auf die Attribute gar nicht zutreffen mag. Ebenda, S. 112, Szfy 3.

²⁰¹ Szilárdfy 2007, S. 112.

auf dem ovalen Altarbild, vor ihm ruhen sein Gebetsbuch und eine Krone. Er legt seine linke Hand auf sein Herz und blickt andachtsvoll zur Jungfrau empor, die an der Decke in einem rot-blauen Gewand mit dem Jesuskind sowie Putti abgebildet ist, empor (Abb. 28, 29). Die Worte Mariens, „*Virginitas placet*“ – „Die Jungfräulichkeit gefällt“, ²⁰² erscheinen jedoch auf dem Ölbild und werden mittels der zwischen zwei Putt Köpfen dargestellten Lilie, dem Symbol der Reinheit sowie Jungfräulichkeit, unterstrichen. Emmerichs Lebensweise und Gelübde soll der ungarischen Jugend sowie den Jesuitenschülern als nachahmenswertes Beispiel dienen. Das Thema wurde hier sehr authentisch in die Bildsprache umgesetzt, indem es nicht wie sonst in einem einzigen Werk seinen Ausdruck findet, sondern, den Kapellenraum miteinbeziehend, mithilfe des Ölbildes und des Deckenfreskos geschickt wiedergegeben wird, wodurch auch die irdische und himmlische Sphäre de facto räumlich entsteht. Die malerische Ausstattung der Kapelle weist überdies durch die Emmerich-Thematik gewissermaßen auf das Fresko „Regnum Marianum“ im Kirchenschiff hin.

Die gegenüberliegende Kapelle verfügt über den gleichen künstlerischen Aufbau. Die zwei Gemälde bilden hier zwar keine in sich geschlossene inhaltliche Einheit, ihre Verbindung liegt trotzdem auf der Hand (Abb. 30). Der im Jahr 1726 heiliggesprochene Aloysius von Gonzaga erscheint auf dem Altarbild in halbfiguriger Profilansicht im schwarzen Talar, mit seinen Attributen (Abb. 31). ²⁰³ Er steht vor einem Tisch mit Buch und Lilienstengel darauf und hält ein Kruzifix in seinen Händen, auf welches er seinen Blick richtet. Das Deckengemälde stellt zwei allegorische Frauengestalten inmitten von Wolken und Putti dar, welche etwa in der Bildmitte einen aus Rosen (*aufopfernde Liebe*) und Lilien (*jungfräuliche Reinheit*) geflochtenen Kranz halten (Abb. 30, 32). ²⁰⁴ Dieses Sieges- und Ehrenzeichen ²⁰⁵ steht dem Heiligen Aloysius zu, der dieses als Belohnung für sein vorbildlich geführtes christliches Leben erlangen wird. Die linken Figuren symbolisieren die strenge Askese und Bußfertigkeit des Heiligen. ²⁰⁶ Das Weib trägt eine Dornenkrone, das Leidenswerkzeug Christi, und verkündigt damit gleichzeitig den Sieg und die ewige

Beispiel für die „Castos Amo“-Darstellung: Raphael Sadeler der Jüngere, Das Keuschheitsgelübde des Heiligen Emmerich in der Georgskapelle in Veszprém, 1624, Kupferstich, Buchillustration in der Sammlung von Zoltán Szilárdfy. Szilárdfy 2001, S. 21, Abb. 18.

²⁰² Manchmal erscheint auch der Ausdruck „*Gratissima virginitas*“ – „Das Liebste ist die Jungfräulichkeit“; zum Beispiel auf Elias Christoph Heiss' Mezzotinto aus 1694. Szilárdfy 2007, S. 112 und S. 219, Abb. 4

²⁰³ Aloysius von Gonzaga wurde bereits 1605, das heißt noch vor Ignatius von Loyola seliggesprochen, seine Kanonisation erfolgte jedoch erst im 18. Jahrhundert. Ursula König-Nordhoff, Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600, Berlin 1982, S. 24.

²⁰⁴ Marschall 1928, S. 8.

²⁰⁵ Sachs/Badstübner/Neumann 1998, S. 221.

²⁰⁶ Lauschmann 1994, S. 162.

Herrschaft Christi. Das Engelchen zu seinen Füßen hält einen Bußgürtel, als Zeichen für Aloysius' streng religiöse Lebensweise. Die rechte weibliche Figur ist hingegen in ein weißes Gewand gehüllt und zwei weiße Taube küssen sich auf ihrem Kopf, sie stehen als Zeichen der Liebe (*Caritas*) und Reinheit (*Puritas*).²⁰⁷ Über den zwei Tauben ist bei der Personifikation der Keuschheit (*Castitas*) die Rede: „[...] in ihrem Rechten soll er zwei Tauben halten.“²⁰⁸ Ferner berührt sie mit ihrer linken Hand ein Lamm, mit dem ein Putto zu spielen scheint. Das Lamm deutet einerseits auf Christi²⁰⁹ und andererseits auf die christliche Tugend *Caritas* hin. In dem einen der Pendentifs befindet sich auch in der Slouper Wallfahrtskirche eine weibliche Personifikation mit Lamm, welche mit der Figurengruppe in Székesfehérvár gewisse Gemeinsamkeit aufzeigt, vor allem was die Darstellung des Tieres betrifft (Abb. 33).

Eine konkrete Zuschreibung der Altarbilder in den Seitenkapellen erfolgt in der Literatur bloß bei Kovács. Er hält Antal Werle für den ausführenden Künstler – eine einleuchtende Begründung lässt er allerdings vermissen.²¹⁰ Die Urheberschaft des Bildes des Heiligen Aloysius kann meines Erachtens anhand Vánossys Briefwechsel eindeutig festgestellt werden. Auf der vierten Seite seines undatierten Briefes liest man folgende zwei Sätze: „*Exemplar iconis S. Aloysii dabo Domino Sambach: quamvis non sit felicissimus in nachmachen. Expertus sum in icone S. Borgiae.*“ (Dok. VI)²¹¹ Vánossy teilte demzufolge dem Superior mit, Sambach die Vorlage zum Heiligen Aloysius-Bild bereits übergeben zu haben. Dabei erwähnt Vánossy noch, dass er Sambach in der Nachahmung nicht erfolgreich findet, was sich bereits beim Bild des Heiligen Franz von Borgia herausgestellt habe. In seinem Brief von 14. März 1752 steht überdies, dass er Ignác Stocker zwei Kisten aus Wien schicken werde, in einer werde sich das Bild des Heiligen Aloysius in der entsprechenden Größe für die Kapelle befinden.²¹² Mit der Ausführung dieses Altarbildes wurde demzufolge Sambach beauftragt, der anhand einer Vorlage, höchstwahrscheinlich bereits in Wien, seine Aufgabe erfüllte. Über das Emmerich-Gemälde sind keine gleichwertigen Informationen in heutiger Zeit erhalten, eine Zuschreibung an Sambach ließe sich jedoch aus rein stilistischen Gründen ausschließen. Das Emmerich-Bild charakterisiert eine etwas lockere, vibrierende

²⁰⁷ Sachs/Badstübner/Neumann 1973, S. 317-318; Ripa 1997, S. 501.

²⁰⁸ Cesare Ripa, *Iconologia*, Budapest 1997, S. 99.

²⁰⁹ Sachs/Badstübner/Neumann 1973, S. 229; Ripa 1997, S. 593.

²¹⁰ Kovács 2001, S. 26.

²¹¹ Vánossy Antal, Brief Nr. 29, s.a. (anhand des Briefes Nr. 30 soll es sich aber um einen Brief aus 1751 handeln, da die Nummer eine Kronologie aufweisen) Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

Kuba-Hauk nimmt etwas indirekter Stellung zu Sambachs Autorenschaft, und zwar bloß anhand dieses Briefes. Die Bilder kannte sie nämlich nicht, die Kapellen waren zu dieser Zeit gesperrt. Kuba-Hauk 1985, S. 109.

²¹² Villányi 1935, S. 137, 147.

Pinselführung sowie eine lichtdurchflutete, dichte, greifbare Atmosphäre, welche vor allem die Präsenz des Göttlichen spüren lässt und Bewegung in die ansonsten statische Szene hineinbringt. Die Malweise des anderen Altarbildes ist hingegen eine ganz andere: Die präzise Pinselführung, die scharfen Umrisse, das klare Lichtverhältnis, die dunkle Farbigkeit und das strenge Profil des Heiligen schaffen erhabene Ruhe und betonen die Intimität des Moments, die ernsthafte Reflexion des Dargestellten. Das Kulissenhafte lässt sich auch durch den schwarzen Vorhang erfassen. Es ist jedoch anzumerken, dass der stilistische Vergleich in diesem Fall nicht unbedingt als maßgebend angesehen werden kann, indem Sambach ein Werk zur Nachahmung vorgelegt wurde – wenn Vánossy tatsächlich eine Kopie bei ihm bestellte. Auf diese Weise dürfte der Künstler kaum seinen eigenen Stil auf dem Aloysius-Bild hinterlassen haben. Demnach könnte die Darstellung Emmerichs ebenfalls von Sambach stammen, Vánossy gab ihm bei deren Verwirklichung diesmal freie Hand. Diese Ansicht lässt sich damit erklären, dass die Darstellung des Heiligen Aloysius von Gonzaga internationale Beliebtheit und Verbreitung genoß, beziehungsweise zahlreiche Werke anlässlich seiner Kanonisation in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden.²¹³ Als sich Vánossy während der Ausstattungsarbeiten in Wien aufhielt, fand eine Aloysius-Darstellung dort vermutlich sein Gefallen und demzufolge wollte er diese für seine beliebte Kirche in Székesfehérvár kopieren lassen. Zwei kleine graphische Andachtsbilder aus dem 18. Jahrhundert weisen zum Beispiel eine vergleichbare Darstellung des Heiligen Aloysius von Gonzaga auf (Abb. 34, 35). Die Wiedergabe des Prinzen Emmerich war hingegen großteils auf die ungarische Kunst begrenzt, wodurch der Mäzen in der Kaiserstadt kein prominentes Beispiel vor Augen gehabt haben könnte; so durfte Sambach vermutlich eine eigene Bilderfindung entwickeln. Darüber hinaus erkennt man die schwere, durch qualmige Wolkenfetzen gefüllte braun-gelbliche Atmosphäre des Emmerich-Bildes auf Sambachs Werk der „Auffindung des Leichnams des Heiligen Franz Xaver“ im Kirchenschiff, was die Zuschreibung unterstützt.

11.2. Orgelchor

Die musizierenden Engel an der Wand über der Chorempore (Abb. 36) rufen Paul Trogers Engelkonzert-Darstellungen der Kuefsteinischen Gruftkapelle in Röhrenbach-Greillenstein, der St. Ignatiuskirche in Győr sowie des Domes zu Brixen in Erinnerung (Abb.

²¹³ Szilárdfy 2003, S. 311-312, König-Nordhoff 1982, Abb. 237, 238, 241-243, 251, 258, 260, 312, 318

37-39). Der Einfluss von Troger steht hier außer Zweifel, da es eine bekannte Tatsache ist, dass Sambach in der ehemaligen Jesuitenkirche in Győr ab 1744 als sein Gehilfe tätig war.²¹⁴ Über die am Orgelchorfresko abgebildeten Musikinstrumente Harfe, Flöte und Tamburin hinaus sind an der südlichen Seitenwand über der Tür, beziehungsweise im illusionistisch gemalten Fenster weitere Musikinstrumente und Noten dargestellt (Abb. 40). Gegenüber, im geöffneten Trompe-l'oeil-Fenster erblickt man überdies einen lesenden Ordensbruder, welcher der Tradition nach Ignác Stocker verewigen soll (Abb. 41).²¹⁵ Die Darstellung ist jedoch keine eigene Erfindung Sambachs, er ließ sich anhand der gemeinsamen Motive (Fenster, Vorhang, lesender Mann, Notenblatt) ohne Zweifel wiederum von einem Győrer Fresko von Troger²¹⁶ – an dessen Ausführung er vielleicht selber beteiligt war – inspirieren (Abb. 42).

11.3. Das erste Joch des Kirchenschiffs – Deckengemälde, Altarbilder und Grisaille-Fresken

Das erste Kirchenjoch schmückt das monumentale Deckenfresko „Der Heilige Ignatius von Loyola“, welches den Gründer des Jesuitenordens mit den Personifikationen der christlichen Tugenden sowie einer Weltkugel darstellt, die vier Menschenrassen, als Symbol der vier damals bekannten Kontinente und der Weltmission der Jesuiten zeigt (Abb. 43-45).²¹⁷ Der linke Nebenalтарь ist dem Schutzengel geweiht; die Verehrung dieser himmlischen Beschützer spielt an erster Stelle aus didaktischen Gründen eine Rolle im Kult der Gesellschaft Jesu.²¹⁸ Auf dem Altarbild bildet das Zentrum des unteren, bedrohlichen Bereiches ein durch Ketten gefesselter gräulicher Globus, als Symbol der von Sünden gefangenen Welt (Abb. 46, 47).²¹⁹ Rechts wirft der geflügelte, nackte Luzifer sein Netz auf die Weltkugel aus; seine Maske mit langen Haaren und groteskem Grinsen, als Zeichen der Lüge (*Bugia*) sowie des Betrugs (*Inganno*),²²⁰ fiel bereits von seinem Gesicht herunter. Auf der linken Seite liegt eine entblößte Frau auf seinem Rücken und blickt den Betrachter direkt an, um ihn zu entsetzen. Laut Jernyei-Kiss versinnbildlicht sie den inneren Kampf mit

²¹⁴ Kuba-Hauk 1985, S. 18-19., 49.

²¹⁵ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 59.

²¹⁶ Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. 82.

²¹⁷ Ópra 2007, S. 5.

²¹⁸ Szilárdfy 2003, S. 313.

²¹⁹ Jernyei-Kiss, 2006, S. 378. Die Kette ist unter anderem das Symbol der Gefangenschaft. Ripa 1997, S. 56, 129, 224, 487, 534-535.

²²⁰ Ripa 1997, S. 73, 289.

der Fleischeslust und der Verführung.²²¹ Hinter dem Globus steht mit verbundenen Augen Amor, die Personifikation der Liebe. Der Satan und die Frau strecken ihre Arme verzweifelt Richtung Himmel aus, wo der Schutzengel mit einem Knaben in seinen Händen schwebt. Das Kind steht für die christliche Seele, welche aus der sündhaften irdischen Sphäre herausgeholt wird, um ihre Reinheit zu behüten.²²² Die im Albertina aufbewahrte Zeichnung von Sambach hält Kuba-Hauk für eine Vorstudie zum Székesfehérvárer Altarbild (Abb. 48),²²³ doch meiner Meinung nach darf man keine allzu direkte Verbindung zwischen den beiden Werken annehmen, denn während das Altargemälde ikonographisch dem Bildtypus der Schutzengel-Darstellungen entspricht, erkennt man an der vermeintlichen Skizze Tobias in der Begleitung des Erzengels Raphael. Das Predellenbild stellt den Heiligen Franz von Borgia vor einem Gnadenbild mit Maria und dem Jesuskind dar (Abb. 49). Auf dieses Werk bezieht sich mit aller Sicherheit Vánossy in seinem bereits zitierten Brief („*Expertus sum in icone S. Borgiae.*”) – demzufolge stammt dieses von Sambach und wurde, wie das Bild des Heiligen Aloysius, anhand einer Vorlage ausgeführt, was seinen stilistischen Unterschied zu den anderen drei Ovalbildern erklären könnte. Jernyei-Kiss weist darauf hin, dass als kompositorisches Vorbild Andrea Pozzos Borgia-Porträt angesehen werden kann (Abb. 50).²²⁴ Des Weiteren weisen die Grisaille-Engel über dem linken Beichstuhl darauf hin, dass Gebet, Heilige Kommunion und Selbstüberwindung die Seele im Kampf gegen die bösen Neigungen und Versuchungen stärken, indem der stehende Engel die heilige Hostie hält, während der kniende einen Rosenkranz, ein Gebetbuch, eine Geißel und einen Bußgürtel führt und auf den Beichtenden herunterblickt (Abb. 51).²²⁵ In der anderen Darstellung erhöht sich ein Putto mit einem Feuerschwert²²⁶ über seinen Gesellen, der den siebenköpfigen Drachen mit einem Kreuzstab besiegt (Abb. 52). Mithilfe des christlichen Glaubens kann man nach dieser Deutung den Kampf gegen die sieben Todsünden erfolgreich aufnehmen.²²⁷

Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich der dem Heiligen Franz Xaver gewidmete Altar (Abb. 53, 54). Sein Altargemälde ist „*dem in Süddeutschland, Österreich,*

²²¹ Jernyei-Kiss 2006, S. 378.

²²² Jernyei-Kiss 2006, S. 378.

²²³ Kuba-Hauk 1985, S. 116-118.

²²⁴ Jernyei-Kiss 2006, S. 383.

Er bemerkt weiterhin, dass hier mit Grund statt der traditionellen ikonographischen Form, der Darstellung der Eucharistie, das Gnadenbild des Muttergottes mit dem Kind gewählt wurde. Durch den intensiven Kontakt des Heiligen und des Christuskindes im Bild entsteht nämlich eine Art persönlicher Dialog, was die Innenbilder hervorrufende kontemplative Methode der Jesuiten lebendig werden lässt. Ebenda, S. 383.

²²⁵ Marschall 1928, S. 10-11.

²²⁶ Cséplő interpretiert das Feuerschwert als eine Gesamtheit der aus dem Glaube entspringenden Tugenden. Cséplő 1924, II. (75)

²²⁷ Marschall 1928, S. 10.

Böhmen und im einstigen Ungarn am meisten verbreiteten Bildertypus des hl. Franz Xaver, der Darstellung seines einsamen Todes im Fernen Osten gewidmet.”²²⁸ Im Bildvordergrund des Altarbildes erstreckt sich der liegende, im schwarzen Talar gehüllte Körper des verstorbenen Heiligen; seine Haut ist bereits verblasst, als Zeichen seines Todes. Die rechts von ihm stehenden drei Männer²²⁹ wurden vermutlich von dem Jagdhund auf seine Spur gebracht,²³⁰ ihre emotionale Erschütterung wird durch ihre Gestik geäußert. Ihre Wiedergabe vertritt den „dritten” Darstellungstypus des sterbenden, beziehungsweise gestorbenen Heiligen,²³¹ indem dieser „von den zu seiner Überführung und Bestattung zurückgekehrten portugiesischen Seeleuten umgeben”²³² erscheint. Im Hintergrund und zu den Füßen des Heiligen erblickt man das Meer, welches auf die Insel Shangchuan Dao, wo Franz Xaver den Tod erlitt, hinweist.²³³ Den Himmel bereichern Engel und Puttoköpfe, als Augenzeugen des Geschehens. Die Gestalt des Gestorbenen weist eine gewisse Ähnlichkeit mit dem wundertätigen Bild in der nach dem Heiligen Franziskus benannten Pfarrkirche im damals steirischen Oberburg (*heute Gornji Grad, Slowenien*), gemalt von Michael Reinwaldt, auf (Abb. 55).²³⁴ Auf dieses Bild wurde bei der Mehrzahl der Darstellungen zurückgegriffen. Der Bildaufbau knüpft sich, wie wir sehen werden, etwa an das Hauptaltarfresko an, indem die himmlische und irdische Sphäre durch die Gestalt des auf einer Wolke am Bildrand sitzenden Engels – hier als Repoussoir-Figur wiedergegeben – miteinander verbunden werden. Das Gemälde ist ein Werk Sambachs, was seine im Grazer Universalmuseum Joanneum aufbewahrte Ölskizze beweist (Abb. 56). Diese widerspiegelt die ausgeführte Komposition und die Bildfiguren – lediglich mit kleinen abweichenden Details, doch sie ist noch durch blasse, ausdruckslose Farbgebung sowie helle und luftige Atmosphäre gekennzeichnet, während auf dem Altarbild der Sinn der Szene durch ausgereifte Hell-Dunkel-Kontraste, intensive Kolorits und gelblich glühenden Wolkendunst seinen Ausdruck findet. Auf dem

²²⁸ Csatkai 1969, S. 294.

²²⁹ Marschall beschreibt diese als zwei Portugiesen und einen Mohr, welche vielleicht gerade auf diesem Weg bekehrt wurden. Marschall 1928, S. 8.

²³⁰ Der Hund, vor allem der Jagdhund, steht vor allem für den Geruchssinn. Ripa 1997, S. 530.

²³¹ Der Heilige ist in seiner Sterbestunde oft alleine dargestellt, doch manchmal sind auch sein getaufter chinesischer Diener Antonius de Santa Fé und ein weiterer junger Mann, welcher bis zu seinem Tod neben ihm blieb, anwesend. Csatkai 1969, S. 289-299.

²³² Csatkai 1969, S. 299.

²³³ Marschall 1928, S. 8.

Als Franz Xaver eine Schifffreise nach China unternahm, musste er wegen seiner körperlichen Schwäche auf die Insel San-Tschan (*Shangchuan Dao*) gehen, wo er schließlich am 2. Dezember 1552 in einer Holzhütte sein Leben beendete. Csatkai 1969, S. 293.

²³⁴ Csatkai 1969, S. 294. „Vom Reinwaldtschen Original gelang es mir leider nur einen Abdruck des von ihm hergestellten Kupferstiches zu beschaffen, nachdem ich mich vergeblich an mehrere slowenische kunstgeschichtliche Institutionen mit der Bitte um eine Lichtbildwiedergabe des Originals gewendet hatte: vermutlich eignet sich Letzteres nicht mehr zum Photographieren [...]” Csatkai 1969, S. 295.

Altarsockel findet man das kleinformatige Bildnis des Heiligen Antonius von Padova mit dem Christuskind (Abb. 57). Die Innigkeit des Handkusses sowie die Beziehung zwischen den Figuren lässt sich gleichermaßen auf Dorffmaisters Ölbild aus 1770 erkennen (Abb. 58). Der über dem linken Beichstuhl mit einer Sense, dem Symbol des Todes,²³⁵ in der Hand stehende Grisaille-Putto und der sitzende Engel, welcher das Sensenblatt in zwei Teile zerbricht, symbolisieren den Sieg des wahren Glaubens über den Tod und das Erlangen des ewigen Lebens (Abb. 59).²³⁶ Des Weiteren schildert die rechtsseitige allegorische Engelsdarstellung ein halb kniendes Engelchen mit einer weißen Steinplatte in seinen Händen, auf welcher man die Inschrift „1Z00000“ lesen kann (Abb. 60). Marschall ist der Meinung, dass an die Stelle der zweiten Ziffer das Schriftzeichen „Z“ gesetzt wurde, welcher die Null ersetzt, oder als letzter Buchstabe des Alphabets darauf hinweist, dass auf die Ziffer Eins zahllose Nullen folgen. Das heißt, die Inschrift soll auf jeden Fall eine große Zahl bezeichnen, die laut ihm auf die Vielzahl der Sünden sowie auf die damit verursachte Beleidigung Gottes hinweisen soll.²³⁷ Die Muschel sowie das Wasser, das von einem für Missionare typischen Stab haltenden Putto auf den Steinschild gegossen wird, weisen auf die Taufe hin und lassen Marschalls Theorie nicht gelten. Cséplő bemerkt hingegen richtig, dass die Aufschrift „1 200 000“ bedeutet und damit auf die Zahl der durch die Mission des Heiligen Franz Xaver Bekehrten hinweist. Dies unterstützt auch die Tatsache, dass sich das Wandfresko neben dem ihm geweihten Altar befindet.²³⁸

11.4. Das zweite Joch des Kirchenschiffs – Deckengemälde, Altarbilder, Grisaille-Fresken und Kanzelbau

Im zweiten Joch wird der Gedanke des „Regnum Marianum“ auf dem Deckengemälde repräsentiert, indem der Heilige Stephan von Ungarn seine Krone und damit sein Land unter den Schutz der Patrona Hungariae, der Jungfrau Maria, stellt (Abb. 61-63). Die Nebenaltäre wurden hier zu Ehren des Heiligen Kreuzes und des Heiligen Ignatius von Loyola errichtet. Das linke Altargemälde stellt den gekreuzigten Christus mit emporgerichtetem Blick vor einem gespenstischen Himmel in der Abenddämmerung dar. Sein gelb-gräulicher Korpus, als Zeichen seines bevorstehenden Todes, ist fest an das schräg und etwas links im Bildraum

²³⁵ Ripa 1997, S. 93-94.

Der Totenschädel auf einem Postament neben ihm symbolisiert ebenfalls den Tod. Ripa 1997, S. 376.

²³⁶ Marschall 1928, S. 6; Cséplő 1924, III. (79)

²³⁷ Marschall 1928, S. 11.

²³⁸ Cséplő 1924, II. (75)

aufgerichtete Kreuz genagelt, sogar seine Arme sind durchaus horizontal gespannt am Kreuzbalken befestigt (Abb. 64, 65). Seine Darstellung gilt darüber hinaus aufgrund der Form des Kreuzes und der Zahl der Kreuzesnägel in der Zeit als etwas außergewöhnlich. Die über Christi Haupt schwebende Schriftrolle kann etwas irreführend wirken, als wäre ein lateinisches Kreuz abgebildet, es handelt sich hingegen um ein Taukreuz.²³⁹ Dieses wurde im Vergleich zu der gebräuchlichen vierteiligen Form seltener dargestellt, doch findet es sich beispielsweise mehrfach bei Francisco de Zurbarán.²⁴⁰ Die Darstellung vertritt außerdem den Viernageltypus mit dem Suppedaneum, auf welches Christi Füße genagelt sind. Diese Darstellungsform ist vor allem wieder für Zurbarán charakteristisch. Trotz der Mehrheit von Theologen, die sich für die Variante des Viernagelkreuzes aussprechen, bildet diese in der neuzeitlichen Kunst die absolute Ausnahme im Vergleich zur im Laufe des Hochmittelalters herausgebildeten Darstellungsform des Dreinageltypus'.²⁴¹ Auf dem Altarbild in Székesfehérvár steht Johannes neben den Füßen Jesu, während Maria links vom Kreuz, vermutlich auf einem Stein, blass sowie fast ohnmächtig sitzt. Maria Magdalena erscheint ihr gegenüber als kniende Rückenfigur mit emporgehaltenen betenden Händen dargestellt. Die Zuschreibung dieses Bildwerkes ist unter den vier Altargemälden am meisten umstritten, was in erster Linie aus Vánossys Brief vom 11. September 1754 resultiert. In diesem stehen folgenden zwei Sätze: *„Alteru(m) est, sensus meus de imagine nova ad ara(m) majore(m) S(ancti) Nepomuceni. Si haec fiat, per alteram non curat R(everentia)V(estr)a, quam per D(ominum) Unterberger viennae, qui iconem S(ancti) Ignatii pinxit, et Crucifixu(m).“*²⁴² (Dok. IX). Laut Kuba-Hauk geht aus dem lateinischen Text klar hervor, dass das Ignatius-Altarbild von Michelangelo Unterberger gemalt wurde, jedoch lässt sich die Autorenschaft der Kreuzigungsdarstellung nicht eindeutig feststellen. Ihre Übersetzung – „[...] der das Bild des hl. Ignatius gemalt hat, und ein Kreuz soll er (Sambach?) machen.“²⁴³ – ist ungenau, da das *Crucifixus* eindeutig in Bezug auf Unterberger vorkommt. Zum besseren Verständnis der Unterberger-Problematik muss aber auch ein Abschnitt aus Vánossys Brief vom 1. September 1752 – der Kuba-Hauk aller Wahrscheinlichkeit nicht bekannt war – herangezogen werden:

²³⁹ Justus Lipsius beschäftigte sich mit der Form des Kreuzes Christi in seinem Werk „De Cruce libri tres“ (1606 Antwerpen). Er bevorzugte zwar die Darstellung der traditionellen lateinischen Gestalt, jedoch lehnte er auch die Tau-Form nicht ab, besonders wenn sich diese unter Ergänzung mit dem Titulus doch wieder dem lateinischen Typen anglich. Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*. Berlin 1997, S. 382.

²⁴⁰ Hecht 1997, S. 383.

²⁴¹ Hecht 1997, S. 384-391.

²⁴² Vánossy Antal, Brief Nr. 77, 11. September 1754 Rom, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma, „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

²⁴³ Kuba-Hauk 1985, S. 111.

„*In cistula minore crucifixu(s) pretiosu(s) in cupro expressu(s), cubiculo servitur(us). Demu(m) in cistula longiori c(ru)cifixu(s) pro gradibus, per Unterberger(um) pictum, muniab(itur) domus pia Salvatore. Sub cista, qua(m) curabit R(everentia) V(estr)a, scutu(m) fiat, cui inscribatur: Domine Jesu, cum veneris, iudicare, noli me condemnare.*”²⁴⁴ (Dok. VIII) Dem Zitat zufolge schickte Vánossy zwei Kisten nach Székesfehérvár: In der kleineren war ein Kupferkreuz für das Schlafzimmer untergebracht, während sich in der größeren und längeren ein von Unterberger gemaltes Kruzifix für das Treppenhaus befand. Garas erwähnt ebenso, dass er eine Kreuzigungsdarstellung und sechs Gemälde für das Refektorium malen sollte.²⁴⁵ In Kenntnis der Tatsache, dass Unterberger 1752 ein Kruzifix für das Ordenshaus ausführte, kann das *Crucifixus* in Vánossys Brief von 1754 nicht ausschließlich mit dem Altargemälde im Kirchenschiff identifiziert werden. Auf Grund dessen, dass der Mäzen im Jahr 1752 dem Superior über die Ankunft von Unterbergers Bild berichtete, kann man darauf schließen, dass er sich zwei Jahre später auf dieses bezog.²⁴⁶ Kronbichler nimmt das vorliegende Altarbild nicht in seine Künstlermonographie auf,²⁴⁷ was sich anhand Unterbergers etwa zur gleichen Zeit entstandenen Kreuzigungsdarstellungen in der Pfarrkirche Bischofstetten, in der Kapelle des Instituts der Englischen Fräulein in Brixen sowie im Castello del Bounconsiglio in Trient stilistisch gesehen gut nachvollziehen lässt (Abb. 66-68). Der bildparallel in die Mitte gesetzte, wohlgeformte Körper Christi erscheint auf den erwähnten Darstellungen etwas geschwungen, durch Licht-Schatten-Effekte akzentuiert sowie mit einem stark beweglichen Tuch umhüllt. Das ungarische Altarbild sowie die für Sambach gesicherte Ölskizze der Kreuzaufrichtung im Universalmuseum Joanneum in Graz (Abb. 69) und die dazugehörige Zeichnung in der Albertina führen hingegen den gemarterten Leib des Erlösers vor Augen, dessen aufrechte Haltung bereits auf die bald eintretende Totenstarre hindeutet und dabei keine Spuren von Unterbergers lebendigem Stil

²⁴⁴ Vánossy Antal, Brief Nr. 51, 1. September 1752 Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

Auf Deutsch: „In der kleineren Lade befindet sich eine schöne Kreuzigung, die in Kupfer gestochen wurde, die für das Schlafzimmer gedacht ist. Schließlich befindet sich in der längeren Lade eine gemalte Kreuzigung von Unterberger, die für die Treppen geeignet ist – der Erlöser wird über das gnädige Haus wachen.”

²⁴⁵ Garas Klára, *Magyarországi festészet a XVIII. században*, Budapest 1955, S. 452.

Über diese Werke ist trotz Forschungen von Péter Kovács nichts weiteres bekannt, sie gelten heute als verschollen oder wurden teilweise gar nicht ausgeführt.

²⁴⁶ Falls Unterberger tatsächlich auch das Altargemälde „Christus am Kreuz“ gemalt hätte, hätte Vánossy in seinem Brief aus 1754 aller Wahrscheinlichkeit nach über das Ignatius-Bild hinaus zwei Kreuzigungsdarstellungen erwähnt, da zu jener Zeit bekanntermaßen bereits beide ausgeführt waren.

²⁴⁷ Kronbichler 1995.

Klára Garas hält das Gemälde ebenfalls nicht für ein Werk Michelangelo Unterbergers. Garas Klára, Michelangelo Unterberger und die Mitglieder der Wiener Kunstakademie in Ungarn, in: *Barockberichte*, 11/12, 1995, S. 452-460. Des Weiteren bestätigte diese Ansicht auf meine Nachfrage nach der Autorenschaft auch Dr. Anna Jávör, Direktorin der Sammlungen der Nationalgalerie in Budapest.

erkennen lässt (Abb. 70). Die hauptsächlich homogene Beleuchtung des Korpus' dient überdies zur Betonung seiner blassen Verfärbung. Des Weiteren vermied hier der Künstler die klassische Frontalansicht, um die dramatische Wirkung der Szene zu steigern. Die aufgeführten Werke von Sambach sind zwar thematisch mit dem Székesfehérvári Bild verwandt, doch über die bereits erwähnten Gemeinsamkeiten hinaus liefern sie kaum beweiskräftige Anhaltspunkte für eine Zuschreibung, wie auch Kuba-Hauk bemerkt.²⁴⁸ Als Stütze für die Feststellung der Urheberschaft gilt auch die sich verdunkelnde Sonne, die unabhängig davon auch bei Jernyei-Kiss Erwähnung findet, da er in der Székesfehérvári Darstellung teilweise jene Momente zu erkennen glaubt, welche im *Exercitia spiritualia* von den unter dem Kreuz geschehenen Mysterien hervorgehoben wurden: von diesen gilt dieses Motiv als der zweite Moment.²⁴⁹ Die Figur von Maria lässt sich laut Kuba-Hauk auch mit Sambachs Namen in Verbindung bringen, da diese in ihrer Körperhaltung mit der Gestalt des Glaubens aus dem Ignatius-Fresko vergleichbar ist.²⁵⁰ Diese Gegenüberstellung ist jedoch nicht ganz berechtigt, da Sambach das Fresko vermutlich nach Grans Entwurf ausführte und nicht seine eigenen Bildideen in die Darstellung umsetzte. Des Weiteren war das Ignatius-Deckengemälde zu dieser Zeit bereits fertiggestellt und hätte auch Unterberger als Inspirationsquelle dienen können. Die Figur der Muttergottes in der Wallfahrtskirche in Sloup, insbesondere ihre Fußstellung, sowie die Gewandbildung der allegorischen weiblichen Gestalten in den Pendentifs lassen sich jedoch in gewissem Maße an das Székesfehérvári Altarbild zurückführen (Abb. 71, 72). In Kenntnis dieser mehr oder weniger deutlichen Anhaltspunkte kann meines Erachtens davon ausgegangen werden, dass das Bild von Sambach stammt. Das dazugehörige Predellenbild schildert das strahlende Jesuskind in den Armen des Heiligen Josephs, ebenso wie in der römisch-katholischen Pfarrkirche von Mosonszentmiklós (Abb. 73).²⁵¹ Die zwei seitlichen Grisaille-Putti über den Beichtstühlen präsentieren die Passionswerkzeuge Christi und nehmen damit auf das jeweilige Altarbild deutlichen Bezug. Marschall schreibt den Szenen eine etwas tiefere Bedeutung zu: Wenn man seine Sünden bereut und seine Seele reinigt, wolle man Christus nichts mehr zuleide tun, ihn nicht erneut kreuzigen.²⁵² Der stehende Putto über dem einen Beichtstuhl hat eine

²⁴⁸ Kuba-Hauk 1985, S. 122.

²⁴⁹ Jernyei-Kiss 2006, 381-382.

²⁵⁰ Kuba-Hauk 1985, S. 123. Dieser Vergleich ist jedoch nicht ganz berechtigt, da Sambach das Fresko vermutlich nach Grans Entwurf ausführte und nicht seine eigenen Bildideen in die Darstellung umsetzte. Des Weiteren war das Ignatius-Deckengemälde zu dieser Zeit bereits fertig und hätte auch Unterberger als Inspirationsquelle dienen können.

²⁵¹ Die Bilderrahmen in Mosonszentmiklós stehen anhand ihrer stilistischen Merkmale mit den Székesfehérvári Bilderrahmen in enger Verbindung.

²⁵² Marschall 1928, S. 11.

Dornenkrone, einen Nagel, beziehungsweise einen Stab mit einem durch Galle und Essig getränkten Schwamm an dessen oberem Ende in den Händen (Abb. 74). Er ist gerade im Begriff zu gehen, doch sein sitzender Geselle, der selbst einen Nagel sowie einen Henkel hält, greift nach ihm und reicht ihm noch einen Hammer hinzu. Die anderen zwei Engel versuchen die Geißelsäule Christi aufzuheben, der eine hält außerdem eine Rute und tritt auf eine Geißel (Abb. 75).²⁵³ Cséplő interpretiert die Szene aber anders: Statt der Geißelsäule sieht er eine mit Vermögen, verschiedenen Begierden und Leidenschaften gefüllte Urne, als Hindernis der Menschen auf ihrem Lebensweg, welche man jedoch durch den Glauben beiseite schaffen kann.²⁵⁴

Auf der rechten Seite im Joch findet das Heilige-Ignatius-Bild Platz (Abb. 76-77). Der einen schwarzen Talar tragende Ordensgründer wird in Manresa (*Katalonien, Spanien*) verewigt, wo er etwa ein Jahr lang als Büsser zurückgezogen lebte und sich seinen inneren Reflexionen widmete. Auf dem Altarbild schreibt er gerade an seinem dort entstandenen Exerzitienbuch – „EXERCITIA SPIRITUALIA” („geistliche Übungen”) –, wie es in dem vor ihm liegenden Buch auch zu lesen ist.²⁵⁵ Ein Engel erscheint neben ihm mit einem Tintenhalter und einer Feder in der Hand, als Zeichen der göttlich inspirierenden Kraft. In dem leuchtenden Himmel thronen die Gottesmutter sowie das Jesuskind, sie schauen vielversprechend auf den Heiligen herunter, der seinen Blick auf sie richtend um ihre Inspiration bittet. Im Hintergrund scheint eine Stadtansicht, wohl von Manresa, auf. Die Zuschreibung dieses Werkes wurde bereits bei der Kreuzigungsdarstellung quellenmäßig bestätigt: „[...] *per D(ominum) Unterberger viennae, qui iconem S(ancti) Ignatii pinxit [...]*”.²⁵⁶ Darüber hinaus weist Kronbichler auf das Monogramm des Malers hin (*MAVP*), welches sich am Stein, auf welchem der Ordensgründer kniend abgebildet erscheint, befindet.²⁵⁷ Michelangelo Unterberger erhielt den Auftrag zur Ausführung des Bildes 1750 auf Kosten des Stadtmagistrats in Wien.²⁵⁸ Die Fertigstellung dürfte etwa um 1752 erfolgt sein.²⁵⁹ Bei der Darstellung des Heiligen griff der Künstler gut sichtbar auf sein Vorsatzbild aus 1745 in Wiener Neustadt zurück (Abb. 78). Das Predellenbild stellt die Heilige Anna in der beliebtesten ikonographischen Form der Barockzeit dar, wie sie ihrer Tochter Maria das

²⁵³ Ebenda, S. 11.

²⁵⁴ Cséplő 1924 I. (73)

²⁵⁵ König-Nordhoff 1982, S. 116.; Keller 2005, S. 328-329.

²⁵⁶ Vánossy Antal, Brief Nr. 77, 11. September 1754 Rom, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma, „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*”, BK. 119. B. 27.

²⁵⁷ Kronbichler 1995, S. 213, G 112.

²⁵⁸ Garas 1995, S. 452.

²⁵⁹ Kronbichler 1995, S. 213., G 112.

Lesen lehrt – das Erlernen des Lesens, das rationales Verständnis symbolisiert, stellt hier den ersten Schritt für tiefsinnige Reflexionen dar (Abb. 76, 77).²⁶⁰

Das siebte Grisaille-Fresko strahlt kindliche Seligkeit aus, indem der eine Putto in der Rolle eines unschuldigen, mit einer Puppe spielenden Kindes erscheint (Abb. 79). Durch den Glauben, den der andere Engel mit Stab und Bibelbuch vertritt, wird er vor dem Angriff des Bösen, hier eines bedrohlichen Drachens, geschützt. Zum einen verkündet das Bild, dass man im Glaube sicheren Schutz oder auch Zuflucht findet, zum anderen macht es darauf aufmerksam, dass man der Versuchung nicht unterliegen soll.²⁶¹ Auf der letzten Darstellung steht ein mit Helm, Schwert und Schild ausgerüsteter Engel sieghaft auf einer Kanone, die von seinem Gesellen gerade geladen wird (Abb. 80). Die beiden symbolisieren die Streitende und Triumphierende Kirche (*Ecclesia militans*, *Ecclesia Triumphans*),²⁶² können jedoch auch als Hinweis auf Ignatius von Loyolas Dienst im Militär verstanden werden.²⁶³

Die Beschäftigung mit den acht Putto-Darstellungen veranschaulicht gut, wie sie die Altarbilder mit einem entsprechenden Kommentar versehen und bis zum Presbyterium hin den Weg zur Erhebung der von Sünden gereinigten Seele („*elevatio animae*“) symbolisieren.²⁶⁴ Die scheinbar plastische Ausführung in Grisaille-Technik verlieh den Figuren in ihrem Originalzustand eine statuenhafte Erscheinung,²⁶⁵ was Georg Raphael Donners Einfluss auf Sambach widerspiegelte. Die Darstellung solcher Grisaille-Putti blickt jedoch auf eine jahrhundertelange Tradition zurück. Als schönes Beispiel gilt Andrea Mantegnas Grisaille-Freskenzyklus von Medaillonbüsten römischer Kaiser mit Puttofiguren am Gewölbe des Camera degli Sposi von 1465-1475 (Abb. 84-86). Auch bei Daniel Gran findet man Grisaille-Engelspaare auf Postamenten im profanen Kontext in der Bibliothek des Schlosses Wasserburg von 1718 (Abb. 87). Die vier symbolischen Darstellungen von Andreas Meinrad an gerahmten Deckfeldern der Katholischen Stadtpfarrkirche Sankt Martin in Meßkirch lassen sich in die religiöse Darstellungstradition gut einfügen (Abb. 88-91). Des Weiteren weisen die vier Deckengemälde in der Andechser Benediktiner-Klosterkirche Mariä Verkündigung aus 1751-1754 eindeutige Parallelen zu Sambachs Werken auf – die auf Wolken schwebenden Grisaille-Engelpaare tragen ebenso die Passionswerkzeuge Christi wie in Székesfehérvár (Abb. 92-95). In der Wallfahrtskirche in Sloup schilderte Sambach

²⁶⁰ Jernyei-Kiss 2006, S. 382-383.

²⁶¹ Marschall 1928, S. 12.; Cséplő 1924 III. (79)

²⁶² Cséplő 1924 III. (79); Kapossy 1911, S. 57.

²⁶³ Jernyei-Kiss 2006, S. 385.

²⁶⁴ Ebenda, S. 385.

²⁶⁵ Die Darstellungen befinden sich heute in einem äußerst schlechten Erhaltungszustand (Abb. 81-83).

erneut vier solcher Putten, diesmal jedoch mit Pflanzen- und Früchteranken, als dekorative Bildmotive der illusionistischen Deckenmalerei (Abb. 96, 97)

Der Ort der Verkündigung des Wortes Gottes, die massive, reich verzierte Kanzel, wurde im Stil des Rokoko geschaffen (Abb. 98). An der obersten Spitze des Kanzelbaues ragt das Auge der Vorsehung empor. Auf dieses zeigt ein großer Engel, der die Tafeln der zehn Gebote in seiner Linken hält und auf der Erdkugel steht. Den Deckel bereichern außerdem auf Quellwolken sitzende Puttofiguren. An der Schalldecke erscheint die Taube als Symbol für den Heiligen Geist, während an der Tür die Taufe Christi dargestellt ist. Ein weiteres Relief, das den guten Hirten vor Augen führt, schmückt das mittlere Feld des Kanzelkorbes mit dem Wappen der Jesuiten darunter. Des Weiteren erscheinen an den Seiten sowie am Kanzelfuß Engelsfiguren.

11.5. Das Presbyterium und die Sakristei

Das in seiner Darstellung einzigartige Trompe-l'œil-Fresko an der nördlichen Wand des Altarraumes findet nur bei Szilárdfy Erwähnung (Abb. 99). Laut ihm soll es einen Vers aus dem Hohelied veranschaulichen (*„Da ist die Stimme meines Freundes! Siehe, er kommt [...] er steht hinter unsrer Wand, sieht durchs Fenster und schaut durchs Gitter.“*)²⁶⁶ und den auferstandenen Christus darstellen.²⁶⁷ Während hier das illusionistisch gemalte Fenster „Einblick“ in eine durch Rundbogen und Säulen gegliederte Nebenräumlichkeit gewährt, befindet sich auf der gegenüberliegenden Seite ein echtes Oratoriumsfenster. Der künstlerische Höhepunkt des Kircheninneren, das monumentale Hauptaltarfresko, stellt die Verklärung des Heiligen Johannes von Nepomuk, beziehungsweise ihn als Fürbitter, dar (Abb. 101, 102). Der Kirchenpatron wird im Himmel von der Heiligen Dreifaltigkeit erwartet, was ihre Darstellung am Deckengemälde des Presbyteriums veranschaulicht (Abb. 100).

*„Sacristiam habet amplam, elegantem, singularem, et reipsa rarem – In fornice picta est, in reliquo parietes exligno arte sculptoria eleganter fabrefacto, prout et armariis, ac seriniis circumdati, in quibus Arae Ecclesiae, eleganter repraesentantur“.*²⁶⁸ Die aus dunklem Eichenholz gefertigten, fein geschnitzten Einrichtungsgegenstände der Sakristei ernteten wegen ihrem großartigen künstlerischen Niveau schon immer höchstes Lob. Der prominente Schrank erstreckt sich entlang der drei Wände des rechteckigen Raumes eine U-Form bildend

²⁶⁶ Hohelied 2, 8-10

²⁶⁷ Szilárdfy 2003. S. 309.

²⁶⁸ Canonica Visitatio 1817.

auf einem erhöhten Parkett-Podest (Abb. 103). Während die unteren, breiteren Schrankeinheiten für die Unterbringung der Gewänder dienen, werden in den neuen Schränken des oberen Teiles sakrale Gefäße aufbewahrt. Letztere sind ferner mit je einem figuralen Holzrelief an ihren Türen geschmückt und werden durch zwei weitere Darstellungen der Betstühle, welche sich gesondert, gegenüber dem Sakristeischrank neben der Wand befinden, ergänzt. Von den elf reich geschnitzten Holztafeln²⁶⁹ sind sieben hervorzuheben, da sie die Szenen der Altarbilder erkennen lassen: Hyngeller dienten die Malwerke der Kirche zweifellos als Vorlagen, da seine Reliefs, von einigen abweichenden Details abgesehen, schön mit diesen übereinstimmen (Abb. 104-110). Die aus hartem Holz geschnitzten, stark gelängten Figuren sind jedoch viel dynamischer gestaltet als jene auf den Gemälden, obwohl die Malerei den Künstlern viel mehr Freiheit erlaubt als das Medium der Bildhauerei. Des Weiteren erweiterte Hyngeller die Kompositionen durch hügelige Landschaften sowie festungsartige Bauten im Hintergrund, beziehungsweise durch Architekturelemente,²⁷⁰ ebenso versuchte er, trotz der Anlehnung an Sambachs und Unterbergers Werke, die Szenen neu zu interpretieren. Der Schutzengel am Sakristei-Relief scheint beispielsweise in seinem raschen Flug den Blick bloß kurz auf das schreckliche Geschehen der Unterwelt zu richten (Abb. 104). Während er die höllische Szene im nächsten Moment bereits hinter sich gelassen haben soll, schwebt Sambachs Gestalt ruhevoll darüber. Hyngeller stellte ferner Amor als Jüngling dar und verzichtete auf Luzifers Maske. Der nächste augenfällige Unterschied betrifft die ovalen Altarbilder: Wobei sich diese auf eine halbfigurige Wiedergabe des Heiligen Emmerich und des Heiligen Aloysius von Gonzaga beschränken, wurden beide Schutzpatrone der Jugend auf dem Sakristeischrank ganzfigurig, im architektonischen Kontext ausgeführt (Abb. 106, 107). Ihre Darstellungen befinden sich einander gegenüber, als Anspielung auf die Anordnung der Kapellen und deren Altargemälde.²⁷¹ Diese mit einer „*progressiv anwachsenden Kühnheit*“ geschaffenen Holzreliefs zeugen nicht nur von einem meisterhaften Holzbildwerk, wodurch der künstlerische Rang der Kirche gesteigert wird, sondern übertragen die Darstellungen der Altarbilder in ein anderes Medium, diese dann zu einem neuen, selbständigen Leben erweckend.

²⁶⁹ Von links nach rechts: 1. Der Heilige Petrus (Betstuhl) 2. Der Schutzengel 3. Christus am Kreuz 4. Das Keuschheitsgelübde des Heiligen Emmerich 5. Himmelfahrt Mariens 6. Die Grablegung Christi 7. Die Himmelfahrt des Heiligen Johannes von Nepomuk 8. Der Heilige Aloysius von Gonzaga 9. Der Heilige Ignatius von Loyola, sein Exerzitienbuch schreibend 10. Der Tod des Heiligen Franz Xaver 11. Der Heilige Paulus (Betstuhl)

²⁷⁰ Zu der plastischen Darstellung der Himmelfahrt des Heiligen Johannes von Nepomuk wird zum Beispiel eine Mauerwand hinzugefügt (Abb. 108); auf dem Heiligen-Franz-Xaver-Relief genießt die Holzhütte eine besondere Betonung (Abb. 110).

²⁷¹ Kovács 1969, S. 119-120; Kovács 2001, S. 11-16.

12. Restaurierung der Fresken

Wenn man heute die einst in ihrer vollen Pracht erstrahlende Kirche betritt, fällt zunächst ins Auge, dass sich die Wandmalereien größtenteils in einem äußerst schlechten Zustand befinden. Doch nicht nur das ungünstige Erscheinungsbild der Fresken erfordert eine Erklärung darüber, welche Maßnahmen bezüglich ihrer Wiederherstellung vorgenommen wurden, beziehungsweise welche Faktoren zu ihrem heutigen Zustand führten, sondern auch einige Widersprüche in der Literatur, die das Aussehen der Wandbilder betreffen. Die Dokumente hierzu werden im Foto- und Planarchiv des Gyula Forster Nationalen Zentrums für Erbschaftmanagement und Dienstleistung in Budapest aufbewahrt.

Die Wandgemälde der Kirche wurden *al fresco* ausgeführt, auf ungewöhnlich dickem (10 bis 12 cm), dreischichtigem Kalk-Sand-Putz. Die Grundierung ist von guter Qualität, trennte sich allerdings im 20. Jahrhundert an manchen Stellen im Bereich der Risse von der Wand ab. An den Fresken sind die *giornate* gut verfolgbar.²⁷² Die Aufschrift an der rechten Wand der Sakristei hinter einem Schrank gibt Aufschlüsse über die umfassende Restaurierung zwischen 1901 und 1902: „*A templom freskóit, a szentély és azon tul levő kupolát egész a márvány-szokliig alul, valamint szentély nyugoti ablakját, továbbá a sekrestye freskóit renoválta KUCZKA MIHÁLY! attól a festői ihlettől át hatva, amit az első festője érzett, midőn azt az Urnak 1746-1751-ig esztendőjéiben megteremtette. A templom többi freskoit KÁLOCZY GYULA. A második kupolában levő 2 oltár képet pedig PHILIP FÜLÖP gym. rajztanár renoválta.*“²⁷³ (Abb. 111) Dementsprechend ist es gewiss, dass die Fresken im Presbyterium, dessen westliche Fenster, die Wandmalerei der ersten Kuppel sowie der Sakristei von Mihály Kuczka, die restlichen Fresken hingegen vom Győrer Maler Gyula Kálóczy, beziehungsweise die zwei Altarbilder im zweiten Joch von Fülöp Philip „renoviert“ wurden. 1930 bemerkt Kapossy, dass die neueste Restaurierung – in den figuralen Teilen zumindest – nicht über eine gründliche Reinigung hinausgehen dürfte und vermutlich bloß geringe Korrektur aufweist, während an den illusionistischen Architekturrahmen eine wesentliche Übermalung erkennbar sei.²⁷⁴ Die im Zweiten Weltkrieg entstandenen Schäden führten dann beinahe zum Verfall der Freskenausstattung: Wegen der zerstörten Bedachung trat Durchnässung auf, die eingeschlagenen Projektile und Granatsplitter hinterließen schwere Beschädigungen. In der Finanzplanung für die Restaurierung der Chorfresken von 1958

²⁷² Géczy 1991.

²⁷³ Siehe die dazugehörige Abbildung!

²⁷⁴ Kapossy 1930, S. 450.

wurde befürchtet, dass sich der Bereich über der Orgelempore wegen seines schlechten Zustands schon bei der ersten intensiveren Berührung ablöst, wie es bereits mit 25 Prozent der Wandfläche passierte. Nach diesem Bericht blätterten auch figurative Teile zu dieser Zeit ab, deren Rekonstruktion mangels entsprechender Fotos im Rahmen der Wiederherstellung Schwierigkeiten bereitete.²⁷⁵ Durch den bereits erwähnten unsachgemäßen Wiederaufbau des abgebrannten Daches traten allerdings neue Durchnässungen auf, die das Ergebnis dieser Restaurierung völlig vernichteten.²⁷⁶ Rády stellt in seinem Bericht über die Wandmalereien der Kirche aus 1976 fest, dass sich der sehr schlechte Zustand der Fresken mit bloßen Augen erkennen lasse: Die weitläufigen, dunklen Flecken als Folge der Durchnässung, beziehungsweise die aus den Munitionseinschlägen resultierenden Wandbeschädigungen sowie Putzmangel seien an den Wänden gut wahrnehmbar. Rády ist überdies der Meinung, dass die Fresken an mehreren Stellen und in großen Maßen übermalt wurden, was Kapossys Bemerkung in Frage stellt.²⁷⁷ Die ganze Bildfläche erschien schmutzig und dunkel, die originale Farbgebung ging größtenteils verloren.²⁷⁸

Am 1. September 1988 reichte der Restaurator Gábor Németh einen vorläufigen Restaurierungsplan beim einstigen Staatsamt für Kulturerbe ein.²⁷⁹ Bevor man allerdings an die Restaurierungsarbeiten heranging, war ein statisches Gutachten erforderlich, da sowohl die Wölbungen, als auch die Wände mit zahlreichen statischen Rissen bedeckt waren. Pfarrer Alajos Milcsinszky beauftragte demzufolge den Bauexperten Ferenc Marton in seinem Brief vom 11. Mai 1989 die beschädigte Baustruktur zu begutachten, die möglichen Ablösungsgründe zu bestimmen und für ihre Reparatur Lösungen vorzuschlagen, beziehungsweise im Rahmen dessen das erforderliche statische Gutachten anzufertigen. Marton empfahl, die Risse vor dem Beginn der inneren Restaurierung derart zu entfernen, dass das Mauerwerk und die Wölbungen in der bereits verschobenen, doch längst fix aufgenommenen Lage befestigt werden.²⁸⁰ Im Vertrag vom 9. September 1989 wurde die Restaurierung der barocken Ausmalung im Presbyterium bis zum 30. September 1991 festgelegt.²⁸¹ Die Restauratoren, Németh Gábor, Ervin Kisternyei, Walter Madarassy und

²⁷⁵ Kákay Szabó/Papp 1958.

Kuba-Hauk schreibt über das Orgelchorfresko, dass dieses laut Dercsényi (Dercsényi Dezső/Dercsényi Balázs, Kunstführer durch Ungarn, Budapest 1974) anlässlich einer Restaurierung übermalt worden sei. Kuba-Hauk 1985, S. 92. In der genannten Quelle findet man jedoch keine derartige Bemerkung.

²⁷⁶ Ópra 2007, S. 13.

²⁷⁷ Rády 1976.

²⁷⁸ Géczy 1991.

²⁷⁹ Németh Gábor, Előzetes restaurálási terv, 1. September 1988, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 27.523.

²⁸⁰ Marton 1989.

²⁸¹ Németh 1989.

István Felhőssy planten den Originalzustand der stark beschädigten Malereien wiederherzustellen (Abb.112-118). Gemäß der Dokumentation wurde während der Restaurierung keine zeitgenössische Aufschrift oder Signatur entdeckt. Der Großteil der früheren Übermalungen konnte durch angemessene Reinigungsarbeiten entfernt sowie an den problematischen Bereichen per Skalpell freigelegt werden. Die Ergänzung des infolge der Kriegsschäden und Durchnässungen beschädigten Mauerwerkes erfolgte mit einem entsprechenden Putz, welcher dem originalen Putz nachempfunden wurde.²⁸² Aus dem Briefwechsel zwischen Alajos Milcsinszky und der Kunstmanagerin des „Magyar Köztársaság Művészeti Alapja“ lässt sich ermitteln, dass die Restaurierungsarbeiten nicht problemlos vorangingen; beanstandet wurde vor allem das Arbeitstempo der Restauratoren.²⁸³ Nachdem die Restaurierung des Presbyteriums 1991 fertig gestellt wurde, wurde am 24. Januar 1995 ein Antrag auf die Restaurierung der restlichen Fresken bis September 1997 für die Denkmalpflege-Ausschreibung bei der Europäischen Gemeinschaft (EG) eingereicht.²⁸⁴ Bedauerlicherweise erhielt das Projekt jedoch keinen finanziellen Zuschuss; die Wiederherstellung der kompletten Freskenausstattung läßt bis heute auf sich warten.

Dank der Restaurierung zwischen 1989 und 1991 erscheinen heute das monumentale Hauptaltarfresko und das Deckengemälde der Heiligen Dreifaltigkeit größtenteils in ihrer Originalform. Im Hinblick darauf möchte ich an dieser Stelle auf einige bemerkenswerte Details hinweisen: Kuba-Hauk bezeichnet Vánossy Lőrinc als „*bärtig wiedergegeben*“,²⁸⁵ doch weder auf der Skizze, noch in der heutigen Form ist er mit Bart abgebildet. Auf den alten Aufnahmen ist leider seine Gestalt wegen des Tabernakels nicht sichtbar, doch es könnte sich hierbei um eine einstige Übermalung handeln. Ein weiteres Detail, das Fehlen der fünf Sterne um den Kopf des Heiligen (Abb. 119, 123), kann als großer Fehlgriff der Restauratoren betrachtet werden, denn sowohl in der Skizze als auch am Fresko vor der neuerlichen Wiederherstellung findet man den Sternenkranz (Abb. 120, 113). Dem Heiligen Johannes von Nepomuk wurde damit sein bekanntestes Merkmal entzogen, was zu der Entstehung eines ernsthaften ikonographischen Problems führte. Im Dreifaltigkeitsfresko wurde höchstwahrscheinlich der in Wolkenbauschen aufscheinende Putto übermalt, da er auf der

Im Beschluss vom 13. September 1989 wurde festgehalten, dass die praktischen Voraussetzungen des 1984 eingesetzten restauratorischen Vorgangs bereits zur Verfügung stehen. Das heißt, die Kirche kann das Honorar für die Sanktuarium-Restaurierung gewähren; die Diözese unterstützt ebenfalls die Wiederherstellung der Freskenausmalung, indem sie das Baugerüst bereitstellt – dieses wurde zu diesem Zeitpunkt gerade gebaut. Kopik 1989.

²⁸² Géczy 1991.

²⁸³ Milcsinszky 21. Juli 1991; Ladányi 31. Juli 1991; Milcsinszky 17. September 1991.

²⁸⁴ Milcsinszky 1995.

²⁸⁵ Sie meint hier den knienden Mann neben der ärmlich gekleideten Frau. Kuba-Hauk 1985, S. 70.

einen Archivaufnahme nicht erscheint – an seiner Stelle ist eine dunkle Schattierung, bloß der Umriss seines Kopfes lässt sich erahnen (Abb. 150). Es kann sich dabei jedoch auch um eine stark verschmutzte Oberfläche handeln, welche erst durch die neuzeitliche Restaurierung gereinigt werden konnte. Schließlich findet man eine bemerkenswerte Erläuterung bezüglich des Freskos „Regnum Marianum“ bei Lauschmann, und zwar dass im Vordergrund ein behelmter, geflügelter Jüngling steht.²⁸⁶ Auf der undatierten Abbildung bei János Kapossy sieht man die Gestalt tatsächlich mit einem Helm dargestellt (Abb. 62),²⁸⁷ doch das Foto aus dem Nachlass von Schoen, welches aus den 1930er/1940er Jahren stammt, lässt dieselbe Figur ohne Kopfbedeckung sowie mit veränderten Gesichtszügen erkennen (Abb. 63). Mehrere Jahrzehnte später beschreibt Kuba-Hauk den Erzengel Michael allerdings folgenderweise: „*Bekrönt ist er mit einem Helm.*“²⁸⁸ Im heutigen Zustand des Freskos erscheint er auf jeden Fall nicht behelmt (Abb. 61). Die eben aufgeführten Erscheinungsbilder der jeweiligen männlichen Gestalt sowie Kuba-Hauks Bemerkung kommen einem aus jenem Grund vollkommen unverständlich vor, da das Fresko ausschließlich um die Jahrhundertwende restauriert worden sein dürfte. Meines Erachtens gibt es jedoch eine Erklärung hierfür: Die Aufnahme bei Kapossy dürfte vor der Restaurierung um 1901/1902 gemacht worden sein und zeigte den Originalzustand. Das Foto von Schoen führt die bereits veränderte Wiedergabe vor Augen, welche man auch heute, jedoch nur in beschädigter Form, sieht. Kuba-Hauk dürfte bei ihrer Beschreibung einen Fehler begangen haben, vermutlich anhand Lauschmanns Satz oder Kapossys Foto, doch auch der schlechte Erhaltungszustand des Freskos könnte sie zu diesem Irrtum geführt haben.²⁸⁹

²⁸⁶ „*Az előtérben [...] sisakos, szárnyas ifjú áll*“, Lauschmann 1994, S. 164.

²⁸⁷ Kapossy 1930, S. 434.

²⁸⁸ Kuba-Hauk 1985, S. 87.

²⁸⁹ Bei dem heutigen und damaligen Erhaltungszustand der Figur wäre es nachvollziehbar, diese mit einem Helm am Haupt dargestellt zu interpretieren, da die aufgrund der Durchnässung der Decke verursachte Verfärbung des Freskos gerade um den Kopf des Erzengels Michael eine interessante Formation bildet – der kleine Wolkenfetzen, welcher ursprünglich weiß-grau gewesen sein dürfte, erscheint in diesem Bereich mittelblau. Darüber hinaus befindet sich eine der Kugelspuren direkt über seinem Kopf, als handle es sich um die Spitze eines Helmes.

13. Das Hochaltarfresko

*„Zeuxis ritka művészetével tündököl a festmény,
melyet aki megnéz, annyira meghatja őt az élethűség,
hogy eleinte bámulatra, majd vallásos elmélkedésre,
végül pedig imára ragadtatik.”²⁹⁰*

Das Hochaltarfresko an der Altarwand des Presbyteriums verewigt die Apotheose des Kirchenpatrons, des Heiligen Johannes von Nepomuk, und entfaltet sich durch seine Monumentalität bereits vom Kirchentor gesehen vor den Augen des Betrachters (Abb. 101, 102, 119). Das Gemälde gilt zugleich als der künstlerische Höhepunkt des Kircheninneren und wird durch die Attribute des Heiligen bereits an der Fassade und im Eingangsbereich thematisch vorbereitet, beziehungsweise vorgelegt. Über die bereits erwähnte Zungenabbildung des Heiligen am Kirchenportal hinaus findet man seine Kennzeichen auch am Deckengemälde im Narthex (Abb. 24, 25). In dessen Mitte erscheinen fünf goldene Buchstaben von fünf Sternen umgeben in einem himmlischen Licht, die den Namen „JOANES” ergeben. Da die Schriftzeichen nicht klar voneinander getrennt sichtbar sind, erfolgte deren Ablesung beispielsweise bei Lauschmann nicht korrekt – er sah in dieser Inschrift das Symbol des Jesuitenordens („IHS”).²⁹¹ Zu diesem Irrtum führen die Anfangs- und Abschlusszeichen, welche auf den ersten Blick, wohl mit gewisser Absichtlichkeit, auf das Christusmonogramm hinweisen.²⁹² Auf allen vier Seiten des Bildfeldes sind Gegenstände abgebildet, die mit dem Heiligen Johannes von Nepomuk im Zusammenhang stehen: Auf der rechten Seite die priesterliche Stola und päpstliche Symbole, auf der linken Folterinstrumente (Galgen, Sträflingskette, Lanze, brennende Fackel), während oben zwei Schlüssel sowie unten eine Wasserquelle, ein Hinweis auf die Moldau, sowie Palmenzweige zu finden sind.²⁹³ Meiner Meinung nach steht dieses Deckenfresko in enger Verbindung mit dem Hauptaltarfresko und kann als dessen thematische Ergänzung zum Heiligen betrachtet werden.

Die Komposition des Hochaltarbildes kann als in zwei Bereiche aufgeteilt betrachtet werden: Unten spielen sich die Ereignisse der irdischen Sphäre ab, während sich im oberen Bildteil das Himmelreich mit fliegenden Engelsingestalten und dem auf einer Wolkenbank knieenden Heiligen vor den Augen des Betrachters ausbreitet. Diese zwei Sphären können auf der einen Seite durch die Gestalten und ihre Attribute, auf der anderen Seite mithilfe der

²⁹⁰ Eine Aufzeichnung aus 1756. Lauschmann 1994, S. 164; Kapossy 1911, S. 58. Auf Deutsch: „Das Gemälde besticht durch Zeuxis' seltene Kunst, wer es sieht, wird vom Realismus so sehr gerührt, dass er anfangs erstaunt, sodann aber in religiöse Kontemplation verfällt und schließlich zum Gebet hingerissen wird. ”

²⁹¹ Lauschmann 1994, S. 161-162.

²⁹² Ópra 2007, S. 4., Anm. 7.

²⁹³ Lauschmann 1994, S. 162; Ópra 2007, S. 4.

Farbgebung eindeutig charakterisiert und voneinander getrennt werden. Das Kolorit und die Wolkenbildung grenzen jedoch nicht nur die zwei Bildbereiche klar ab, sondern verbinden diese teilweise miteinander, und spielen eine erhebliche Rolle für die Gesamtwirkung des Freskos. In das „irdische“ Himmelsblau mischen sich gelblich-bräunlich getönte Wolkenfetzen, abgelöst von den Wolkenbänder der göttlichen Sphäre. Die Wolkenbank am rechten Bildrand schafft eine räumliche und inhaltliche Verbindung zwischen dem irdischen und himmlischen Bereich, indem sie sich in die untere Sphäre nahe zu den Hauptfiguren herablässt und der auf ihr sitzende Engel den Blickkontakt mit dem Jüngling im gelben Gewand aufnimmt, während er sich gleichzeitig mit dem Oberkörper zu dem Heiligen Johannes dreht und mit seinem rechten Zeigefinger auf ihn weist.

Im unteren Bildfeld sind die Figuren der irdischen Sphäre erhöht auf einer dreistufigen „Treppenanlage“ kniend und stehend dargestellt, welche der Szene einen bühnenhaften Charakter verleiht und eine abwechslungsreiche räumliche Anordnung der Gestalten gestattet. Die Treppenstufen ermöglichen nämlich die Unterbringung der Personen in unterschiedlichen Höhen sowie ihre Hintereinander-Staffelung. Des Weiteren zeichnen sich die Figuren vorwiegend vor dem Blau des Himmels ab, da der Horizont vollkommen verschwindet. Der Himmel, welcher in der oberen Sphäre mit goldenem Licht strahlt, als Zeichen des Göttlichen, wird im Fresko zur Hintergrundfolie schlechthin. Dass sich die Bildfläche nicht in ihrer Gesamtheit entfalten kann ist weiterhin jener unglücklichen Tatsache zu verdanken, dass die Treppenanlage, die weiteren Hintergrundelemente und ein Teil der Protagonisten in der untersten Bildhälfte wegen dem im Jahr 1750 aufgestellten²⁹⁴ Tabernakel nicht mehr zur Geltung kommen. Wenn man die untere Bildebene genauer studieren möchte, muss man daher Sambachs Skizze zu Rate ziehen (Abb. 120).

Der örtlichen Überlieferung nach dürfte der Freskant in den Menschen auf Erden größtenteils zeitgenössische Figuren, davon drei konkrete historische Persönlichkeiten, geschildert, und mit dieser Darstellung unsterblich gemacht haben (Abb. 121, 122).²⁹⁵ Jernyei-Kiss hingegen meint, es sei nicht wahrscheinlich, dass man in den nicht besonders individualisierten Gesichtern konkrete Personen suchen sollte. Es sei vielmehr denkbar, dass es sich bei den Figuren um die Verkörperung verschiedener Typen handelt, beziehungsweise dass auf die Darstellung der von ihnen vertretenen Affekte Wert gelegt werden sollte.²⁹⁶ Szilárdfy schreibt, dass die Mäzene der Kirche inmitten von Figuren stehen, welche den

²⁹⁴ Jernyei-Kiss 2006, S. 388.

²⁹⁵ Lauschmann 1994, S. 162-163; Kapossy 1911, S. 57-58; Kapossy 1930, S. 445; Szilárdfy 2001, S. 216.

²⁹⁶ Jernyei-Kiss 2006, S. 388.

Gedanken der Buße, Beichte und Genugtuung verkörpern.²⁹⁷ Obgleich er sich an die Tradition gebunden fühlt, und dementsprechend bestimmte Figuren namhaft erwähnt, setzt er ebenso wie Jernyei-Kiss eine symbolische Ebene bei der Interpretation der unteren Szene voraus. In erster Linie gehe es somit nicht um die genaue Identifikation der Gestalten, sondern um die von ihnen repräsentierten Reaktionen, Gedanken, Werte, symbolhaften Bedeutungen und natürlich um ihre Rolle als irdische Zeugen der Himmelfahrt des Heiligen.²⁹⁸ Die sich in ihrer körperlichen und emotionalen Erregung entfaltenden Figuren der irdischen Zone sind dem Betrachter mit ihrer lebensgroßen Schilderung im Bildvordergrund besonders nahe gerückt, wodurch sich dieser selbst mit ihnen identifizieren sowie sich auf eine bestimmte Art und Weise am Ereignis beteiligt fühlen und Mitgefühl für die Dargestellten entwickeln soll. Die lassen sich weiterhin anhand ihrer räumlichen Position und Körperhaltung „in zwei einander gegenüber stehende Gruppen“²⁹⁹ einordnen (Abb. 121, 122). In der linken Figurengruppe ist ein kraftvoller Mann als Repoussoir-Figur im unmittelbaren Vordergrund im linken unteren Bildeck auf der ersten Stufe halb kniend wiedergegeben. Er trägt ein schwarzes Gewand und Stiefel und hält einen Wanderstab in seiner linken Hand, während an seinem Gürtel eine Kürbisflasche hängt. Diese Attribute identifizieren die Gestalt als Pilger.³⁰⁰ Als solcher besitzt die Figur nach Lauschmann folgende symbolische Bedeutung: Nachdem sich die Nachricht über die großzügige Spende von Vánossy verbreitet hatte, kamen Leute aus aller Welt nach Székesfehérvár, um die Kirche zu bewundern.³⁰¹ Jernyei-Kiss interpretiert die Figur jedoch als das Symbol des Irrgangs (*Errore*), als die Versinnbildlichung des noch in Sünde irrenden, jedoch den richtigen Weg suchenden Menschen.³⁰²

Auf der dritten Stufe, vor dem Pilgersmann, steht die am meisten mitreißende Figur³⁰³ der irdischen Sphäre in Frontalansicht, in welcher die Tradition den Mäzen der Jesuitenanlage, Antal Vánossy verehrt.³⁰⁴ Die männliche Figur trägt die Merkmale eines Jünglings, Vánossy war allerdings zum Zeitpunkt der Grundsteinlegung des Klosters (1741) bereits 62 Jahre alt. Mit seinen blonden Haarlocken und feinen Gesichtszügen scheint dieser eher idealisiert zu sein, als die porträthaften Zügen einer konkreten Person zu besitzen.

²⁹⁷ Szilárdfy 2003, S. 216.

²⁹⁸ Jernyei-Kiss 2006, S. 388.

²⁹⁹ Kuba-Hauk 1985, S. 68.

³⁰⁰ Kuszmann 1997, S. 82; Kuszmann 1997, S. 465.

³⁰¹ Lauschmann 1994, S. 163.

³⁰² Jernyei-Kiss 2006, S. 388. Er bezieht sich dabei auf Ripa: „[...] es gäbe keinen Irrgang, wenn man in seiner Tat oder Gedanken keinen Fortschritt machen würde.“ „[...] man kann sowohl über die Taten seines Körpers, als auch seiner Verstandeskraft behaupten, dass sie auf Wanderschaft, das heißt auf Pilgerschaft sind, an deren Ende, falls man davon nicht abbiegt, man die Seligkeit zu finden meint.“ Ripa 1997, S. 171-173.

³⁰³ Kapossy 1911, S. 57.

³⁰⁴ Lauschmann 1994, S. 162; Kapossy 1911, S. 57.

Darüber hinaus stellt das zu Beginn erwähnte Porträt Vánossy als Mann im mittleren Alter dar (Abb. 1). In Kenntnis dieses Ölgemäldes kann man keine Gemeinsamkeiten mit dem Jüngling im Fresko entdecken. Der Jüngling erscheint in einem gelben Festgewand, dessen Schnitt, auf das Ordensgewand anspielend, bereits priesterliche Ausprägung zeigt. Damit wird – laut Lauschmann – darauf hingewiesen, dass Vánossy später in den Jesuitenorden eintreten wird.³⁰⁵ Seine rechte Hand legt er auf seine Brust und in seiner ausgestreckten Linken hebt er einen weißen Zettel in den Himmel empor.³⁰⁶ In der Literatur wird allgemein angenommen, dass Vánossy seinen Schenkungsbrief von 100 000 Forint in der Hand hält.³⁰⁷ Kuba-Hauk hingegen vermutet, dass darauf der Plan des Klosters von Székesfehérvár zu sehen war.³⁰⁸ Sambach kannte höchstwahrscheinlich den Original-Entwurf der Jesuitenanlage und vermutlich sogar das Ölporträt des Mäzen, auf dem Vánossy diesen in seiner Hand präsentiert. Warum hätte er dann den ansonsten großformatigen Plan als ein kleines Stück Papier abgebildet? Meiner Meinung nach kann diese Annahme nicht untermauert werden. Jernyei-Kiss vertritt eine dritte Hypothese bezüglich des weißen Papierblattes, und zwar dass es sich um einen Beichtzettel handeln könnte, was sich wie er meint, in einer Szene mit dem Hauptpatron des Beichtgeheimnisses als sehr logisch erweise.³⁰⁹ In diesem Sinne kann man von der Überlieferung Abstand nehmend die Theorie von Jernyei-Kiss' anführen und dem Jüngling symbolische Bedeutung zuschreiben. Hierbei ist er ein Sünder, der seinen Beichtzettel verzweifelt³¹⁰ dem Patron des Beichtgeheimnisses³¹¹ hinreicht und seine Hand auf sein Herz legt, als würde er versprechen forthin dem richtigen Weg zu folgen. Selbst wenn auf dem Blatt in Vánossys Hand ursprünglich, vor dem Verfall des Freskos, tatsächlich die Aufzeichnung „100 000“ zu lesen war,³¹² könnte diese Zahl auch für die Größe der Sünde stehen und nicht unbedingt auf das Geldgeschenk hinweisen.

³⁰⁵ Lauschmann 1994, S. 163.

³⁰⁶ Kuba-Hauk bemerkt, dass es wegen dem schlechten Erhaltungszustand des Freskos nicht möglich sei, das Papier in Vánossys Hand zu identifizieren (Kuba-Hauk 1985, S. 69). Trotz der Restaurierung des Freskos zwischen 1989 und 1991 ist nicht sichtbar, was auf dem Zettel abgebildet sein sollte. Die Restaurierungsarbeiten konnten nicht alle Details im Fresko wiederherstellen, was mit dessen schlechten Zustand und der mangelhaften Fotodokumentation zu erklären ist. Anhand der Skizze ist auf jeden Fall anzunehmen, dass Sambach einen Text auf das Papierblatt zu malen wollte.

³⁰⁷ Lauschmann 1994, S. 163; Kapossy 1911, S. 57.

³⁰⁸ Kuba-Hauk 1985, S. 69.

³⁰⁹ Jernyei-Kiss 2006, S. 388.

³¹⁰ Die Verzweiflung kommt in der Skizze besser zum Ausdruck (dort sind alle Figuren mit größeren Emotion dargestellt als im Fresko).

³¹¹ Das Hauptaltarfresko stellt den Heiligen Johannes von Nepomuk dar. Dass neben seiner Himmelfahrt vor allem der Aspekt der Beichte in dem Bild hervorgehoben wird, beweisen eindeutig die geschilderten Attribute und die männliche Gestalt mit der Schlange in der Brust. In diesem Fall stehen die Grisaille-Engelspaare über den Beichtstühlen in engem Zusammenhang mit dem Hauptaltarfresko.

³¹² Als einzige Stütze bezüglich der Aufschrift des Blattes könnten jene Literaturquellen angesehen werden, welche vor dem Weltkrieg, also zu jener Zeit entstanden sind, in der die Fresken der Kirche noch in einem guten

Am linken Bildrand, neben dem Knaben, steht in Kontrapost ein junger, schlaksiger Mann auf einer Art Podest erhöht. Er trägt eine gelbliche Hose und ein zerfetztes, weißes Gewandstück, welches seinen Brustbereich dramatischerweise entblößt, wodurch die Schlange darauf zum Vorschein kommt. Der widerliche Körper des Tieres ist sichtbar, doch sein Kopf bohrt sich in die Brust des Mannes hinein. Durch die Schlange, das Symbol des Gewissenbisses und der Folter,³¹³ kann der Gestalt eine sinnbildliche Bedeutung zugeschrieben werden, indem sie den von Gewissenbissen geplagten Menschen, den später der Kirchenpatron von den Sünden befreien wird, verkörpert.³¹⁴ Im Gegenteil zu seiner Schilderung in der Skizze strahlt sein Gesicht auf dem Fresko ziemliche Ruhe aus. Seine Hände sind ruhig gefaltet und er blickt andächtig zum Heiligen empor. Seine Figur ist am meisten mit der Scheinarchitektur verbunden: Er befindet sich zwischen den zwei gemalten korinthischen Säulen und scheint sich ein klein bisschen mit seiner rechten Schulter an die Oberfläche der äußeren Säule zu lehnen.

Zwei weitere Nebenfiguren bereichern die linke Gruppe, ihre Anwesenheit kommt allerdings durch ihre Positionierung kaum zum Ausdruck. Die eine taucht hinter der vermuteten Figur von Vánossy Antal auf, und stellt einen alten, grauhaarigen Mann mit Bart dar, der von den zwei Männern vor ihm fast völlig verdeckt wird. Bloß ein Teil seines Kopfes verkörpert seine Präsenz im Bildgeschehen. „*Vánossy apját, a dúsgazság harmincadost a lépcsőzetes ülő alak ábrázolja rövidre nyírott ősz hajjal és szakállal, a pozsonyi országgyűlésen jelen volt Pálffy nádor képében [...]*“,³¹⁵ so Lauschmann. Meines Erachtens fehlt jede Handhabe, diese Hypothese sinnvoll zu unterstützen. Diese Gestalt verewigt am wenigsten glaubwürdig eine historische Persönlichkeit, da außer eines Gesichtsabschnittes nichts von dieser sichtbar ist, was auf Lőrinc Vánossy hindeuten könnte. Endre Kapossy identifiziert den alten Mann eventuell auch als die charakteristische Sitzfigur von Lőrinc Vánossy, welche auf der Treppenanlage abgebildet ist, erwähnt jedoch den jungen, vornehmen Mann gar nicht, wobei dieser für die Bildkomposition und die Szene keine

Erhaltungszustand zu bewundern waren. Damals bestand de facto noch die Möglichkeit, die Inschrift (wenn es überhaupt eine konkrete gab) ablesen zu können. Lauschmann erlebte das Hauptaltarfresko um die Jahrhundertwende in seiner unbeschädigten Form und schrieb, dass Vánossy mit seiner Linken ein Papier hinreicht, „*amelyen adományának emlékéül 100 000 van feljegyezve*“ (auf Deutsch: „auf dem als Erinnerung an seine Gabe 100 000 verzeichnet ist“). Lauschmann bezieht sich also nicht auf die Tradition, sondern beschreibt dieses Detail derart, als hätte er sich davon selbst überzeugt. Dass er die Kirche besichtigte und ihre Ausstattung kannte, steht außer Zweifel. Seine Aussage kann jedoch nicht als durchwegs zuverlässig akzeptiert werden. Lauschmann 1994, S. 163.

³¹³ Ripa 1997, S. 25, 119, 302, 457, 508, 575

³¹⁴ Lauschmann 1994, S. 163.

³¹⁵ Auf Deutsch: „Vánossys Vater, den steinreichen Tricesimator, schildert die auf der Treppe sitzende Figur mit kurz geschnittenen grauen Haaren und Bart, in Gestalt des im Landtag in Bratislava anwesenden Palatins Pálffy [...]“ Lauschmann 1994, S. 163.

unbedeutende Rolle spielt.³¹⁶ Des Weiteren wirft Kovács eine dritte, sehr unglaubliche Interpretation auf: „[...] *Lőrinc Vánossi* [...], *der im Rufe eines Wucherers stand und sichtlich auch hier mit seinem Gewissen zu kämpfen hat.*“³¹⁷ Demzufolge sollte ihn der von einer Schlange gebissene Mann verkörpern. Bei der anderen Nebenfigur handelt es sich um eine Frauengestalt im Hintergrund, die in der Literatur keine Erwähnung findet, was mit ihrer geringen Bedeutung für die Bildkomposition zu erklären ist – sie ist die einzige irdische Gestalt, welche sich außerhalb des im Bildvordergrund abspielenden Szenarios befindet.

Die linke Figurengruppe besteht somit streng genommen aus fünf Figuren, von welchen jedoch bloß drei eine aus kompositorischer und inhaltlicher Sicht entscheidende Rolle besitzen. Der Pilger, der Jüngling und der Mann mit der Schlange bilden zusammen eine Dreieckskomposition und durch ihre Größe, räumliche Position und Gebärdensprache beherrschen sie die untere Bildhälfte. Diese Dominanz zugunsten der auf der linken Seite angebrachten Figuren wird durch die auf der nahe der irdischen Zone schwebenden Wolke sitzende Engelsgestalt ausgeglichen.³¹⁸ Durch die Gebärdensprache des knienden Pilgers und des Jünglings wird der Blick des Betrachters Richtung Himmel, zur Engelsgestalt hin geführt.³¹⁹ Jernyei-Kiss sieht den inhaltlichen Zusammenhang zwischen den drei Protagonisten darin, dass sie den Gedanken der Bußfertigkeit und des Irrgangs in der Sünde verkörpern.³²⁰ Die Figuren auf der rechten Bildseite identifiziert er als Mitglieder einer Adelsfamilie, die für das fromme Leben stehen (Abb. 122).³²¹ Rechtseitig ist eine vornehme Dame als stehende Randfigur in Profilansicht dargestellt. Sie trägt eine weiß-goldene ungarische Tracht,³²² welche an der Bordüre mit Stickereien geschmückt ist. Obwohl sie mit grauen Haaren abgebildet ist, weist sie junge Gesichtszüge auf. Auf der Skizze hingegen zeichnete Sambach eindeutig eine alte Dame, die auch Handschuhe trägt – auf dieses Detail wurde bei der Ausführung verzichtet (Abb. 120, 122). Ihre Hände zum Gebet faltend, blickt

³¹⁶ Kapossy 1911, S. 58.

Ungewöhnlicherweise schreibt Szilárdfy, dass in der Gestalt des Wallfahrers der königliche Tricesimator Lőrinc Vánossy vermutet wird. In der Literatur wird jedoch die Figur des Pilgers nie mit Vánossys Vater in Verbindung gebracht, es soll sich bei Szilárdfy also um ein Missverständnis handeln. Szilárdfy 2003, S. 216

³¹⁷ Kovács 1993, S. 10.

³¹⁸ Die zwei Figuren der rechten Gruppe sind aus reinen kompositorischen Gründen kniend abgebildet, so dass sich der Engel in die irdische Sphäre herablassen und damit die Verbindung zwischen Himmel und Erde herstellen sowie Kontakt mit den irdischen Protagonisten aufnehmen kann.

³¹⁹ In der Skizze kann von einer Diagonalen, welche aus dem unteren linken Bildeck vom linken Fuß des Pilgermannes aus durch seine rechte Hand und die Hand des Jünglings zur Engelsgestalt hinabführt, die Rede sein.

³²⁰ Jernyei-Kiss 2006, S. 389.

³²¹ Jernyei-Kiss 2006, S. 389.

³²² Kuba-Hauk 1985, S. 69; Kapossy 1911, S. 57-58. Diese Autoren beschreiben das Kleid weiterhin als mit Edelsteinen geschmückt. Das scheint jedoch nicht zuzutreffen, da die Tracht selbst mit keinerlei Schmucksteinen verziert ist; die Dame trägt jedoch eine mehrreihige Kette aus Perlen oder anderen Edelsteinen und ein ähnliches Armband und ihre Haartracht ist mit verschiedenen Schmuckstücken verschönert.

sie andachtsvoll, als einzige Person im Bild unmittelbar auf den verklärten Heiligen empor.³²³ Der Tradition nach wurde mit dieser Gestalt Baronin Amade, die signifikante Mäzenin der Jesuiten und deren Gebäudekomplex, verewigt. Nach Lauschmanns bereits erwähnter Vorstellung, welcher zufolge die Szene eine konkrete geschichtliche Situation zeigt, nämlich den Landtag von Pozsony, soll Baronin Amade in der Gestalt Maria Theresias erscheinen.³²⁴ Neben der Edeldame kniet eine ärmlich gekleidete, einfache Frau,³²⁵ die mit einem erstaunten, oder eher verzweifelten Gesichtsausdruck ihren Blick auf „Vánossy“ richtet. Der blaue Schleier auf ihrem Haupt symbolisiert die Reinheit (*Castita*) und die Tugendhaftigkeit (*Pudicitia*).³²⁶ In ihrem Arm hält sie ein kleines Bübchen. Das Kindmotiv weist nach Lauschmann auf die letztwillige Verfügung von Baronin Amade hin, derzufolge die Zinsen ihrer ansehnlichen Schenkung für die Erziehung der armen Kinder aufgewendet werden sollen.³²⁷ Die komplette Baronin-Überlieferung zum Hochaltarbild steht auf besonders schwachen Füßen, da der Entwurf und das Fresko selbst von 1749 stammen und die in Rede stehende Schenkung anhand eines Testamentes erst 1752 erfolgt sein dürfte.³²⁸ Als vierte Gestalt der Figurengruppe kniet ein blondhaariger junger Mann auf der letzten Treppenstufe. Seine herrschaftliche Bekleidung verrät seine Angehörigkeit zu einer wohlhabenden Gesellschaftsgruppe, wodurch er mit der adeligen Dame in Verbindung steht. An seinem Gürtel hängt ein Rosenkranz, welcher dem Gebet dient und durch die Jesuiten Verbreitung fand.³²⁹ Seine Figur strahlt eine vehemente emotionale Erregung aus – mit bewegter Gestik zeigt er mit seiner Rechten auf die Gestalt neben ihm, während er sich mit expressivem Gesichtsausdruck, den Mund zum Gespräch öffnend zu der Mutter mit dem Kind hinwendet. Seine Identifikation ist in der Literatur umstritten und nicht immer eindeutig. Lauschmann führt erneut eine eher weit hergeholte Vorstellung hinsichtlich der Funktion dieser Figur vor Augen, für deren Unterstützung in diesem Fall auch keine beweiskräftigen Fakten zur Verfügung stehen. Er bezeichnet die Gestalt als jungen Magnaten, der im Bildgeschehen die Rolle eines Boten erfüllt und dadurch der späteren Generation übermittelt, dass die Stiftung der Kirche den zwei im Bildgeschehen abwesenden Mäzenen, Antal Vánossy und Baronin Amade, zu verdanken ist.³³⁰ Kuba-Hauk bezieht sich auf Kapossys

³²³ Jernyei-Kiss legt auf dieses Moment ein besonderes Akzent bei der Erwähnung der Dame. Jernyei-Kiss 2006, S. 389.

³²⁴ Lauschmann 1994, S. 162.

³²⁵ Ebenda, S. 162.

³²⁶ Jernyei-Kiss 2006, S. 389.

³²⁷ Lauschmann 1994, S. 162-163.

³²⁸ Lauschmann 1994, S. 160.

³²⁹ Jernyei-Kiss 2006, S. 389.

³³⁰ Lauschmann 1994, S. 163.

Artikel, doch versteht sie seine Interpretation insofern falsch, als sie den ansonsten jungen Mann als Lőrinc Vánossy identifiziert.³³¹

Mit Blick auf das Hauptaltarfresko gilt eindeutig das graphische Neujahrsblatt „Johannes Nepomuk als Patron der Sterbenden und Verleumdeten“ von Jakob Matthias Schmutzer als eines der wichtigsten Werke, auf welches später noch genauer eingegangen werden soll (Abb. 131). Vermittels dieses Reproduktionsstiches gewinnen die Gestalten im Fresko, beziehungsweise das Sujet selbst eine grundsätzlich verschiedene, deutliche symbolische Bedeutung, welche bei den bisherigen Interpretationsversuchen dem Kunstwerk in dieser Form nicht zugeschrieben wurden.³³²

In der oberen Sphäre erblickt man den verklärten Heiligen in der himmlischen Glorie, vom Himmelslicht angestrahlt (Abb. 123). Er erscheint in einem schwarzen Talar mit Kolar unter dem Rochett und einem Hermelinumhang darüber,³³³ auf einem Wolkengebilde kniend und in den Himmel emporblickend, seine rechte Hand auf sein Herz legend. Sein Haupt war ursprünglich von einem Kranz aus fünf Sternen,³³⁴ welcher überwiegend zu seiner Ikonographie gehört, umgeben.³³⁵ Bei Johannes stehen diese Sterne für die fünf Buchstaben des lateinischen Wortes „*tacui*“.³³⁶ Oder aber sie symbolisieren jene Sterne, welche seinen Leichnam bei dessen Auffindung über der Moldau umstrahlt haben dürften.³³⁷ Ferner ist zu bemerken, dass während Johannes in den früheren Darstellungen als vollbärtiger, älterer Mann abgebildet wurde, sein Kopf- beziehungsweise Gesichtstyp am Anfang des 18. Jahrhunderts eine Verwandlung erlebte. Infolge dessen erscheint er hier nun jugendlicher, mit heller, kurzer Barttracht, nahezu einem adelig-höfischen Ideal entsprechend.³³⁸ Neben seinem rechten Knie liegt ein geöffnetes Buch mit seinem schwarzen Birett darauf.³³⁹ Beide Attribute

³³¹ Kuba-Hauk 1985, S. 70.

³³² Am nächsten dieser Auslegung, die uns Schmutzers Stich nach F. A. Maulbertsch ermöglicht, steht Jernyei-Kiss' bereits erklärte Hypothese bezüglich der Deutung und Rolle der Bildfiguren. Er interpretiert diese auf einer symbolischen Ebene, statt die populäre Überlieferung zugrunde zu legen. Jernyei-Kiss 2006.

³³³ Kuba-Hauk 1985, S. 72.

³³⁴ Vereinzelt ist sein Sternenkranz mit sieben anstatt fünf Sternen dargestellt. Zum Beispiel bei Pietro Monacos Kupferstich „Johannes von Nepomuk“ nach Giovanni Battista Pittoni, um 1729. Herzogenberg 1974, S. 154-155.

³³⁵ Bedauerlicherweise sind die Sterne um seinen Kopf heute nicht mehr sichtbar, wofür die neuzeitliche Restaurierung verantwortlich gemacht werden kann. Sowohl in Sambachs Skizze, als auch auf der Archivaufnahme des Gyula Forster Nationalen Zentrums für Erbschaftmanagement und Dienstleistung ist der Heilige mit seinem Hauptmerkmal, dem Fünfsternenkranz abgebildet.

³³⁶ Auf Deutsch: „ich habe geschwiegen“, „ich schwieg“. Im Bozzetto von Franz Anton Zeiller aus 1750 ist das Wort „TACUI“ in den Sternenkranz selbst eingeschrieben. Herzogenberg 1974, S. 154-155.

³³⁷ Wimmer 2000, S. 142-143; Keller 2005, S. 343.

³³⁸ Matsche 1971, S. 48.

³³⁹ Diese liturgische Kopfbedeckung zählt zu seinen Hauptattributen und wird oft an seinem Haupt, zu seinen Füßen oder neben ihm liegend, beziehungsweise seltener in seiner Hand (G. B. Götz, Johann von Nepomuk als Sieger über die Verleumdung, München, Staatl. Graph. Slg.) dargestellt. Herzogenburg 1974, S. 154.

findet man sehr häufig in Darstellungen des Heiligen: Eine ähnliche räumliche Nähe ist beispielsweise auf der Tuschpinselzeichnung von Scheffler und auf dem Mezzotinto von Sing und Heiss zu beobachten.³⁴⁰ Wie aus der Skizze hervorgeht, war ursprünglich die Abbildung eines Palmzweiges auf dem Buch vorgesehen. Das Kruzifix, ein weiteres Attribut des Märtyrers, wird daneben von einem fliegenden Putto getragen. In etwa gleicher Höhe wie Johannes sitzen zwei große in Grisaille-Technik ausgeführte Engelsgestalten auf beiden Seiten des verkröpften Scheingesimses und damit außerhalb des eigentlichen Bildfeldes (Abb. 119). Der rechte Engel hält das Attribut der Märtyrer, einen Palmenzweig, welcher den Sieg und das ewige Leben symbolisiert;³⁴¹ der linke Engel hat ein dreiecksförmiges Schloss in der Hand, was bei den Nepomukstatuen für das Schweigen, für die Bewahrung des Beichtgeheimnisses steht, doch in der Malerei so gut wie nie vorkommt. Dadurch ist es in Sambachs Fresko einzigartig. In Abbildungen begegnet man häufiger dem Motiv des Schlüssels, das die gleiche symbolische Bedeutung wie das Vorhängeschloss innehat.³⁴² Beide Zeichen verweisen zugleich auf die Kerkerhaft des Heiligen,³⁴³ sowie auf den Preis für die Verschwiegenheit, die Aufnahme in den Himmel.³⁴⁴

13.1. Darstellungstypen des Heiligen Johannes von Nepomuk im Barock

Die Apotheose des Johannes von Nepomuk zählt zu den beliebtesten Darstellungstypen des Heiligen. Im 18. Jahrhundert findet man zahlreiche Kunstwerke, welche den Kirchenpatron der ehemaligen Jesuitenkirche von Székesfehérvár in einer himmlischen Glorie, auf Wolken kniend oder stehend mit seinen Attributen schildern – welche er selbst oder die ihn umgebenden Engel tragen –, wie er gerade in das Himmelreich aufgenommen wird. Dieser Typus entwickelte sich aus den Darstellungen der Himmelfahrt Mariens, welche die Mutter Gottes in großer Figur von Engeln getragen und umgeben in der himmlischen Sphäre zwischen Wolken wiedergeben, während in der irdischen Ebene meistens die Apostel neben dem Sarkophag erscheinen.³⁴⁵ Das heißt, nicht nur der

³⁴⁰ Chr. Thomas Scheffler, „Johannes von Nepomuk erscheint im Kerker der Gekreuzigten mit der Immaculata“, Tuschpinselzeichnung, Augsburg, Kunstsammlungen der Stadt; Johann Kaspar Sing, Elias Christoph Heiss, „Johannes von Nepomuk als Patron der Verschwiegenheit“, Thesenblatt des Paulus Vodicka (Wodicka) aus Pilsen, Mezzotinto von zwei Platten, Prag, Nationalbibliothek (Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993, Kat. 160). Das Birett und das Buch sind in beiden Darstellungen eng nebeneinander platziert.

³⁴¹ Wimmer 2010, S. 55.

³⁴² Ripa 1997, S. 197.

³⁴³ Matsche 1971, S. 49.

³⁴⁴ Kapossy 1911, S. 58.

³⁴⁵ Fournée 1970, S. 277-278.; Matsche 1971, S. 59.

Himmelsaufstieg selbst, sondern auch die oftmalige Zweiteilung der Bildfläche, wie auf dem Sambach-Fresko, geht auf diese zurück. Diese Darstellungsweise wurde in der barocken Kunst auf zahlreiche populäre Heilige übertragen, von denen die Heiligen Nikolaus und Leopold besonders hervorzuheben sind, da ihre Glorie in vielen Fällen nur durch die andere Kleidung des Heiligen von der des Johannes von Nepomuk abweicht.³⁴⁶

Von den recht beliebten Himmelfahrt-Abbildungen des Heiligen Johannes von Nepomuk werde ich nun drei Darstellungsformen hervorheben, welche für das Székesfehérvárer Fresko interessant sind. Auf der einen Seite gibt es die Gloriendarstellungen, welche häufig auf Altarblättern vorkommen und den Märtyrer alleine in Begleitung von Engeln wiedergeben.³⁴⁷ Giovanni Battista Pittonis Seitenaltarbild der Schlosskapelle Schönbrunn von 1735 schildert den Heiligen in einer Glorie,³⁴⁸ welche mit Sambachs Himmelfahrt-Vorstellung in der oberen Hälfte des Freskos in Bildformat, Komposition und Darstellungsweise bestimmte Ähnlichkeiten aufweist (Abb. 124). Hier handelt es sich um eine Einzelglorie³⁴⁹ – Johannes von Nepomuk erscheint kniend auf Wolken mit seinen Attributen, von Engeln umgeben, gleicherweise wie an der Hochaltarwand der ehemaligen Jesuitenkirche in Székesfehérvár. Die Erscheinung des Heiligen selbst ist jedoch etwas verschieden. Die Nepomuk-Figur im Kupferstich von G. B. Sintes nach Agostino Masucci³⁵⁰ weist mehr Übereinstimmung mit der Székesfehérvárer Gestalt auf: die Darstellung in Vorderansicht, die Betonung des linken Knies, der Gesichtstypus sowie emporgerichteter Blick (Abb. 125). Bei Pittoni wird er von zwei großen Engelsgestalten

³⁴⁶ Matsche 1971, S. 59.

³⁴⁷ Hier ist es erforderlich, in wenigen Worten den marianischen Aspekt seiner Darstellungen anzusprechen. Der Heilige ist oft kniend vor der Mutter Gottes mit dem kleinen Jesus geschildert, als er ihr seine Zunge überreicht. Während Maria nur bei großen Himmelsillusionen als Vermittlerin erscheint, begegnet man dem marianischen Aspekt auch in der Einzelglorie des Johannes von Nepomuk, was als eine absolute Ausnahme in den Gloriendarstellungen der Heiligen gilt. Ein weiterer Bildtypus, nämlich die „Sacra Conversazione“ kann mit Johannes von Nepomuks Namen ebenfalls verbunden werden, was sich aus seiner betonten Marienverehrung ergibt. Matsche 1971, S. 59-60.

³⁴⁸ „An diesem durch die kaiserliche Residenz besonders nobilitierten Sakralraum des Reiches kommt dem Altarbild eine programmatische Bedeutung zu, hatten doch vor allem Mitglieder des Hauses Habsburg überaus nachdrücklich auf die Kanonisation des Johannes von Nepomuk gedrängt.“ Aufgrund der Seligsprechungsfeier in Prag im Jahr 1721 wurde am Festgerüst vor dem Veitsdom eine Darstellung des Heiligen Johannes von Nepomuk präsentiert, auf der er von dem österreichischen Doppeladler in den Himmel emporgetragen wird, während unten das Kaiserpaar, von Höflingen umgeben kniet, und um einen männlichen Nachkommen bittet. Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993, Kat. 38-40. „In der Schönbrunner Schlosskapelle konnte die Ehrung des Heiligen nun mit den zur Meßfeier vor dem Altarbild versammelten Habsburgern zum leibhaftigen Ausdruck der *pieta austriaca* werden.“ Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993, S. 125. und 188.

³⁴⁹ Die Szene soll die himmlische Präsenz des nun zur Ehre der Altäre erhobenen Heiligen verdeutlichen. Pittoni bezieht sich auf Sebastiano Riccis Altarbild der „Himmelfahrt Mariae“ in der Karlskirche in Wien. Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993, S. 188.

³⁵⁰ Erklärungen von Kardinal Cienfuegos im Kanonisationsprozess, Alvarez Cienfuegos SJ, Rom (Typis Camerae Apostolicae), 1727. Gegenüber dem Titel befindet sich ein Kupferstich mit dem Heiligen Johannes Nepomuk in der himmlischen Glorie, begleitet von Engeln, gestochen von Giovanni Battista Sintes nach Agostino Masucci, Rom 1727 (27,5 x 19,2 cm). Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993, S. 129, Kat. 46.

flankiert, von denen jene auf seiner rechten Seite in gewisser Hinsicht Sambachs lebensgroße Engelfigur in Erinnerung ruft – beide sind in ähnlicher Weise zu dem Heiligen positioniert und erfüllen etwa die gleiche Funktion, indem sie eine kommunikative Rolle übernehmen. Sambachs Engel tritt mit den Bildfiguren in der irdischen Sphäre in Kommunikation, während er bei Pittoni den Betrachter in das Bildgeschehen miteinbezieht. Des Weiteren weisen sie in ihrer Haltung und Gestik Gemeinsamkeiten auf, indem beide mit ihrem rechten Arm einen Zeigegestus einnehmen und sich mit ihrer linken Schulter etwas auswärts drehen. Obwohl die Figur von Pittoni schwebt und Sambachs auf einer Wolke sitzt, ist die Haltung ihres linken Beines annähernd gleich abgebildet. Darüber hinaus tragen sie ein ähnliches Gewand, welches ihren Oberkörper nicht vollkommen bedeckt und bei allen beiden in gleicher Höhe über dem Knie endet. In Pietro Monacos Kupferstich nach Pittoni erscheint diese Engelsgestalt hingegen in Profilansicht, gleich wie in Székesfehérvár, doch ohne Zeigegestus.³⁵¹ Sie unterscheidet sich von Sambachs Figur grundsätzlich in ihrer Funktion. Während Monacos Engel den Heiligen „bloß“ adoriert und verehrt, geht die Rolle des Sambach-Engels, wie bereits angedeutet, weit darüber hinaus. Johannes von Nepomuk erscheint auf Pittonis Altarbild mit einem außergewöhnlichen Sternenkranz von sieben Sternen und mit einer Märtyrerpalme in seiner Hand. Hier wird das Kruzifix ebenfalls von einem Putto getragen, der sogar mit seinem auf die Lippen gelegten Zeigefinger den Schweigegestus vollzieht, ein Hinweis auf das Beichtgeheimnis. Dieses Motiv wird bei Sambach durch das Vorhängeschloss ersetzt. Neben ihm liegt auch das Birett auf einer Wolke. Sambach dürfte Pittonis Altarbild mit großer Sicherheit gesehen haben. Zumindest hat er den Reproduktionsstich von Pietro Monaco gekannt, welcher in Österreich und Süddeutschland weite Verbreitung fand und zu zahlreichen Nachahmungen von Pittonis Seitenaltarblatt führte. Sambach ließ sich von seinem Werk jedoch nicht so stark inspirieren, wie beispielsweise Felix Ivo Leicher (Abb. 126). Als ein weiteres bemerkenswertes Beispiel des Heiligen Johannes in der Glorie kann das beidseitig bemalte Gemälde von Odoardo Vicinelli erwähnt werden (Abb. 127). Hier kommt ein weiteres übliches Attribut in der Gloriendarstellung des Märtyrers vor: Von dem Engel in rot-goldem Kleid wird das Zungenreliquiar in seiner ersten Fassung dem Betrachter präsentiert.³⁵² Sambach legt keinen

³⁵¹ Pietro Monaco nach Giovanni Battista Pittoni, 1729, Kupferstich, 49,5 (mit Schrift 52,3) × 28,7 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. Nr. Historische Blätter, XXIX (3), Klebeband, p. 72, Nr. 80. Kat. Ausst. Adalbert Stifter Verein 1971, S. 171, Abb. 86.

³⁵² Bei diesem Gemälde handelt es sich um eine Fahne, welche zur Heiligsprechung in Rom und dann zur Feier in Prag mit der Prozession mitgebracht wurde. Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993, S. 138.

Wert auf dessen Darstellung, doch das Motiv fehlt auch im Fall der Johanneskirche zu Székesfehérvár nicht, es taucht dort am Kirchenportal auf.

Auf der anderen Seite muss man die großen figurenreichen Kompositionen der Decken- und Kuppelfresken der ihm geweihten Kirchen und Kapellen, vor allem in Österreich und Süddeutschland, anführen, welche seine Apotheose unter anderen prominenten Heiligen in monumentalen, prächtigen Himmelsillusionen veranschaulichen. Johannes von Nepomuk gilt damit als beliebter „Glorien-Heiliger“, dem eine eigene Himmelsglorie mit seiner Figur im Mittelpunkt gewidmet wurde, was im Barock, trotz der umfangreichen Zahl der Heiligen und ihres blühenden Kultes gar nicht so häufig vorkam. Derart umfangreiche Gloriendarstellungen nahmen hauptsächlich nicht minder bedeutende Personen in ihr Bildzentrum wie die Heilige Dreifaltigkeit, Maria, prominente Ordensstifter und ihre Ordensgemeinschaften.³⁵³ Eine Aufzählung der zahlreichen Beispielwerke und ihre Erläuterung würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen, deswegen möchte ich nur auf Daniel Grans Kuppelfresko „Verherrlichung der Heiligen Dreifaltigkeit und Apotheose des heiligen Johannes Nepomuk“ in der ehemaligen Schlosskirche in Breitenfurth bei der Auseinandersetzung mit den Fresken des Sanktuariums näher eingehen (Abb. 128).³⁵⁴

Der bezüglich des Székesfehérvärer Freskos bedeutungsvollste Glorientypus des Heiligen ist jene weitverbreitete Variante, welche ihn und seine himmlische Erscheinung, als Fürbitter oder Helfer darstellt und ihn mit einer irdischen Szene verbindet, in der Menschen verschiedenen Alters und unterschiedlicher Abstammung erscheinen und „*um seine Hilfe bei körperlichen Gebrechen und Nöten flehen*“.³⁵⁵ Dieser Bildtypus ist auf Darstellungen anderer Heiliger, deren Stellenwert sich in ihrer Bedeutung als Schutzpatrone gegen Krankheiten manifestiert, zurückzuführen. Hierfür sind vor allem die Heiligen Karl Borromäus, Kajetan oder Leopold zu nennen, welche als himmlische Helfer der Pestkranken und Gefangenen in Österreich galten. Diese Darstellungen von Johannes von Nepomuk sind häufig mit den entsprechenden Abbildungen dieser Heiligen, bis auf die Erscheinung der jeweiligen Hauptfigur, identisch, was aus ihrer gleichen Funktion resultiert. Dieser Darstellungsform begegnet man häufig in der Druckgraphik, meistens als Teil von Serien, welche Einzelszenen aus der Nepomuk-Legende schildern.³⁵⁶ Solche Szenen-Kombinationen sind die vierzehn

³⁵³ Matsche 1971, S. 59-60.

³⁵⁴ Knab 1977, S. 163, F 46.

³⁵⁵ Matsche 1971, S. 60.

³⁵⁶ Ebenda, S. 60.

kleinformatigen Kupferstiche von Anton Birckhart nach 1729.³⁵⁷ Zwei davon, „Der Heilige als Helfer der Bedrängten“ und „Der Heilige als Helfer aller, die hoffen“, stellen den Heiligen in einem Wolkenkranz dar, wie er auf eine Gruppe von elenden Menschen, unter denen einige auch dem Tod zum Opfer fielen, segnend herunterblickt (Abb. 129, 130). Die Verbindung zwischen Johannes und den Armen und Kranken ist dem Blickkontakt zufolge, vor allem in der vorherigen Darstellung, wo auch zwei Figuren mit flehendem Blick zu ihm emporschauen. Das Motiv der Mutter mit dem vermutlich kranken oder verstorbenen Kind in ihrem Arm ist besonders beachtenswert, da es auch bei Sambach vorkommt. Durch dieses Motiv kann man darauf schließen, dass die Mutter-Kind Figurengruppe auf dem Fresko von Sambach eventuell für die Krankheit steht, wodurch der Heilige im Bild zugleich als Patron der Kranken sowie Sterbenden interpretiert werden kann. Diese Gruppierung der Mutter mit ihrem Kind, beziehungsweise Kinder, ist ein häufiges Motiv bei diesem Bildtypus,³⁵⁸ da dieses durch die sehr innige, enge Beziehung der Figuren intensive Gefühle ausdrücken kann.

Wie es bei Sambachs Werk bereits vor Augen geführt wurde, wird die Bildfläche mittels dieser Darstellungsweise in zwei Felder geteilt. Darüber hinaus wird durch die untere Bildhälfte ein wichtiger Aspekt der Glorie des Heiligen verdeutlicht, und zwar seine unmittelbare Beziehung zu seinen gläubigen Anhängern. Hierdurch wird es erst gestattet, den Betrachter zum Mitleid für die Bildfiguren zu bewegen sowie zu einem persönlichen Kontakt mit dem Heiligen zu verhelfen. Über so eine tiefgreifende Verbindung zwischen Betrachter und Kunstwerk kann aber in erster Linie bei dem Székesfehérvárer Hochaltarbild die Rede sein, da dieses vermittels seiner monumentalen Größe, seiner Ausführung in Freskotechnik und seiner Unterbringung an prominentester Stelle im Kirchenraum eine grundsätzlich andere Funktion als die Stiche oder sogar großformatigen Altargemälde gleichen Themas besitzt. Sambachs Werk vertritt damit eine einzigartige Leistung der Fürbitter-Darstellungen.

Johannes von Nepomuk erscheint in diesen Darstellungen jedoch nicht ausschließlich als Fürbitter oder Patron der unter Krankheiten, körperlicher Behinderung, Armut und misslichen Umständen leidenden Menschen, sondern oftmals auch als jener der

³⁵⁷ Birckharts Stiche waren vermutlich für die Illustration eines Buches über den Heiligen vorgesehen. Sie wurden nach jenem Zyklus gefertigt, welcher für die Feier der Heiligsprechung von Johannes von Nepomuk in der Lateransbasilika hergestellt wurde und von dem neun Gemälde erhalten sind. Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993, S. 156.

³⁵⁸ Weitere Beispiele hierfür sind folgende: Anton Birckhart, „Der Heilige als Helfer aller, die hoffen“, 1729; Paul Troger, „Der Heilige Johannes von Nepomuk tröstet die Bedrängten“ (Abb. 134); Michelangelo Unterberger, „Johannes von Nepomuk als Patron der Armen und Kranken“, Mitte 18. Jh. (Abb. 137, 138); süddeutscher Maler, „Johannes von Nepomuk als Fürbitter vor der Dreifaltigkeit“, 1. Hälfte 18. Jh., Salzburg, Sammlung Kurt Rossacher; Maulbertsch-Werkstatt, „Der Heilige Johannes von Nepomuk als Fürsprecher der Sterbenden und Verfolgten, 1778, Dyje (*Mühlfraun*), Pfarr- und Wallfahrtskirche, Seitenaltar.

Verleumdeten. Dabei handelt es sich in erster Linie um einen gesonderten Typus seiner Gloriendarstellungen, bei dem er stehend oder auf Wolken sitzend, in seiner Hand mit seiner strahlenden Zunge als Zeichen der Göttlichen Vorsehung über der gestürzten Gestalt eines hässlichen Weibes mit Schlangenhaar stehend, oft auch mit Schlangenzunge, Fackel und Messer, als Symbol der „Ehrabschneidung“, triumphiert. Diese repräsentiert die „*personifizierte Allegorie der Verleumdung und der üblen Nachrede*“.³⁵⁹ Die Verehrung des Heiligen Johannes von Nepomuk als Patron der Verleumdeten findet in vielen Darstellungen und darüber hinaus auch in Inschriften von Medaillen ihren Ausdruck.³⁶⁰ Die weite Verbreitung dieses Bildtypus gegen Mitte des 18. Jahrhunderts steht in engem Zusammenhang mit der Gesellschaft Jesu, da dieser erst dann besondere Aktualität gewann, als der Jesuitenorden 1732 Johannes von Nepomuk zum zweiten Ordenspatron als besonderen Schutzheiligen gegen die Verleumdung, gegen die der Orden durchgängig zu kämpfen hatte, erwählte.³⁶¹ Mit großer Sicherheit geht hieraus hervor, dass sich die Darstellung des Heiligen als Patron der Verleumdeten über den erläuterten traditionellen Typus hinausgehend auch an jene bereits erläuterte andere Variante seiner Gloriendarstellungen anlehnt, die seine Rolle als Fürbitter betont und in einigen Abbildungen in Kombination mit dieser Darstellungsform vorkommt. In der ehemaligen Jesuitenkirche zu Székesfehérvár vertreten meines Erachtens die irdischen Protagonisten zugleich einerseits die Bedürftigen (Mutter mit Kind, alter Mann), andererseits die Verleumdeten (Junge mit Beichtzettel, Mann mit Schlange).

³⁵⁹ Matsche 1971, S. 48.

Die Darstellungen, welche den Sieg über die Verleumdung und böse Geister visualisieren, sind auf den barocken Themenkreis des Höllensturzes der Verdammten durch den Erzengel Michael und die allegorische Schilderungen des Sturzes der Laster durch die Tugenden zurückzuführen. Ebenda, S. 48.

³⁶⁰ Siehe folgende Beispiele: Umkreis des Johann Lukas von Hildebrandt, „Entwurf für einen Nepomuk-Altar“, 1. Drittel 18. Jh., Federzeichnung, laviert und aquarelliert, 35 × 16 cm, Wien, Niederösterreichisches Landesmuseum; Gottfried Bernhard Götz, „Johannes von Nepomuk als Sieger über die Verleumdung“, Mitte 18. Jh., Stichtentwurf, Federzeichnung in Braun, grau laviert, 13,7 × 9,6 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung; Johann Balthasar Probst nach G. B. Götz, „Johannes von Nepomuk als Sieger über die Verleumdung“, Mitte 18. Jh., Radierung, 28,9 × 13,8 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen.

³⁶¹ Kat. Ausst. Adalbert Stifter Verein 1971, S. 48, 159-160.

13.2. Die Problematik des Schmutzerschen Stiches und die Entwicklung der Darstellungsform

Ein weiterer Vertreter dieser Darstellungsvariante ist Jakob Matthias Schmutzers³⁶² graphisches Blatt „Der Heilige Johannes von Nepomuk als Fürsprecher der Sterbenden und Verleumdeten“,³⁶³ gestochen nach Franz Anton Maulbertsch,³⁶⁴ welches, wie schon angedeutet, als Schlüsselwerk für Sambachs Altarbild sowie dank seiner allgemeinen Verbreitung und relativ großen Popularität auch für zahlreichen Darstellungen des Johannes von Nepomuk und anderer Heiliger³⁶⁵ betrachtet werden kann und daher besondere Aufmerksamkeit genießt (Abb. 131).³⁶⁶ Der vorliegende Stich ist Teil einer Serie, welche acht³⁶⁷ ungefähr gleichformatige Stiche mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Johannes von Nepomuk beinhaltet.³⁶⁸ Diese wurden von den Bruderschaftsansagern als Neujahrsblätter für die Johannes-Nepomuk-Bruderschaft bei den Piaristen in Wien in Auftrag gegeben. Eine eingehende Auseinandersetzung mit diesen Gelegenheitsgrafikblättern, in Bezug auf das Székesfehérvárer Werk, stößt auf Hindernisse, da deren genaues Entstehungsdatum sowie Vorlagen hierzu, welche in Übereinstimmung mit der Beschriftung auf allen acht Stichen, beziehungsweise der allgemeinen Ansicht in der Literatur entsprechend, mit Maulbertsch' Namen in Zusammenhang gebracht wird, nicht bekannt sind.³⁶⁹ Gemäß der allgemeinen

³⁶² Schmutzer (1733 – 1811) war ein Wiener Maler und Kupferstecher. Zuerst studierte er Baukunst an der Akademie und später war er in Preßburg als Maler und Bauzeichner aktiv. Nach seiner Heimkehr in die Kaiserstadt wechselte er zur Stechkunst und wurde 1762 Schüler von Jean Georges Wille in Paris. Als er 1766 nach Wien zurückkehrte, wurde er zum Direktor der neu gegründeten Kupferstecher-Akademie, 1767 dann zum Hofkupferstecher ernannt. Vollmer 1936, S. 184.

³⁶³ Bei Triska liest man den Titel „Der heilige Johannes von Nepomuk als Fürbitter der Armen und Kranken“. Dieser ist etwas ungenau, da die Bildelemente dieser Darstellung eindeutig auf einen moralischen Inhalt hinweisen; der Heilige erscheint hier auch als Patron der Verleumdeten oder Verfolgten. Triska 1977, S. 114-157.

³⁶⁴ Bezeichnung: „Antoni Malpertzsch / Pinx. J. Schmutzer fec.“ Dachs 2003, Bd. 1, S. 309.

³⁶⁵ Der Stich, beziehungsweise die Stiche, genossen vor allem unter den Künstlern aus dem Umkreis der Wiener Akademie besondere Beliebtheit, und dienten als beachtliche Inspirationsquellen. Arijčuk 2007, S. 245.

³⁶⁶ Text auf dem Blatt: „Von einer Hoch=löbl:Bruderschafft von der Barmherzigkeit genandt under dem Schutz des H.Johannis von / Nepomuck bey denen W.E.P. Piarum Scholarum in der Josephstadt. Wünschen und verehren zu einer Neuen / Jahrs gab, wir darzu bestellt ansager Paul siltzl und Antonij Weisser.“ Dachs 2003, Bd. 1, S. 309.

³⁶⁷ Bemerkung: Kuba-Hauk erwähnt „neun Radierungen Jakob M. Schmutzers bzw. Clemens Kohls“. Kuba-Hauk 1985, S. 74. Bei der Serie handelt es sich jedoch nur um acht Stiche.

³⁶⁸ Die Signaturen aller acht Blätter nennen F. A. Maulbertsch als entwerfenden Künstler. Bei sechs Stichen kommt Schmutzers Name als Stecher vor; beim Stich „Der Heilige Johannes von Nepomuk teilt Almosen aus“ fehlt die Signatur, doch im Allgemeinen wird dieser auch Schmutzer zugeschrieben (Vgl. Johannes von Nepomuk 1971, S. 173; Garas 1960, S. 214.) Bloß das Werk „Der Heilige Johannes von Nepomuk wird in die Moldau gestürzt“ wurde von seinem Schüler Clemens Kohl ausgeführt. Triska 1977, S. 114-115.

³⁶⁹ Lange Zeit wurde für die einzig erhaltene Vorlage das beschnittene Ölbild „Die Gefangennahme des Heiligen Johannes von Nepomuk“, aufbewahrt in der Österreichischen Galerie in Wien, gehalten [Triska 1977], welches mittlerweile jedoch nicht mehr Maulbertsch zugeschrieben wird. Dachs 2003, Bd. 2, Abb. 599.

Annahme fällt ihre Datierung in die Jahre zwischen 1754 und 1775.³⁷⁰ Den „Fürbitter-Stich“ pflegt man anhand der Bleistiftsjahreszahl „1759“ auf dem Exemplar der Albertina auf dieses Jahr zu setzen, doch dessen Zuverlässigkeit ist stark umstritten, da es sich dabei wohl um einen späteren Zusatz handelt.³⁷¹ Es ist weiterhin ungewiss, ob dieses Werk anhand eines Entwurfs in den Stich umgesetzt wurde, oder ob bereits ein ausgeführtes Werk zu einem späteren Zeitpunkt nachgestochen wurde.³⁷² Doch in Anbetracht des Székesfehérvárer Freskos kann man etwas Entscheidendes mit Sicherheit feststellen: Als Sambach seine Komposition für den Hauptaltar entwarf, diese ausführte und im Jahr 1749 sein Werk beendete, schwebte ihm nicht Schmutzers erst viel später entstandenes Blatt als Inspirationsquelle vor Augen. An dieser Stelle stellt sich die Frage, wie es zu Sambachs Darstellung gekommen ist, und wie man die Verbindung der drei Künstler und ihres Schaffens miteinander erklärt. Meines Erachtens gibt es hierfür verschiedene Thesen, von denen jedoch keine mithilfe von beweisstarken Fakten untermauert werden kann.

In erster Linie würde es sich als logisch erweisen, davon auszugehen, dass die Vorlage von Maulbertsch für Schmutzers Blatt bereits vor 1749 existierte, welche Sambach tatsächlich kannte und für sein Werk als Vorbild nutzte. Um diese Annahme zu überprüfen, muss die Entstehung des als Vorlage dienenden Maulbertsch-Werkes zeitlich eingegrenzt werden. Hier könnte man sich an Triskas Studie anlehnen. Diese zieht anhand des Gemäldes „Die Gefangennahme des Heiligen Johannes von Nepomuk“ der Österreichischen Galerie Belvedere, welches sie Maulbertsch zuschreibt und daher als direkte Vorlage für den Gefangennahmestich voraussetzt, zwischen der (vermuteten) Stichvorlage und dem Schmutzerschen Stich wichtige Schlüsse zog,³⁷³ welche bei unserer Problemstellung von Bedeutung sein könnten. Hierzu bemerkt Triska, dass Schmutzer die stilistischen Qualitäten des Bildes äußerst gut in sein Medium zu übertragen wusste, *„so dass es wohl vertretbar ist, die Schmutzer-Stiche zur Datierung der Maulbertsch-Vorlagen heranzuziehen.“*³⁷⁴ Der aktuelle Forschungsstand schreibt diesem Bild jedoch mit Felix Ivo Leicher eine vermutete

³⁷⁰ Kuba-Hauk 1985, S. 74; Arijčuk 2007, Fußnote 4. Garas grenzt die Datierung der Neujahrsblätter zwischen 1760 und 1765 ab – sie bezieht sich dabei auf die *„innigste Verwandtschaft mit der zu Anfang der sechziger Jahre entstandenen „Marter des hl. Andreas“ und dem „Judas Thaddeus“-Bild“* von Maulbertsch. Garas 1960, S. 78.

³⁷¹ Es ist unklar, wann das Blatt der Albertina mit diesem Datum versehen wurde. Arijčuk 2007, S. 259, Fußnote 4; Triska 1977, S. 118. Arijčuk bemerkt weiterhin, dass die Entstehung des Stiches noch vor Schmutzers Pariser Studienaufenthalt (1762-1766) angenommen wird, das heißt spätestens zu Neujahr 1762. Arijčuk 2007, S. 259, Fußnote 4. Es ist weiterhin nicht klar, ob sich die Jahreszahl auf die Stichvorlage, oder auf den Stich bezieht. Triska 1977, S. 118.

³⁷² Triska 1977, S. 118.

³⁷³ Siehe Erläuterung bei Triska 1977, S. 118-119.

³⁷⁴ Triska 1977, S. 119.

neue Urheberschaft zu, während sie die an Maulbertsch ablehnt.³⁷⁵ Infolgedessen verliert Triskas Erörterung bezüglich dieses Werkes ihre Gültigkeit, doch auf eine Stilanalyse darf trotzdem nicht verzichtet werden, da diese in diesem Fall als einzige Stütze für eine Datierung dienen kann. Dass die Stiche von Schmutzer bestimmte stilistische Merkmale Maulbertschs widerspiegeln ist anzunehmen, auch wenn man seine eigenhändigen Vorlage-Werke nicht vor Augen hat. Eine enge stilistische Verwandtschaft des Fürbitter-Stiches stellt Triska, mit besonderem Schwerpunkt auf Kompositionsschema und Figurentypus, mit Maulbertschs Sümeger Fresken fest,³⁷⁶ welche zwischen 1757 und 1758 fertiggestellt wurden.³⁷⁷ Wenn man die stilistischen Eigenheiten dieser mit denen des Stiches vergleicht, scheint diese Ansicht, vertreten auch von Dachs-Nickel,³⁷⁸ zuzutreffen. Hier möchte ich bei der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ auf den vor Maria betenden König im roten Gewand hinweisen, da er bei Triska keine Erwähnung findet (Abb. 132). Seine Platzierung im Bildvordergrund in der unteren rechten Ecke als Repoussoir-Figur stellt mit der Pilgergestalt des Schmutzerschen Stiches eine bemerkenswerte Parallele her.³⁷⁹ Darüber hinaus fällt die Gemeinsamkeit mit der Schilderung der Treppenanlage, vor der die beiden Männer knien, sofort ins Auge. Daraus resultierend ist die Entstehung des vorliegenden, doch bedauerlicherweise verschollenen Vorlage-Werkes³⁸⁰ möglicherweise für Ende der 1750er Jahre vorauszusetzen,³⁸¹ dies bedeutet keinesfalls vor 1749. Die Annahme über die Entstehung der Vorlage in dieser Zeitspanne bekräftigt die Bleistiftdatierung „1759“ auf dem Blatt – es kann sich dabei sowohl um die Entstehung der Vorlage, als auch die des Reproduktionsstiches handeln,³⁸² beide Möglichkeiten sind demzufolge vorstellbar. Somit bedeutet dies, dass Sambach Maulbertschs Werk zum Zeitpunkt seines Székesfehérvárer Auftrages noch gar nicht sehen konnte. Die unbestreitbar enge Beziehung zwischen dem Neujahrsblatt, dessen Vorlage heute nicht mehr auffindbar ist, und dem Székesfehérvárer Hauptaltarfresko könnte auch mit der Verwendung

³⁷⁵ Dachs 2003, Bd. 1, S. 371., 182.

Weitere Informationen und Annahmen über das Bild: Dachs 2003, Bd. 1, S. 312, 11; Bd. 3, S. 97 und S. 100; Garas 1960, S. 248, Dokument XXXVII. und S. 214 (191., 191.B.)

³⁷⁶ Drei Werke werden in besonderer Weise zur Stilanalyse herangezogen – „Anbetung der Hirten“, „Beschneidung Christi“, „Anbetung der Heiligen drei Könige“. Triska 1977, S. 122-124.

³⁷⁷ Dachs 2003, Bd. 1, S. 234; Garas 1960, S. 205, 104.

³⁷⁸ Dachs 2003, Bd. 1, S. 309.

³⁷⁹ Eine vergleichbare Gestalt taucht bereits im Frühwerk von Maulbertsch in Form einer knienden Hirtenfigur auf („Anbetung der Hirten“, Wien, Pfarrkirche St. Michael, in den linken Seitenaltar integriert, 1745/1749). Dachs 2003, Bd. 1, S. 211 und S. 309.

³⁸⁰ Das eigentliche Bestehen einer Vorlage, welche später 1:1 nachgestochen wurde, meines Erachtens außer Zweifel steht. Bei dem Gefängennahmestich und dem Werk von Leicher, bei welchem es sich wohl um eine Kopie des Originalwerkes von Maulbertsch handelt, sieht man eindeutig, wie sehr sich Schmutzer um eine treue Wiedergabe der Darstellung bemühte. In anderen Fällen dürfte es nicht anders gewesen sein.

³⁸¹ Vgl. auch Dachs 2003, Bd. 1, S. 309.

³⁸² Triska 1977, S. 118.

desselben Vorbildes beider Maler begründet werden, wie es auch Kuba-Hauk konstatiert.³⁸³ Es ist jedoch kein einziges Werk bekannt, welches diezbezüglich in Frage käme.

Bereits Trogers zwei Altargemälde, „Der Heilige Kajetan tröstet die Pestkranken“ von 1735, und „Der Heilige Johannes von Nepomuk tröstet die Bedrängten“ von 1748, vertreten die gleiche Thematik und Bildbaufbau, beziehungsweise verfügen über verwandte Figurentypen (Abb. 133, 134). Auf dem Letzteren erscheint ein Mann mit nacktem Oberkörper, mit gefesselten Händen betend. Dieses Motiv, welches auf die Sündhaftigkeit hinweist, taucht etwas versteckt auch bei Sambach auf: Die Füße des von einer Schlange gebissenen Jünglings sind in gleicher Weise in Fesseln gebunden (Abb. 120). Das früheste Werk, welches mit der Székesfehérvärer Darstellung in einer offenbar engen, wenn nicht direkten, Verbindung steht, ist Grans Hochaltargemälde „Mariae Himmelfahrt“ in der Stiftskirche Lilienfeld von 1745 sowie dessen Modello (Abb. 135). Diese weisen über den verwandten Bildaufbau hinaus zwei vergleichbare Gestalten auf: Im linken unteren Bildeck die Rückenfigur von Petrus, entsprechend zu Sambachs Pilger sowie am rechten Bildrand einen betenden Apostel, in Analogie zu der Edeldame. In Anbetracht der Bedeutung Daniel Grans für die Freskenausstattung der ehemaligen Jesuitenkirche in Székesfehérvár ist es kein Zufall, dass hier wiederum sein Name auftaucht. Die (eine) Skizze des Hochaltars dürfte anhand Vánossys Brief von ihm ausgeführt worden sein,³⁸⁴ was auch sein Lilienfelder Werk unter Beweis stellen könnte. Es wurde jedoch bereits angenommen, dass die ausgeführte Darstellung nicht nur Sambachs Skizze, sondern zugleich seine Bilderfindung widerspiegelt, eine gewissen Anlehnung an Grans Zeichnung ist trotzdem zu vermuten.³⁸⁵ Als ein weiteres beachtenswertes Hochaltarbild kann Unterbergers „Tod Mariens“ des Brixner Domes von 1749/1750 herangezogen werden, welches nicht nur die entsprechende Repoussoir-Figur erkennen lässt, sondern aufgrund seiner Thematik, des im Bett liegenden Sterbenden, auch auf seine späteren Werke, das Kremsierer Seitenaltarbild aus 1756 und dessen Vorzeichnung (Abb. 136-138), beziehungsweise auf Schmutzers Stich vorausweist. Unterbergers Gemälde entstand etwa zur gleichen Zeit wie das Székesfehérvärer Fresko und daher wohl unabhängig davon.

In Kenntnis dieser Werke kann man das Bestehen eines einzigen, heute verschollenen Vorbildes zwar nicht ausschließen, doch meines Erachtens könnte es sich hier eher um eine rein bildliche und ikonographische Ausformung handeln, in deren Linie sich alle fraglichen

³⁸³ Kuba-Hauk 1985, S. 76.

³⁸⁴ Vánossy Antal, Brief Nr. 104, 20. November 1756 Rom, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

³⁸⁵ Siehe Kapitel „Die beteiligten Künstler“

Bilder, von Grans Lilienfelder Hochaltargemälde über Unterbergers Darstellungen sowie Sambachs Fresko bis zu Schmutzers Stich einordnen lassen. Des Weiteren wurde die Komposition des Bildsujets „Der Heilige Johannes Nepomuk als Patron der Sterbenden und Verleumdeten“ durch Darstellungen der Himmelfahrt Mariens sowie anderen Heiligen, des Todes von Joseph und Maria, beziehungsweise der vergleichbaren Abbildungen von tröstenden Heiligen, geprägt. Die im Anschluss dieser Entwicklung entstandenen Werke können daher in ihrer Darstellungsform und Bildmotivik eindeutig auf den rasch verbreiteten Schmutzerschen Reproduktionsstich zurückgeführt werden.³⁸⁶ Hierfür möchte ich wegen seiner Aktualität Kremser Schmidts monumentales Nebenaltarbild des Domes von Vác (*Waitzen*) von 1770, welches sehr gut die Übernahme und Verschmelzung verschiedenener Motive zeigt, hervorheben: Das Gemälde wurde gerade restauriert und befindet sich momentan in der Restaurierungswerkstatt der Ungarischen Nationalgalerie (Abb. 141).³⁸⁷

Die Annahme von Kuba-Hauk über ein gemeinsames Vorlage-Werk könnte die Problematik von Maulbertschs Johannes von Nepomuk Fürbitter-Darstellungen erklären. Sollte er sich an ein anderes Werk anlehnend, ohne jegliche bedeutende eigene Invention sein heute unbekanntes Ölgemälde geschaffen haben, wäre es besser nachvollziehbar, warum er dessen Motive bei seinen späteren Darstellungen gleichen Themas nur vereinzelt oder überhaupt nicht zitierte. Auch Arijčuk weist auf diesen Aspekt hin – *„Die Verbundenheit seiner einzelnen Bearbeitungen mit der von Schmutzers Grafikblatt festgehaltenen Version kann immer höchstens als nur sehr frei charakterisiert werden, wobei die einzelnen, von Maulbertsch stammenden oder durch seine Werkstatt geschaffenen Bearbeitungen umgekehrt eine durchwegs gemeinsame kompositionelle Nähe aufweisen.“*³⁸⁸ Die einzige Bildvariante, die sowohl zeitlich, als auch in seiner Motivik und Figurendarstellung mit dem Schmutzerschen Stich in Verbindung gebracht werden kann, ist das Seitenaltarbild in der Piaristenkirche in Mikulov (*Nikolsburg*) um 1759, welches anhand einer Komposition von Maulbertsch, vielleicht gerade in Anlehnung an das verschollene Vorlagewerk, vermutlich

³⁸⁶ Beispielsweise: Josef Ignaz Havelka, Der Heilige Johannes von Nepomuk als Fürsprecher der Sterbenden und Verfolgten (Abb. 139), Johann Christian Sambach, Der Heilige Wenzel als Fürsprecher für die Menschheit (Abb. 140).

³⁸⁷ Zwei weitere vergleichbare Darstellungen von Johann Martin Schmidt (Kremser Schmidt) sind folgende: Glorie des Heiligen Johannes Nepomuk, 1768, Öl auf Lw., 360 × 180 cm, ehem. Minoritenkirche, Linz, Seitenaltar; Glorie des Heiligen Johannes von Nepomuk, 1770, Öl auf Lw., Pfarrkirche, Stein, Seitenaltar. Feuchtmüller 1989, S. 414, Abb. 312 und S. 420, Abb. 349.

³⁸⁸ Arijčuk 2007, S. 254-255.

von Ivo Felix Leicher ausgeführt wurde (Abb. 142, 143).³⁸⁹ Die Figur des Heiligen, der Putto mit dem Palmenzweig, der Sterbende und der Mann mit dem Brief (Kuvert) in der unteren Bildsphäre beziehen sich eindeutig auf das Neujahrsblatt, doch „*die Ansammlung der bunt kostümierten Bittsteller wurde mit eigener Invention des Künstlers wiedergegeben.*“³⁹⁰ Seine weiteren Bildvarianten des Themas, ausgeführt in Mitarbeit mit der Werkstatt, sind jedoch bereits weit entfernt von der von Schmutzer reproduzierten Version.³⁹¹

Angeichts der ähnlichen Bekleidung der Bildfiguren, dem Motiv des Bittbriefes und der zwei fast unverändert übernommenen Gestalten des büßenden Mannes mit der Schlange und des Pilgers sowie der engen Beziehung zwischen der charakteristischen Physiognomie von Sambachs Gestalten und der Typik der abgebildeten Gesichter auf Schmutzers Stich muss man auch jene Möglichkeit im Auge behalten, dass Maulbertsch Sambachs Bildlösung kannte und sich von dieser in Bezug auf Figurentyp und Bildaufbau stark beeinflussen ließ.³⁹²

In Anbetracht der allgemein angenommenen Urheberschaft Maulbertsch bei der Vorlage wäre es eine außergewöhnliche, und zugleich bahnbrechende Annahme, welche zum erstenmal beim Arijčuk auftauchte,³⁹³ dieses heute verschollene Werk Sambach zuzuschreiben. In Kenntnis der tatsächlich mit Maulbertschs Namen in Verbindung stehenden Fürbitter-Darstellungen ist es nicht statthaft, seine Autorschaft an dem vorliegenden Vorlage-Werk eindeutig unter Beweis zu stellen. Hingegen befindet sich in der Dekanatskirche St. Bartholomäus in Zábřeh (*Hohenstadt*) ein weniger bekanntes Seitenaltarbild Sambachs und seines Sohnes Johann Christian von 1773,³⁹⁴ welches bis vor kurzem als die einzige malerische Realisierung der Schmutzerschen Komposition galt, auch wenn es an mehreren Stellen deutlich von jener abweicht und zudem über keine architektonische Umrahmung verfügt (Abb. 144). Für eine Zuschreibung der Bilderfindung an Maulbertsch sprechen jedoch zwei handfeste Tatsachen, welche als entscheidend angesehen werden dürfen: Zum einen die Beschriftung „*Antoni Maulpertzsch*“ auf Schmutzers Stich, zum anderen Leichers Mikulover Seitenaltarbild. Beide Künstler standen in einem bekanntermaßen engen persönlichen Kontakt

³⁸⁹ Datierung anhand Garas 1960, S. 206, 109; Dachs 2003, Bd. 1, S. 239, 63. (Bei Arijčuk 1760 als Datierung angegeben [2006, S. 254]). Zuschreibung: Dachs 2003, Bd. 1, S. 239. und Bd. 3, S. 97.

³⁹⁰ Arijčuk 2007, S. 255.

³⁹¹ „Heiliger Johann von Nepomuk als Fürbitter“, České Budějovice/Budweis, Johann von Nepomuk Kirche, Seitenaltarbild, 1759/1760 (Ausführung offenbar durch ein Mitarbeiter der Werkstatt [Dachs 2003, Bd. 1, S. 238]); „Der Heilige Johannes von Nepomuk als Fürsprecher der Sterbenden und Verfolgten“ (auch „Verklärung des Heilige Johannes von Nepomuk“ bez.), Dyje/Mühlfraun bei Znojmo/Znaim, ehem. Pfarrkirche, Seitenaltarbild; „Johannes von Nepomuk als Fürsprecher der Sterbenden und Verfolgten“, Erdberg/Hrádek, Pfarrkirche, Seitenaltar, 1776

³⁹² Arijčuk 2007, S. 253.

³⁹³ Arijčuk 2007, S. 254.

³⁹⁴ Signatur: „*V. Christian Samb. dem Sohn angefangen, v. Caspar Sambach d. Vatter geendet worden 1773 in Wien*“ Arijčuk 2007, S. 261, Fußnote 25.

mit Maulbertsch, der eine als sein künftiger Schwiegervater, der andere als sein Kollege. Demnach ist es undenkbar, dass sie sich bei der Ausführung ihrer Bilder dennoch an einem Werk Sambachs orientierten.

Meines Erachtens deutet das Hohenstädter Altargemälde auf Sambachs Auseinandersetzung und Interesse an diesem Thema – welches er nach aktuellem Wissensstand dreimal in seinem Leben malte – sowie auf die Vorliebe an der Wiederholung einiger Motive innerhalb seines Œuvres hin. Gemäß seiner späten Datierung dürfte bei seiner Entstehung das Blatt von Schmutzer oder dessen Vorlage eine bedeutende, wenn nicht gar entscheidende Rolle gespielt haben. Meiner Meinung nach sollte man jedoch der Tatsache Aufmerksamkeit schenken, dass Sambach schon 1749, ohne Kenntnis des Maulbertsch-Werkes, sein Fresko in Székesfehérvár schuf sowie 24 Jahre später das Hohenstädter Altarblatt, welches trotz der weiten Verbreitung des Schmutzerschen Reproduktionsstiches als dessen einzige verwirklichte Komposition in Form eines ausgeführten Werkes gilt. Hierzu sowie in Bezug auf die vorangegangenen Problemstellungen könnte Sambachs heute verschollenes Seitenaltarbild des gleichen Sujets als Schlüsselwerk dienen, welches sich in der St. Ulrich- und Linhart-Pfarrkirche in Matejovce (*Modes*) befand.³⁹⁵ Über sein Aussehen weiss man bedauerlicherweise nichts.

13.3. Ein versteigert Entwurf

Vor einiger Zeit, am 12. Dezember 2011, wurde ein Altarblattentwurf im Auktionshaus Dorotheum in Wien versteigert, welcher die Schmutzersche Komposition wörtlich wiedergibt (Abb. 145). Das Werk wurde im Katalog einem nicht näher identifizierbaren Künstler aus dem Maulbertsch-Umkreis zugeschrieben („*Franz Anton Maulbertsch, Umkreis*”), ein Gutachten wurde zu dem Bild nicht angefertigt und es wurden auch keine weiteren Recherchen vorgenommen. Die Zuschreibung basiert hier wahrscheinlich vorwiegend auf jener allgemein akzeptierten Mutmaßung, dass eine Vorlage von Maulbertsch für den Stich vorhanden sein dürfte.³⁹⁶ Der Einlieferer gab zu dem Entwurf überdies eine äußerst bemerkenswerte Information an, die dann auch im Katalog erschien: „*Wohl der Entwurf für ein Altarblatt der in 1760 von Graf Joseph Esterházy gestifteten Kirche von Majk,*

³⁹⁵ Vgl. Kuba-Hauk 1985, S. 260-261; Arijčuk 2007, S. 256-257.

³⁹⁶ Im Katalog wird darauf auch Bezug genommen: „Vgl. Kat. „*Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn*”, Langenargen 1984, S. 148, Nr. 117 (der seitengleiche Kupferstich von J. M. Schmutzer)”. Kat. Auktion Dorotheum 2011, S. 191.

*Ungarn (heute Oroszlány, Slowakei).*³⁹⁷ Dieser Satz enthält falsche Informationen, was die wahre Identifizierung des vorliegenden Werkes, mangels anderer Quellen, unmöglich macht.³⁹⁸ Maulbertsch war in der ehemaligen Kamaldulenserkirche in Majk de facto tätig, mit seinem Namen können jedoch nur die Deckenfresken aus 1762, die bereits 1785 zugrunde gingen, in Verbindung gebracht werden, über die Ausführung eines Altarbildes ist nichts bekannt.³⁹⁹ Der Schutzpatron der Kirche war jedenfalls der Heilige Johannes von Nepomuk, wodurch Garas auch in Aussicht stellt, dass die Deckengemälde seine Legende darstellten.⁴⁰⁰ Über die Wirkung eines Malers aus seinem Umkreis ist überdies nichts Genaueres bekannt. Der einzige Hinweis diesbezüglich ist in den Rechnungsbüchern der Kamaldulenser aufzufinden: An dieser Stelle wird 1757 ein „*Pictor Viennensis*“ – und damit höchstwahrscheinlich Maulbertsch – und sein Gehilfe erwähnt; dem Wiener Maler wurde für Farbe ein Betrag ausgezahlt, während dem anderen seine Reisekosten gedeckt wurden.⁴⁰¹ Über die Altäre und ihre Ausstattung weiß man ebenfalls kaum Genaueres. Es gab jedoch zwei Werke, die bezüglich des Altarbildentwurfes eventuell in Frage kommen könnten: die Kapelle und der Altar des Heiligen Johannes von Nepomuk unter dem einen Oratorium, beziehungsweise ein weiterer dem Kirchenpatron gewidmeter Altar in der Sakristei.⁴⁰² Beim Letzteren geht es um ein Werk des auch in Székesfehérvár tätig gewesenen Károly Bebó. Da die malerische Ausstattung der ehemaligen Kamaldulenserkirche nicht identifiziert werden kann, es spricht kein Argument dafür, das vorliegende Ölbild mit Majk in Verbindung zu bringen. Denn wäre das möglich gewesen, hätte man vielleicht das Schlüsselwerk gefunden – entstanden gegen Ende der 1750er und Anfang der 1760er Jahre –, anhand dessen Schmutzer seinen Stich fertigte

³⁹⁷ Kat. Auktion Dorotheum 2011, S. 191.

³⁹⁸ Es handelt sich um das ehemalige Kamaldulenserkloster von Majk im Außenbereich von Oroszlány (auch heute noch in Ungarn), welches am 28. Juli 1733 von Graf Joseph Eszterházy gegründet wurde. Die Baugeschichte der dortigen Johannes von Nepomuk gewidmeten Kirche kann man anhand der vorhandenen Dokumenten schwer zurückverfolgen; über die Grundsteinlegung weiß man gar nichts. Die Bauarbeiten wurden vermutlich zwischen 1743 und 1745 anhand der Pläne von Franz Anton Pilgram begonnen (eine Stiftung der Kamaldulenserkirche um 1760 ist schon aus diesem Grund unmöglich, gar nicht zu gesprochen von der Tatsache, dass der Graf bereits 1748 verstarb). Die Kirche sollte bis 1770 fertiggestellt sein, doch sie wurde nach der Aufhebung des Kamaldulenserordens 1782 abgerissen, bloß ihr Turm blieb erhalten. Voit 1966, S. 201-227; Nitsch 1910.

³⁹⁹ Dachs 2003, Bd. 1, S. 295; Garas 1960, S. 65, 209.

⁴⁰⁰ Garas 1960, S. 65.

⁴⁰¹ *Rechnungsbücher der Kamaldulenser*, Ungarisches Landesarchiv, Budapest, Acta ecclesiastica ordinum et monalium (E 151) – 25. fasc. (5. Kiste).

⁴⁰² S. Voit 1966, 224-225.

14. Die Heilige Dreifaltigkeit

Die bereits erwähnte Behauptung Vánossys bezüglich der Autorenschaft der Skizzen für die monumentalen Fresken scheint beim Deckengemälde des Presbyteriums am meisten zuzutreffen. Den Ausgangspunkt dafür bilden jene Skizzen und ausgeführten Werke von Daniel Gran, die bisher in der Literatur in Bezug auf das Székesfehérvárer Deckenfresko gar keine Erwähnung fanden, wobei ihre äußerst enge, wenn nicht sogar direkte Verbindung zu diesem außer Zweifel steht. Lediglich Kuba-Hauk nennt ein Bezugswerk, das Hochaltarbild der Stadtpfarrkirche von Bruck an der Leitha, wegen seinem verwandten Kompositionsprinzip zum Székesfehérvárer Fresko,⁴⁰³ doch wird dieses nicht Gran zugeschrieben.⁴⁰⁴ Zu diesem Wandgemälde sind nicht nur ähnlich aufgebaute Kompositionen, verwandte Figurentypen und Bildmotive im Grans Œuvre zu finden – wie bei den anderen zwei Deckenfresken von Sambach in Székesfehérvár –, sondern auch ein Zeichnungsentwurf zum Hochaltarbild des Domes zu Klagenfurt von 1752, welcher die Bildkomposition und die Figurentypen beinahe wörtlich wiedergibt (Abb. 146). Daher wird im Folgenden das vorliegende Werk mit Schwerpunkt auf die eben erläuterte Problematik vorgestellt.

Das Deckenfresko im Altarraum führt eine lichtdurchflutete himmlische Szene vor Augen (Abb. 100, 151). Die Heilige Dreifaltigkeit – welche gemäß der Vorschriften der Kirchenkunst im Barock als allgemeinste Darstellung über dem Hochaltar, an der Decke des Presbyteriums gilt⁴⁰⁵ – erscheint umgeben von Engelsgestalten und Putti inmitten eines eindrucksvollen Wolkengebildes, um den im Hauptaltarfresko dargestellten Heiligen sozusagen gleich zu empfangen, ihn in den Himmel aufzunehmen. Eine enge inhaltliche Verbindung ist damit zwischen den zwei Fresken des Presbyteriums gegeben. Eine ähnliche Gedankenfolge lässt sich auch bei Grans Kuppelfresko in der Pfarrkirche Breitenfurth von 1730 bis 1732 feststellen (Abb. 128). Im Zentrum des Bildes strahlt der Heilige Geist in Form einer Taube, von einem Wolkenkranz umringt, gleichwie in Székesfehérvár. Darunter thronen Christus und Gottvater – ihre Darstellungsweise weist bereits auf Grans Klagenfurter Werke, beziehungsweise auf die ungarische Bildlösung selbst, voraus. Um die Heilige Dreifaltigkeit herum sind zahlreiche Heilige wiedergegeben, der Heilige Johannes von Nepomuk nimmt unter ihnen jedoch den prominentesten Platz ein. Seine Verklärung ereignet sich direkt unter den Schlüsselfiguren; mit ausgebreiteten Armen sowie von einem Engel gekrönt steigt er zu

⁴⁰³ Kuba-Hauk 1985, S. 84-85.

⁴⁰⁴ Zwar wird „das Mittelbild als Daniel Gran nahestehend“ bezeichnet (Dehio 1953, S. 34.), doch Knab (1977) erwähnt es in seiner Monographie nicht.

⁴⁰⁵ Garas 1955, S. 34. Vgl. noch Hecht 1997, S. 356-364.; Szilárdfy 2003, S. 307.

ihnen empor.⁴⁰⁶ Über Grans Werk hinaus möchte ich noch auf Paul Trogers figurenreiches Kuppelfresko in der Salzburger Kajetanerkirche von 1728 sowie in der Schlosskapelle in Heiligenkreuz-Gutenbrunn von 1739 hinweisen, denn diese monumentalen Gloriendarstellungen haben unter anderem ebenfalls eine himmlische Aufnahme zum Thema (Abb. 147, 148). Die im Mittelpunkt wiedergegebene Heilige Dreifaltigkeit empfängt den Heiligen Kajetan, beziehungsweise die Gottesmutter.⁴⁰⁷ Eine vergleichbare räumliche Ausführung der Thematik, das heißt die Kombination vom Hochaltarbild und Deckengemälde, kommt beispielsweise auch in der Universitätskirche der Jesuiten in Wien vor. Das dortige Hochaltargemälde von Andrea Pozzo stellt „Die Aufnahme Mariens in den Himmel“ dar sowie im Deckenbild die auf Wolken thronende Heilige Dreifaltigkeit, die die Jungfrau erwartet (Abb. 149).⁴⁰⁸ Der Übergang zum Deckenfresko ist in Székesfehérvár allerdings durch die gemalte Architektur gegeben, während dieser bei Pozzo durch den Baldachin und den verkröpften Giebel gebrochen wird.

Auf dem Székesfehérvärer Deckengemälde bilden Christus, Gottvater und der Heilige Geist den inhaltlichen Kern des Geschehens schlechthin, sie sind dementsprechend in etwa im Bildzentrum untergebracht (Abb. 150, 151). Ein kompositorisch wichtiges Element hierbei ist die beachtlich große Weltkugel, *„der optische und strukturelle Mittelpunkt des Gewölbefreskos“*,⁴⁰⁹ um welchen sich die Protagonisten platzieren. An deren linker Seite sitzt Christus in ein bewegliches weißes Tuch gehüllt, seine Rechte segnend erhoben. Sein Körper und seine Beine sind leicht nach rechts gedreht, doch sein erhabenes Antlitz ist auf das links von ihm abgebildete Kreuz gerichtet, welches auf seinen Opfertod hinweist. Etwas unterhalb von ihm, in der linken Bildhälfte, erscheinen die Arma Christi. Das Kreuz wird von zwei Engeln getragen, doch wenn man diese Nebenszene etwas genauer betrachtet, bereitet ihr Ablesen wegen der engen räumlichen Beziehung der Engelsgestalten einige Schwierigkeiten. Der Engel mit den braunen Haaren und dem sanftmütigen Gesicht hält den untersten Teil des Kreuzes mit seinem linken Arm fest. Zuerst scheint es, als wäre das einzig sichtbare Bein die Fortsetzung seines Körpers, doch dieses gehört dem unter dem Gewicht des Kruzifixes schwebenden Engel, der sich mit dem linken Arm um den Transport bemüht. Bei ihm sind anatomische Mängel zu bemerken, da er keine Schulter besitzt, wodurch sein Arm aus seinem Hals herauszuwachsen scheint. Des Weiteren ist es sehr ungeschickt gelöst, dass von den zwei

⁴⁰⁶ Die eben beschriebenen Bildfiguren sind laut Knab jedoch nicht von Gran selbst ausgeführt: *„Die Figur Gottvaters und die ihn umschwebenden Putten, der heilige Johannes Nepomuk von der Hand eines älteren Meisters.“* Knab 1977, S. 163, F 46.

⁴⁰⁷ Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. 74, 80.

⁴⁰⁸ Telesko 2005, S. 144.

⁴⁰⁹ Kuba-Hauk 1985, S. 84.

Gestalten bloß drei Gliedmaßen erkennbar sind und sie das Kreuz jeweils nur mit einem Arm festhalten. Die blauen und grünen Draperien tragen ebenfalls zu der Undurchsichtigkeit der Szene bei. Die Ausführung dieser Figuren kann daher als suboptimal bezeichnet werden. Links von ihnen taucht der Oberkörper einer weiteren Gestalt auf. In ihrer Rechten hat sie eine Lanze und eine Geißel, während sie mit ihrer Linken eine Trommel fasst. Diese drei Figuren befinden sich mit den Leidenswerkzeugen Christi auf einem Wolkengebilde, welches aus dem eigentlichen, von einem mit Blumen- und Fruchtmotiven verzierten Ornamentband gerahmten Bildfeld heraustritt und vor einer realen Architektur zu schweben scheint. Auf diese Weise wird ein räumlicher Effekt erzielt, der jedoch nicht die Wirklichkeit wiedergibt, sondern bloß eine Illusion vermittelt und den nichtsahnenden Zuschauer in die Irre führt. Am Rand des eigentlichen Bildraumes fliegt hier ein Putto mit dem Tuch der Heiligen Veronika: Er blickt aus dem Bild zum Betrachter herunter und präsentiert ihm das mit seinen Händen ausgespannte Tuch mit dem Antlitz Christi darauf. Auf der rechten Seite unterhalb der Figur Gottvaters sind zwei weitere Engel außerhalb der Bildfläche, auf Wolken schwebend, dargestellt. Der rechte faltet seine Hände andachtsvoll zum Beten, während es sich bei dem anderen um eine in Rückenansicht wiedergegebene Repoussoir-Figur handelt, welche auf das Wolkenknäuel hinaufklettert, wobei sogar eine Fußsohle zu sehen ist, was hier auch als Verstoß gegen das Decorum angesehen werden kann. Durch die perspektivische Verkürzung seines Körpers führt dieser Engel den Blick des Zuschauers in die Bildtiefe hinein und trägt zu der Verschmelzung zwischen Bild- und Betrachterraum bei. Er legt seine Hände vor sich übereinander und beugt sich etwas vor, als würde er der Heiligen Dreifaltigkeit huldigen. Eine entsprechende Täuschung für das Auge bewirkt das Deckenfresko „Regnum Marianum“ im ersten Jochgewölbe durch das Motiv der herabschwebenden Wolke, auf welcher der Heilige Emmerich thront. Auf eine enge Verbindung des Freskos mit Grans Malerei weisen vor allem seine drei Zeichnungen, welche die eben charakterisierte Engelsingestalt wiedergeben, hin. Es handelt sich dabei um Grans „Musterblatt mit sechs Engelstudien“ von 1739 und dessen links oben skizzierte Engelfigur sowie um zwei spätere Einzelstudien von 1756, welche den gleichen Figurentypus wie das Budapestter Blatt aufweisen (Abb. 152-154).⁴¹⁰ Vom Typus her könnten daher alle drei Entwürfe als Vorstudie zum Székesfehérvárer Fresko betrachtet werden, doch zeitlich kommt diesbezüglich nur der Früheste in Frage. Gran griff wahrscheinlich auf sein Musterblatt von 1739 zurück, als er die kniende Engelfigur auf dem vermuteten, heute nicht mehr erhaltenen Entwurf für das ungarische Deckengemälde sowie

⁴¹⁰ Knab 1977, S. 197, Z 59; S. 204, Z 105-106.

1752 für das Hochaltarbild des Domes zu Klagenfurt, abbildete. Die zwei Skizzen aus den 50er Jahren dienten als direkte Vorlage zum Kreuz anbetenden Engel im Kuppelfresko der ehemaligen Kapuzinerkirche zu Und (Abb. 155).

Auf der rechten Seite der Weltkugel sitzt Gottvater von einem türkisblauen Gewand bedeckt, während ein rötliches Tuch seinen Körper überzieht. Er wendet seinen Kopf gleichwie Christus ebenfalls zum Kreuz hin, im Gegensatz zu ihm scheint er allerdings etwas entsetzt und aufgeregt zu sein. Seine rechte Hand, in der er ein Zepter hält, ruht auf der Weltkugel, während er seine Linke mit heftiger Bewegung ausbreitet, als Anspielung auf seinen Seelenzustand. Die Protagonisten werden vom Heiligen Geist, der sich direkt über der Weltkugel befindet, angestrahlt. Als weiße Taube wird dieser von einer sich der Kreisform annähernden Wolkenformation umringt. Die Hauptfigurengruppe des Freskos ist recht symmetrisch aufgebaut: In der senkrechten Mittelachse sind die Taube, die Weltkugel und ein vor dieser sitzender Putto dargestellt; links und rechts vom Globus sind Christus und Gottvater, beide von einem betenden Putto begleitet, angebracht. Ihre Körper beziehen sich aufeinander, indem ihre Beine – bis auf Gottvaters linkes – zum Globus hin gedreht sind, auf welchem jeweils eine Hand von beiden ruht, während die andere Hand in die Luft hinausgestreckt erscheint. Eine ähnliche Trinitätsdarstellung findet man auf Paul Trogers bereits angeführtem Kuppelfresko „Glorie des Heiligen Kajetan“ in Salzburg (Abb. 147). Die auf Wolken sitzende Figurengruppe bildet eine Weltkugel, von Gottvater und Christus in die Mitte genommen und um Putten ergänzt. Die Komposition und die Figurentypen weisen eine große Gemeinsamkeit mit der Székesfehérvárer Darstellung auf, die Trogersche Szene wirkt allerdings durch den mächtigen Globus monumentaler, beziehungsweise durch die dynamischere Gestaltung der Gewänder sowie der breiten Gesten dramatischer. Der Heilige Geist ist hier in der Laterne abgebildet. Trogers Ölskizze für das Hochaltarbild der Lichtensteinschen Votivkirche in Vranov (*Wranau*) von 1738 bis 1739⁴¹¹ zeugt bereits von einer ausgeglicheneren sowie geschlosseneren Komposition (Abb. 156). Die Weltkugel befindet sich zwar am unteren Bildrand, doch die körperliche Zuwendung der Protagonisten, die kreisförmige Wolkenbildung mit Putti um den strahlenden Heiligen Geist herum sowie das von Engelchen getragene Kreuz lassen an Sambachs Fresko denken.

⁴¹¹ Aschenbrenner/Schweighofer 1965, S. 100.

14. 1. Daniel Gran als Entwerfer? Die Klagenfurter Skizze

Anschließend möchte ich mich mit der bereits kurz angedeuteten Skizze von Gran für den Dom zu Klagenfurt von 1752 auseinandersetzen, welche bisher in diesem Zusammenhang völlig unbeachtet blieb, doch zweifellos als das Schlüsselwerk für das Dreifaltigkeitsfresko schlechthin gilt (Abb. 146). Aufgrund ihrer halbkreisförmigen Komposition war diese wahrscheinlich als oberer Abschluss des Hochaltarbildes mit dem „Abschied der Apostel Petrus und Paulus vor dem Martyrium“ gedacht.⁴¹² Die Komposition wurde jedoch schließlich von dem Altarbild weggelassen und laut unseres heutigen Wissens später auch nie in dieser Form von Gran realisiert.⁴¹³ Lediglich die Heilige Dreifaltigkeit mit einem betenden Putto wurde in einem ovalen Aufsatzbild über dem Hochaltar ausgeführt (Abb. 157).⁴¹⁴ Die Skizze weist eine große Übereinstimmung mit dem Fresko von Sambach auf, allerdings auch einige abweichende Details. Ihre Komposition ist geschlossener, bildet eine Art Halbkreis, was sich aus ihrer unterschiedlichen Funktion ergibt. Ansonsten sind die Heilige Dreifaltigkeit mit der Weltkugel, der kreuztragende Engel, die Putti vor dem Globus und neben Gottvater, zwei auf Wolken abgebildeten Engel – von welchen der eine den von Gran öfters abgebildeten knienden Engel darstellt – auf dem Székesfehérvárer Wandgemälde eindeutig zu erkennen. Das fliegende Engelchen mit Veronikas Tuch erscheint auf der Klagenfurter Skizze ebenfalls, doch etwas anders platziert und abgebildet. Am Fuß des Kreuzes, neben dem Engel, zeichnet sich der Umriss einer im Profil, etwa halbfigurig abgebildeten Figur ab, welche bei Sambach der Gestalt mit den Arma Christi entsprechen soll. Die bisher nicht erwähnten beiden Putti können mit dem Fresko ebenfalls in Verbindung gebracht werden. Das Wandgemälde ist zudem auf Grund seines Ausmaßes mit einigen weiteren Figuren bereichert, die allerdings für die Bildkomposition keine entscheidende Rolle spielen. Auf der Klagenfurter Skizze erscheint nur der eine kreuzhaltende Engel aus Sambachs Fresko. Diesen findet man überdies auch auf einer früheren Zeichnung von Gran, welche als Vorzeichnung zum Langhausfresko „Allegorie der herrschenden und streitenden Kirche“ in der Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg diente (Abb. 161).⁴¹⁵ Im ausgeführten Werk wurde die Engelgestalt jedoch etwas verändert wiedergegeben.⁴¹⁶

⁴¹² Signiert und datiert: „*De Gran 1752*“, Öl auf Leinwand, etwa 710 x 370 cm, Dom von Klagenfurt. Knab 1977, S. 186., Ö 84. Die Skizze zum Hochaltarbild siehe: Knab 1977, S. 186., Ö 85, Abb. 236.

⁴¹³ Kein entsprechendes Werk bei Knab 1977.

⁴¹⁴ Knab 1977, S. 186, Ö 84, 85; S. 203, Z 102.

⁴¹⁵ Knab 1977, S. 165, F 62; S. 196, Z 53.

⁴¹⁶ Knab 1977, Abb. 137.

Der vorliegende Entwurf – sowie weitere Motive der anderen beiden monumentalen Deckenfresken des Kirchenschiffes und ihre Bezugswerke von Gran⁴¹⁷ – lassen die Székesfehérvárer Fresken über Sambach hinaus in eine sehr enge Verbindung mit Daniel Gran setzen. Außerdem ist weder zum Dreifaltigkeitsfresko noch zu den anderen Deckengemälden ein Entwurf von Sambach in heutiger Zeit vorhanden, was Grans Klagenfurter Skizze eine umso größere Bedeutung verleiht. Wenn man das Œuvre von Sambach näher betrachtet, findet man darüber hinaus keine Motive bei ihm, welche mit seinen in der ungarischen Kirche ausgeführten monumentalen Fresken in derart engem und unbestreitbarem Zusammenhang stehen würden, wie zahlreiche Bildelemente von Daniel Gran.⁴¹⁸ Das könnte natürlich auch auf eine reine Übernahme der Granschen Motive hinweisen, allerdings spricht in Székesfehérvár Vieles mehr dafür, dass es sich um eine direkte Verbindung handelt. Wichtig ist zu bemerken, dass Sambach Grans Skizze für sein Deckenfresko in Ungarn nicht als Vorbild verwenden konnte, da diese auf 1752 datiert ist und zu jener Zeit die Freskenausstattung der Jesuitenkirche bereits fertiggestellt war. Darüber hinaus kann man aus Grans „Musterblatt mit sechs Engelstudien“ entscheidende Schlüsse für die Erfindung der Komposition ziehen. Das Schlüsselmotiv hierzu ist der bereits erwähnte kniende Engel, der bei Gran bereits 1739 auftauchte und 1752 auch in seinen Hochaltarbildentwurf eingefügt wurde. Die erneute Beschäftigung mit dem Motiv in Form von späteren Skizzen sowie seine Realisierung in Und sprechen für sein kontinuierliches Vorhandensein im Œuvre Grans. Alle Fakten und Vermutungen unterstützen meines Erachtens die Annahme, dass Daniel Gran den Entwurf zum Dreifaltigkeitsfresko in Székesfehérvár tatsächlich geliefert haben dürfte. Dieser ist zwar nicht mehr erhalten geblieben, doch er dürfte die Komposition kurz darauf etwas verändert in der Skizze für das Hochaltarbild in Klagenfurt wiederholt haben.

⁴¹⁷ Siehe die nächsten Kapitel: „Regnum Marianum“, „Missionstätigkeit des Jesuitenordens in aller Welt“

⁴¹⁸ Es ist problematisch das Gesamtwerk vom Sambach zu studieren, da es ziemlich mangelhaft dokumentiert ist und man teilweise schlechte oder gar keine Abbildungen zu seinen Werken findet. Darüber hinaus ist nur ein Teil seines Oeuvres erhalten geblieben, beziehungsweise heute bekannt.

15. „Regnum Marianum“

Vom Presbyterium her betrachtet im ersten Jochgewölbe ist das Deckenfresko „Regnum Marianum“, oder anders genannt „Aufnahme des Christentums in Ungarn“, als himmlisches Ereignis inmitten von Wolken dargestellt (Abb. 61-63). Der Gedankenkreis des „Regnum Marianum“, in welchem bekanntermaßen Ungarn als Reich der Jungfrau Maria,⁴¹⁹ und die Gottesmutter als *Patrona Hungariae*, die himmlische Schutzherrin des Landes, aufgefasst wurde, beruht auf jenem in der *Legenda maior sancti regis Stephani* beschriebenen Ereignis, dass der Heilige Stephan, der erste König Ungarns, sein Reich unter den Schutz Mariens stellte. Diese Idee war im gesamten Mittelalter gegenwärtig und erlebte ihren absoluten Höhepunkt ab der Gegenreformation.⁴²⁰ Eine erhebliche Rolle kann bei ihrer Förderung und Verbreitung der Jesuiten und der von ihnen gegründeten Jugendverbände, etwa der Gemeinschaft Christlichen Lebens, zugeschrieben werden.⁴²¹ Das Motiv der Landeswidmung war auch im barocken Heiligen Stephan-Kult ein wesentlicher Bestandteil⁴²² – infolgedessen begegnet man vielen Darstellungen dieses Themas in der Barockmalerei des 18. Jahrhunderts.

Im Bildzentrum sitzt Maria mit dem Christuskind von vier Engeln flankiert; vor ihr ist der Heilige Stephan von Ungarn kniend abgebildet (Abb. 61). Die anderen Figuren der Komposition sind am Bildrand um die Hauptgruppe herum, etwa gleichmäßig voneinander entfernt, angebracht. Die in einem rot-blauen Gewand gekleidete Jungfrau ist auf einer Wolkenbank platziert, ihr Kopf erscheint in einer strahlenden Glorie, ihr rechter Fuß ruht auf einer Mondsichel. Auf ihrem rechten Bein ist der kleine Jesus nackt auf einem weißem Tuch sitzend dargestellt und schaut mit einem Lächeln den Heiligen Stephan an, gleichzeitig beugt er sich vor und streckt ihm seine rechte Hand entgegen, gerade so, als wolle er zu ihm hinübergehen. Maria hält ihn davon jedoch zärtlich zurück. Unterhalb der Jungfrau schwebt vor dem Ornamentrahmen eine geflügelte, großgewachsene männliche Gestalt in grünlicher Bekleidung mit einem rötlichen Tuch, die sich als der Erzengel Michael identifizieren lässt. In

⁴¹⁹ In der alten Kirchenliteratur wurde der Begriff „Regnum Marianum“ sogar mit dem Namen Ungarns gleichgesetzt. Kállay 1989, S. 28.

⁴²⁰ Szilárdfy 2001, S. 6.

⁴²¹ Kállay 1989, S. 28. Die erste solche Gemeinschaft wurde 1585 in Kolozsvár gegründet. Zu ihren Mitgliedern zählte unter anderem auch Péter Pázmány. Durch seine Tätigkeit erlebte die Staatsidee „Regnum Marianum“, welche auch ein Teil des Staatsrechts bildete, seine erste Blütezeit. Weiterhin ist zu erwähnen, dass in Bezug auf die Gründung des „Regnum Marianum“ auf die Heilige Krone und ihre Widmung besonders Wert gelegt wurde. Gemäß deren fünf Grundsätze darf der König überdies ausschließlich katholisch sein, mithilfe eines „Rats der Adligen“ regieren, er muss die Freiheit des Landes erhalten, darf die Heilige Krone nicht ins Ausland bringen und muss seinen Eid auf die Staatverfassung schwören. Kállay 1989, S. 28-29.

⁴²² Szilárdfy 2001, S. 6; Szekfü 1938, S. 35.

seiner ausgestreckten Rechten hält er ein Schwert, als Symbol der Macht, während er in seiner Linken einen Schild umfasst. Er soll Ungarn, das Land Mariens, beschützen.⁴²³ Im heutigen Erhaltungszustand des Freskos ist es nicht möglich, seinen Schild näher zu bestimmen, man muss daher auf die Schwarz-Weiß-Ansichtskarte im Bischöflichen und Domkapitel-Archiv von Székesfehérvár zurückgreifen (Abb. 63). Auf diesem kann man erahnen, dass auf dem Schild etwas dargestellt war, das Motiv ist jedoch nicht erkennbar. Anhand Lauschmanns Feststellung ist davon auszugehen, dass eine Inschrift, und zwar der Name von Maria, darauf zu lesen war.⁴²⁴ Des Weiteren erinnert diese Figur an Engelssturz-Darstellungen mit dem Erzengel Michael von Daniel Gran. Die Gestalt mit behelmttem Kopf und Schild im Kuppelfresko der Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg aus den Jahren 1738 bis 1739, welche zwischen 1746 und 1747 im Langhausfresko der Wiener Annakirche leicht verändert (ohne Schild) wiederholt abgebildet wurde, steht unter diesen Darstellungen den Székesfehérvärer Figurentypen am nächsten (Abb. 159, 160), während der Erzengel im Sonntagberger Langhausfresko „Ecclesia Militans“ in der Körperhaltung eindeutige Parallelen aufweist (Abb. 161). Weitere Darstellungen des Erzengels Michael von Gran sind beispielsweise im ersten Langhausfresko des Domes von St. Pölten von 1740 sowie auf dessen Entwürfen, beziehungsweise im Kuppelfresko der ehemaligen Kapuzinerkirche zu Und aufzufinden.⁴²⁵ Das Schildmotiv kommt auch auf dem Ölgemälde gleichen Themas im Erzbischöflichen Palast von Kalocsa vom Anfang des 18. Jahrhunderts vor. Der Heilige Stephan widmet hier seine Herrschersinsignien der Jungfrau Maria, die auf einem Schild mit dem Rundschreiben „*Patrona Regni Hungariae*“, erscheint.⁴²⁶ Als weiteres Beispiel zählt das Altarbild in der Kapelle der Ungarischen Heiligen in der Benediktinerkirche (ehemalige Jesuitenkirche) in Győr. Hier halten jeweils zwei bekannte Schutzheiligen Ungarns⁴²⁷ zwei Schutzschilde mit der Abbildung und Inschrift der Patrona Hungariae gegen die Waffen der Türken, während im Himmel die Huldigungsszene zu sehen ist (Abb. 162). Auf Mátyás Gussners Altarbild von 1764 taucht „*der auch vom heiligen Stephan hochverehrte Erzengel Michael*“⁴²⁸ ebenfalls auf (Abb. 163). Er steht unter der himmlischen Huldigungsszene der drei heiligen Könige Ungarns und hält ein Schwert in seiner Rechten und wird von einem roten Tuch umhüllt, so wie in Székesfehérvár. Darüber hinaus erscheint hier ebenfalls das

⁴²³ Villányi 1935, S. 116; Kuba-Hauk 1985, S. 87.

⁴²⁴ Lauschmann 1994, S. 164.

⁴²⁵ Knab 1977, S. 164, F 55; S. 169, F 80 – F 79-81; S. 165, F 62; S. 166, F 67; S. 179, Ö 45, Abb. 154; S. 197, Z 60, Abb. 153; S. 171, F 96, Abb. 245.

⁴²⁶ Unbekannter ungarischer Maler, Die Kronenwidmung des Heiligen Stephan der Patrona Hungariae, Ölgemälde, gegen 1730, Erzbischöfliches Palast von Kalocsa, Szilárdfy 1999, S. 80, Abb. 16.

⁴²⁷ Martin von Tours, Adalbert von Prag sowie der Heilige Emmerich und Ladislau. Szilárdfy 2001, S. 8.

⁴²⁸ Szilárdfy 2001, S. 10.

Schildmotiv in direkter Verbindung mit der Engelsfigur, indem diese sich an ein goldenes Schild mit dem Landeswappen von Ungarn lehnt.

Im Székesfehérvárer Deckengemälde kniet König Stephan I., hier mit weißen Haaren und Bart abgebildet, auf seinem rechten Bein vor der Jungfrau auf einer Wolke, und blickt andachtsvoll zu ihr empor (Abb. 61). Seine Rechte legt er auf sein Herz, während er mit seiner Linken auf die Krone zeigt, welche weiter unten auf einem roten Samtkissen, mit goldenen Fransen an den Ecken, von zwei Putten und einer behäbigen Engelsgestalt getragen wird. Mit dieser Geste stellt er seine Krone und damit auch seinen Staat unter den Schutz Mariens. Den inhaltlichen Kern des Freskos bilden drei „Motive“, welche auf drei verschiedenen räumlichen Ebenen untergebracht sind und zusammen eine Diagonale bilden – Maria sitzt erhöht im Bildzentrum, links weiter unten von ihr kniet der Heilige Stephan, während ihm die schwebenden Engel die Krone rechts, etwas unterhalb von ihm, präsentieren. Die diagonale Linie, welche durch diese Figuren entsteht, kann als Seite eines Dreiecks, welches durch die Figurenanordnung entsteht, angesehen werden. Gegenüber der die Krone tragenden Engelsgruppe, in der linken Bildhälfte unten, befindet sich die bereits erwähnte kniende Figur des Prinzen Emmerich, Sohnes von König Stephan I., auf einem außerhalb des eigentlichen Bildfeldes angebrachten Wolkengebilde, in Begleitung von zwei Putten. Mit seinem Körper wendet er sich zum Betrachter hin, während er mit einem sanften Gesichtsausdruck Maria anschaut und gleichzeitig mit seiner Linken auf das Wappen von Ungarn zeigt, als würde er ihr dieses präsentieren, jedoch ist es zum Zuschauer hin gedreht. Hierdurch ist Prinz Emmerich als eine Verbindungsfigur zwischen Betrachterraum und Bildraum aufzufassen. In den Dedikationsdarstellungen wird das vollständige oder partikulare Landeswappen von Ungarn mehrmals abgebildet, jedoch nicht in Bezug auf den Heiligen Emmerich, sondern dessen Vater, da er als erster ungarischer König eng mit dem Land selbst verbunden ist. Hierzu erwähnt Szilárdfy ein weniger bekanntes Beispiel, nämlich das Holztafelbild in der Salvator Kapelle in Csíkksomlyó (*Schomlenberg*),⁴²⁹ doch auf einem vermutlich von Felix Ivo Leicher ausgeführtem Gemälde (Abb. 164) sowie auf einem Votivbild eines unbekannten Malers⁴³⁰ erscheint das Motiv des Wappens zum Beispiel ebenfalls neben dem knienden Stephan, in der Hand eines Puttos. Auf den Gemälden von Tobias Pock und Michelangelo Unterberger wird das Wappen ebenfalls von kleinen

⁴²⁹ Szilárdfy 2003, S. 240.

⁴³⁰ Unbekannter transdanubischer Maler, Die Widmung des Heiligen Stephan, Votivbild, 1759, Erzbischöfliches Palast von Szombathely, Szilárdfy 1999, S. 76, Abb. 10.

Engelsfiguren präsentiert (Abb. 165, 166).⁴³¹ Die Darstellung des Wappens weist im Rahmes dieses Themas allerdings einen heraldischen Fehler auf, da es in der Zeit von König Stephan weder in Ungarn noch europaweit Wappen gab. Nicht mal die Vorlagen für ihre Herausbildung erschienen früher als gegen Ende des 11. Jahrhunderts.⁴³² Bertényi bemerkt jedoch, dass die Künstler die Heraldik gewissermaßen berücksichtigt haben dürften, als sie ausschließlich die Querstreifen und das Doppelkreuz, das „kleine Wappen“ von Ungarn, mit dem Heiligen Stephan in Verbindung brachten, und nicht jene Wappen-Kombinationen, welche auf die Wappen der verschiedenen Nebenprovinzen und Partnerländer Bezug nahmen.⁴³³ Hinter dem Wappen hält ein Putto eine Marienfahne.⁴³⁴ Zwischen Maria und dem Prinzen schwebt ein Engel mit einer Lilie in seiner aufgehaltene Hand. Mit geringfügigen Abweichungen findet man die gleiche Engelsgestalt auf Grans bereits erwähnter Ölskizze zum Hochaltarbild der Stiftskirche von Lilienfeld von 1745 (Abb. 135).⁴³⁵

15.1. Die Entwicklung der bildlichen Darstellung des Themas

Wenn man Sambachs Deckenfresko mit der Wiedergabe der Kronenwidmung des Heiligen Stephans anschaut, möchte man nicht vermuten, dass das dargestellte Thema – obwohl es aufgrund der *Legenda Maior sancti regis Stephani* bereits früher zu einer lebendigen Tradition im Ungarntum wurde – in der Malerei erst im 17. Jahrhundert entstand und gerade im 18. Jahrhundert seine Blütezeit erlebte. Es handelt sich dabei nämlich um eine relativ neue, die Legende des Heiligen Stephan ergänzende Darstellung, welche als außergewöhnliches Phänomen betrachtet werden kann, da sich bei der Abbildung prominenter Heiliger seit Jahrhunderten aus ikonographischer Sicht nur selten neue Typen herausgebildet haben. Hoffmann erklärt diese Sondererscheinung vor allem mit jener seit Anfang des 17. Jahrhunderts greifbaren Bestrebung, das Heilige-Stephans-Fest in einen internationalen Kontext zu setzen, beziehungsweise den Gedanken des „Regnum Marianum“, eines der

⁴³¹ Die Ölskizze schreibt Szilárdfy Maulbertsch zu [Szilárdfy 2001, S. 19 und Anm. 46], doch in der Ungarischen Nationalgalerie wird das Werk unter Unterbergers Namen ausgestellt.

<http://www.mng.hu/kiallitasok/allando/179/oldal:11/400>

⁴³² Das Doppelkreuz tauchte zum Beispiel erst in der Zeit des Königs Béla III. (1172-1196) auf byzantinischen Einfluss hin, auf. Die roten und silbernen Querstreifen wurden erst auf Emmerichs Goldener Bulle von 1202 dargestellt, während die drei gewölbten Formen unter dem Doppelkreuz erst seit dem 14. Jahrhundert präsent sind, die Abbildung der drei grünen Berge bildete sich allerdings in der Spätgotik heraus. Oft wurde zum Stamm des Doppelkreuzes eine offene, blätterige, goldene Krone hinzugefügt. Laszlovsky 1989.

⁴³³ Bertényi 1998, S. 35.

⁴³⁴ Kuba-Hauk 1985, S. 87.

⁴³⁵ Bei der Ausführung des Hochaltarbildes wurde auf ihre Darstellung jedoch verzichtet. Knabb 1977, Abb. 164.

erfolgreichsten Mittel der Gegenreformation, im ganzen Land und auch weltweit einzuführen.⁴³⁶

Bezüglich der bildlichen Darstellung der Land- und Kronenwidmung hätten die literarischen Quellen der Künstler als Anhaltspunkte dienen können, diese lieferten jedoch keine entsprechenden Informationen. Die *Legenda Maior* berichtet bloß, dass der Heilige Stephan „[...] *szünet nélkül való imáiban magát és birodalmát ünnepélyes fogadalommal és áldozatként az örökszüességű istenanya, Mária oltalma alá helyezte*“.⁴³⁷ Hingegen liest man in der *Legenda Minor* kein Wort über diese Widmung. Die Hartvik-Legende nimmt hauptsächlich auf die *Legenda Maior* Bezug, doch berichtet sie eingehender über die letztwillige Verfügung: „*Így szólva, szemeit és kezét a csillagok felé emelve így kiáltott fel: Mennyei királynője, a világ dicsőséges megújítója, a Te oltalmadba, a Te legmagasabb könyörgésedbe ajánlom a szent egyházat püspökeivel és papságával, a birodalmat előkelőivel és népével; mindnyájuknak búcsút mondvá, a Te kezedbe ajánlom lelkemet.*“⁴³⁸ Hier geht es bereits um eine formelle Widmung und ein Vermächtnis, dieses Ereignis wurde allerdings erst Jahrhunderte später in die Bildsprache umzusetzen versucht. Den literarischen Ausgangspunkt dieser langen Entwicklung vertritt laut Hoffmann Gáspár Heltais Werk „*Chronika a magyarok viselt dolgairól*“ von 1574, und zwar aufgrund eines Satzes, in dem König Stephan die versammelten Herrschaften folgendermaßen ansprach: „*Én az Magyarországot ajánlottam még régen a Szűz Mária asszonyunknak és azt választottam patronának az Magyaroknak.*“⁴³⁹ Die Kunsthistorikerin findet diese Äußerung mit einer gewissen Dramatik formuliert, wodurch dies irgendwie den Puls der aktiven Tat in den Vortrag bringt.⁴⁴⁰ Meiner Meinung nach darf der Stellenwert dieser Aussage für die Umsetzung der Szene in der bildenden Kunst nicht überbewertet werden, da sie keine Hinweise auf eine mögliche Darstellungsweise enthält und in ihrer Ausdrucksweise nicht wesentlich von sämtlichen anderen schriftlichen Quellen über die Testamentserrichtung abweicht. Des Weiteren wurden auch Hymnen über den Heiligen König ab Mitte des 17. Jahrhunderts gedichtet. Die erste solche Hymne wurde im „*Cantus Catholici*“ nach Kisdy aus dem Jahr 1651 aufbewahrt – hier wird zum erstenmal

⁴³⁶ Hoffmann 1944, S. 174.

⁴³⁷ Hoffmann 1944, S. 175. Auf Deutsch: „[...] in seinen pausenlosen Gebeten stellte er sich und sein Reich in feierlichen Gelübden und als Opfer für die ewig jungfräuliche Gottesmutter unter den Schutz Mariens.“

⁴³⁸ Hoffmann 1944, S. 175. Auf Deutsch: „Und während er diese Worte sprach, erhob er seine Hände, richtete seinen Blick auf die Sterne und rief: Königin des Himmels, Erneuerin des Ruhms der Welt, ich erbitte deinen Schutz und deine allerhöchste Fürbitte für die heilige Kirche und ihre Bischöfe und Priesterschaft, für das Reich mit seinem Adel und Volk; ich bitte um deine Gnade für uns und überlasse dir meine Seele.“

⁴³⁹ Hoffmann 1944, S. 176. Auf Deutsch: „Ich habe Ungarn schon vor langem unserer Jungfrau Maria gewidmet und sie als die Patronin der Ungarn erwählt.“

⁴⁴⁰ Hoffmann 1944, S. 176.

die Dedikation an die Jungfrau erläutert. Die derzeitige Dramenliteratur, mit Schwerpunkt auf die Schuldramen, soll hier kurz thematisiert werden: In Anbetracht der Stephan-Thematik ist das Stück „*Gerardus*“ von 1650, aufgeführt in Lőcse (*Leutschau, heute Slowakei*), besonders interessant, da König Stephan in dessen zweiten Akt sein Land unter den Schutz Mariens stellt, selbst Peter nimmt er ausschließlich mit jener Voraussetzung als seinen Nachfolger auf, dass er Maria als Königin von Ungarn anerkennt.⁴⁴¹

Nach der zunehmenden Beliebtheit des Themas in der Literatur trat eine signifikante Veränderung auch in der bildhauerischen Bearbeitung ab 1675 auf. Als erste Entwicklungsstufe können hier die Skulpturen auf dem Hauptaltar des Gymnasiums (ehemalige Minoritenkirche) in Lőcse von 1675 genannt werden.⁴⁴² Die zwei Figuren, der Heilige Stephan und der Heilige Ladislaus, erscheinen hier nicht mehr so extrem statisch, auch hat König Stephan seine Krone nicht mehr auf seinem Haupt wie bei den früheren Werken, sondern auf einem Kissen in seiner Hand – diese kleine Neuerung deutet bereits die Idee der Widmung an, auch wenn der entscheidende Schritt, indem sich Stephan zu der Marienfigur wendet, um sein Land unter ihren Schutz zu stellen, noch fehlt.⁴⁴³ Die erste, bahnbrechende Versinnbildlichung des Themas stammt aus dem Jahr 1696 und wurde auf dem Hauptaltar der Heiligen-Nikolaus-Kirche in Eperjes (*Preschau, heute Slowakei*) konkretisiert: Die skulpturale Figur des Stephan wendet sich hier bereits mit der Geste der Dedikation zu der auf dem Altarschrein stehenden Marienstatue.⁴⁴⁴

In der Graphik begegnete man dem Thema erst um die Jahrhundertwende in Form von Stichen. Hoffmann geht davon aus, dass dieser Darstellungstypus in der Malerei auf eine längere Tradition zurückgreift, indem dieses neue Sujet in das bereits vorhandene Bildschema der tiburtinischen Sibylle eingefügt wurde.⁴⁴⁵ Gleichzeitig handelt es sich hier allerdings auch um eine Ablösung dieses Darstellungstypus durch die Heilige Stephan-Thematik, denn während die tiburtinische Sibylle-Darstellungen am Ende des 17. Jahrhunderts abklingen,

⁴⁴¹ Hoffmann 1944, S. 177.

⁴⁴² Hoffmann 1944, Abb. 2.

⁴⁴³ Die Stadt Lőcse scheint für die Heilige Stephan-Thematik eine wichtige Rolle gespielt zu haben – 25 Jahre früher wurde, wie schon erwähnt, hier auch wohl zum erstenmal die Szene der Widmung aufgeführt. Die Dramenliteratur dürfte in Lőcse die Entwicklung und Darstellungsweise des Themas in der Bildhauerei beeinflusst haben.

⁴⁴⁴ Hoffmann 1944, S. 179., Abb. 3. Das zweite Beispiel ist aus 1729 (Hauptaltar der Piaristenkirche in Sátoraljaújhely) – darauf entstanden zahlreiche weitere Altäre dieser Darstellungsform und Thematik, doch dieser Typus wurde nicht ausschließlich verwendet, erfreute sich allerdings über eine größere Beliebtheit. Ebenda, S. 179.

⁴⁴⁵ Bei den profanen Themen, welche von der Belletristik übernommen wurden, gibt es im 17. Jahrhundert zahlreiche Beispiele für die Anwendung bereits bestehender Darstellungsformen für ein neues oder sogar altes Thema (z. B. Angelica und Medoro – Paris und Oenone; Angelica und Ruggiero – Perseus und Andromeda). Hoffmann 1944, S. 174.

kommt das ungarische Thema zum Vorschein. Hoffmanns Annahme scheint berechtigt zu sein, da die vorliegenden Stiche vorwiegend von ausländischen Künstlern angefertigt wurden, die keine tatsächlichen Vorstellungen über die Darstellungsweise des ungarischen Sujets vor Augen haben konnten und dementsprechend auf geläufige Bildschemata zurückgriffen. Darüber hinaus konnten ihnen die Mitglieder des ungarischen Klerus bezüglich der Ausführung der Dedikationsszene auch keine Anweisungen geben, da sie zu dieser Zeit auch noch keine ausgereifte Konzeption hiervon hatten.⁴⁴⁶

Die erste bisher bekannte monumentale Darstellung des Themas repräsentiert das Altargemälde von Tobias Pock von 1665 in der von Graf Ferenc Nádasdy und Gräfin Anna Júlia Esterházy gestifteten Heiligen-Stephan-Kapelle der Wallfahrtskirche in Mariazell (Abb. 165).⁴⁴⁷ Das himmlische Ereignis gibt den ungarischen König kniend auf einer Wolke wieder, als er der Patrona Hungariae seine Krone und sein Zepter darreicht. Szilárdfy bemerkt, dass die historische Ernsthaftigkeit des Testaments von König Stephan durch die spielerischen Puttenfiguren gemildert wird.⁴⁴⁸ Im Hintergrund, in der rechten Bildecke, zeichnet sich die Residenz des Stifters, das Schloss Nádasdy in Sárvár (*Kotenburg*) ab. Das bereits erwähnte Altarbild in der Benediktinerkirche in Győr stammt zwar von 1642, doch es stellt die Szene bloß als Hintergrundgeschehen dar (Abb. 162). Eine weitere frühere Bearbeitung des Sujets erkennt man auf dem Altargemälde der Pfarrkirche in Szakolca (*Skalitz, heute Slowakei*), entstanden gegen 1670 (Abb. 167).⁴⁴⁹ Der Bildaufbau zeigt eine deutliche Anlehnung an das Mariazeller Werk, sogar die Vedute (diesmal von Szakolca) erscheint in gleicher Weise auf der Abbildung. Obwohl die grundsätzliche Darstellungsform des Themas mit diesen Gemälden seine Ausprägung fand, wurde diese in den kommenden Jahrzehnten noch nicht ausschließlich verwendet – die umfassende Verbreitung des Sujets erfolgte erst im 18. Jahrhundert. Ein weiteres nennenswertes Bild aus dem 17. Jahrhundert (1692) eröffnet Hevenesis „*Ungaricae Sanctitatis Indicia*“.⁴⁵⁰ Die Geste der Dedikation wird hier beispielsweise nicht durchgeführt, da der König statt sich zur Gottesmutter zu wenden aus dem Bild herausblickt (Abb. 168). Gegen 1700 dürfte zudem bereits im Dom von Győr ein Gemälde vorhanden gewesen sein, welches die Widmung verewigte, da István P. Csete in seiner Rede am Tage Mariä Himmelfahrt 1705 den Heiligen-Stephan-Altar „in der vor uns

⁴⁴⁶ Hoffmann 1944, S. 180.

⁴⁴⁷ Szilárdfy 2001, S. 18.

⁴⁴⁸ Szilárdfy 2001, S. 18.

⁴⁴⁹ Szilárdfy 1999, S. 74.

⁴⁵⁰ Gabriel Hevenesi, *Ungaricae Sanctitatis Indicia*, Nagyszombat 1692. Dieses Handbuch mit Kupferstichillustrationen und kurzen Biographien ungarischer Heiliger und Seliger, geschrieben von Gábor Hevenesi, zählt zu den bedeutendsten Projekten der ungarischen Jesuiten. Szilárdfy 2001, S. 5.

befindlichen Kapelle” erwähnt, wo der König seine Krone unter den Schutz der Jungfrau stellt.⁴⁵¹ Im 18. Jahrhundert bildete sich letztendlich die Darstellungsweise des Themas in ihrer vollständigen Form heraus und auch prominente Maler trugen zu ihrer Verbreitung bei – hier bietet sich die Gelegenheit, das Fresko Sambachs mit diesen Kunstwerken zu vergleichen sowie die Schilderung des Sujets näher zu erläutern.

15.2. Die Darstellungsform

Im Allgemeinen kann man feststellen, dass der ungarische Herrscher kniend – oder wie bei Vinzenz Fischer gerade in die Knie gehend (Abb. 169) – mit seinen Krönungsinsignien vor der Madonna im Himmel auf Wolken, von Engeln begleitet, dargestellt wurde. Laut der Feststellung von Hoffmann erscheint der Heilige ausnahmslos in einer Kirche, oder zumindest in einem idealen Raum vor einem Altar.⁴⁵² Bei den meisten Darstellungen ist tatsächlich ein architektonisches Gefüge, selten in Form eines genau wiedergegebenen Kirchenraumes (Fischer, Leicher), gegeben, oder der Raum wird durch Architekturelemente (Säulen, Treppen, Bögen) definiert. Das Székesfehérvárer Fresko bildet in dieser Hinsicht jedoch eine absolute Ausnahme, da die Szene sich im Himmel inmitten von Wolkengebilden abspielt und jede irdische Raumangabe fehlt. Bloß der illusionistisch gemalte Bildrahmen sowie die Kassettendecke ragen in den eigentlichen Bildraum hinein. Als weitere Beispiele, die Hoffmanns Aussage ebenfalls bestreiten, können die zwei bereits aufgeführten frühen Darstellungen des Themas genannt werden. Auf dem Altarbild in der Benediktinerkirche in Győr ist die Dedikationsszene zwar nur im Hintergrund abgebildet, doch hier erscheint König Stephan unmittelbar vor der Madonna, auf Wolken. Pock stellte die Figurengruppe ebenfalls in der göttlichen Sphäre auf Wolken schwebend dar. Obwohl der Heilige auf diesen Bildern in einem nicht näher definierbaren himmlischen Raum kniet, bleibt der irdische Bezug durch die Kriegsszene im Vordergrund und die Landschaftsansicht mit dem Schloss Sárvár eindeutig greifbar.

Was das Aussehen des Königs betrifft: Dieser wurde ab dem 13. Jahrhundert bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts mit grauen Haaren und Bart als greiser Mann wiedergegeben, sowohl auf Andachts- als auch auf Historienbildern.⁴⁵³ Dementsprechend begegnet man

⁴⁵¹ Hoffmann 1944, S. 181. Über dieses Werk weiss man jedoch nichts Weiteres.

⁴⁵² Hoffmann 1944, S. 169.

⁴⁵³ Leopold 1938, S. 115. Lediglich auf Gruppenbildern wurde er in der jeweiligen historischen Szene im entsprechenden Alter dargestellt. Ebenda, S. 115.

diesem Stephan-Typus meist auch bei Darstellungen des jeweiligen Sujets – abgesehen von der prominenten Ausnahme von Fischer von 1775. Der Wiener Akademieprofessor strebte nach historischer Glaubwürdigkeit, weshalb er in der Wiener Hofbibliothek zu diesem Thema Vorstudien durchführte und darauf folgend, mangels zufriedenstellender Antworten, sich an den Magistrat von Fehérvár wandte, um Auskunft bezüglich des Äußeren König Stephans, seines Alters, seiner Kleidung sowie seiner kirchenorganisatorischer Tätigkeit zu erhalten. Die Antwortbriefe blieben leider nicht erhalten, daher weiss man nicht welche Anweisungen Fischer zur Frage nach dem Erscheinungsbild bekam, doch seine Bildlösung gilt als außergewöhnlich. Er stellte den Heiligen König „*etwa dreißig- bis vierzigjährig, als einen Mann in den besten Jahren dar*“, da er davon ausging, dass er sich bereits zu Beginn seiner Herrschaft der Jungfrau anempfohlen hatte, praktisch als Gelübde.⁴⁵⁴ Diese Annahme basiert jedoch auf keiner Legende – der Hartvik-Legende nach erfolgte diese „königliche Widmung“ bekanntlich im Rahmen der letztwilligen Verfügung.⁴⁵⁵ Von den Krönungsinsignien werden vorwiegend die Krone und das Zepter abgebildet, doch in der Darstellung der Győrer Benediktinerkirche findet man beispielsweise den Reichsapfel. Da diese Herrschaftszeichen ein äußerst relevantes Ereignis, nämlich die Widmung Ungarns unter den Schutz der Patrona Hungariae, repräsentieren, wird auf ihre bedeutungsvolle Platzierung besonders Wert gelegt.⁴⁵⁶ Sie liegen meistens auf einem (Samt-)Kissen und werden auf einem Altarbau vorgestellt⁴⁵⁷ oder von einem Engel getragen,⁴⁵⁸ beziehungsweise vom König selbst dargereicht.⁴⁵⁹ Dabei handelt es sich fast ausschließlich um nicht ganz authentisch wiedergegebene Darstellungen der herrschaftlichen Gegenstände: Eigentlich bis ins 19. Jahrhundert haben die Künstler diese stilisiert abgebildet oder sogar falsch gezeichnet.⁴⁶⁰ Anhand der Aufnahme auf der Ansichtskarte aus der Zeit vor dem Krieg kann man davon ausgehen, dass Sambach die Stephanskronen in ihrer Originalform wiedergeben zu versuchte (Abb. 63). Nach einer solchen authentischen Darstellung strebte später wohl auch Fischer auf seinem Altarbild im Dom von Székesfehérvár.⁴⁶¹

⁴⁵⁴ Szilárdfy 2001, S. 18.

⁴⁵⁵ Hoffmann 1944, S. 175.

⁴⁵⁶ Hoffmann 1944, S. 169.

⁴⁵⁷ Michelangelo Unterberger, Vinzenz Fischer (Abb. 166, 169)

⁴⁵⁸ Sambach, Felix Ivo Leicher (?) (Abb. 62, 63, 164)

⁴⁵⁹ Tobias Pock (1665), Altarbild; Szakolca (gegen 1670), Johann Lucas Kracker, Der Heilige König Stephan bringt die Krone der Madonna dar (Abb.). Gergely Vogel, Altarbild 1759 (?), Sümeg, Erzbischöfliche Residenz (Vgl. Szilárdfy 1999, S. 83, Abb. 19), Votivbild, Szombathely (1759).

⁴⁶⁰ Leopold 1938, S. 121-122.

⁴⁶¹ Szilárdfy 2003, S. 238.

Der Akt der Widmung gilt als heilig und mystisch,⁴⁶² daher spielt er sich mit möglichst wenigen Protagonisten ab, um die innerliche Stimmung der Szene zu bewahren. Diese wird außerdem auch durch die Beziehung zwischen Maria, dem Jesuskind und dem heiligen König geprägt. In den meisten Darstellungen sind diese drei Hauptfiguren durch räumliche Staffelung und Nähe sowie Blickkontakte und Gesten miteinander verbunden: Maria lässt sich zu dem mit Demut vor ihr knienden Heiligen Stephan ganz nah herab und blickt ihn sanft an. Das bedeutsame Ereignis findet also im Rahmen einer vertrauten Begegnung statt, deren Augenzeugen bloß einige Engelsgestalten – sowie manchmal auch Emmerich – sind. Eine Ausnahme bilden die vielfigurigen Darstellungen, auf denen das Geschehen vor einer Menschenmasse stattfindet.⁴⁶³ Auch auf Fischers Altarbild geht die Innigkeit der Szene dadurch verloren.

Die Anwesenheit des Königssohnes auf Sambachs Fresko stellt schließlich eine geläufige, doch seltene Erweiterung der Darstellung des Themas dar, welche beispielsweise auch auf der Zeichnung von Maulbertsch – wahrscheinlich für die Piaristenkirche von Komarno – von 1759⁴⁶⁴ sowie auf seinen Fresken im Feld zwischen den böhmischen Kappen der ehemaligen Karmelitenkirche in Székesfehérvár von 1768 zu erkennen ist (Abb. 170, 171).⁴⁶⁵ Emmerich ist hier eher als seelische Stütze für seinen Vater, vielleicht auch bloß als eine Erscheinung gedacht, und besitzt daher einen symbolischen Charakter. Hingegen entwickelte sich eine typologische Variante des Sujets in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts: Stephan bringt Maria nicht nur die Landeskronen, sondern auch seinen Sohn dar. Diese Geste basiert auf der *Legenda Maior*, welche berichtet, dass der König, nach dem Verlust mehrerer seiner Nachkommen, Emmerich „[...] nun bereits als einzigen leidenschaftlich liebte, und ihn in seinem täglichen inbrünstigen Gebet Christus und seiner Mutter, der Jungfrau Maria, anempfohlen hatte.“⁴⁶⁶ Hierfür sind Palkos Entwurf für das ehemalige Hochaltargemälde der Kapuzinerkirche in Tata von 1747 und Krackers Hochaltarbild der Pfarrkirche St. Stephan in Apc aus den 1770er Jahre erwähnenswerte Beispielwerke (Abb 172, 173).

⁴⁶² Hoffmann 1944, S. 181.

⁴⁶³ Zum Beispiel: Altarbild von Johann Ignaz Cimbali in der Heiligen Stephan-Kapelle im Dom von Nagyváradi (Hoffmann 1944, S. 181-182.), Wandgemälde über der Heiligen Stephan-Kapelle in der Wallfahrtskirche in Loreto (Szilárdfy 2003, S. 237.), Altarbild von Gergely Vogel in Sümeg. Szilárdfy 1999, S. 83, Abb. 19.

⁴⁶⁴ Dachs 2003, Bd. 2, S. 236-237.

⁴⁶⁵ Szilárdfy 2001, S. 19; Garas 1960, S. 216.

⁴⁶⁶ Szilárdfy 2001, S. 19-20.

15.3. Schlüsselwerke von Gran und Sambach

Zum Schluss möchte ich die zwei meiner Überzeugung nach wichtigsten Werke in Bezug auf das Székesfehérvárer „Regnum Marianum“-Fresko behandeln. Den Schwerpunkt dieser Auseinandersetzung bildet zum Teil erneut die Frage nach der Bilderfindung, der Autorenschaft der Skizze. Es handelt sich dabei um Daniel Grans bereits kurz angeführtes Langhausfresko „Glorie der Immaculata und Engelsturz“ in der Annakirche in Wien, beziehungsweise den Sambach zugeschriebenen Altarbildentwurf „Der heilige König Stephan reicht seine Krone am Sarkophag seines Sohnes Emmerich der Madonna dar“ aus dem Jahr 1770 (Abb. 174).

Das Wiener Langhausfresko von Gran, und dabei vor allem dessen mittleres Bildfeld, lässt eine eindeutige Verwandtschaft zu der Székesfehérvárer Komposition, welche durch ein Viereck gekennzeichnet ist, erkennen (Abb. 160).⁴⁶⁷ Die vier Ecken des Rhombus' sind bei Gran ebenfalls durch Wolkenformationen, Figuren sowie Figurengruppen bestimmt, der ungarische Bildaufbau ist allerdings etwas symmetrischer und ausgereifter ausgeführt. Etwa im Bildzentrum, auf einem eindrucksvollen Wolkengebilde, kniet Maria alleine – anhand der Körperhaltung und Anordnung erinnert ihre Figur stark an die des Heiligen Stephans. Sie wird außerdem von einem betenden Engel sowie einem Engel mit einer Lilie in der Hand flankiert. Beide Engelsgestalten erscheinen auch im Székesfehérvárer Fresko, jedoch etwas unterschiedlich dargestellt. An der Stelle der die Stephanskrone tragenden Engelsgruppe findet man bei Gran einen mächtigen, schwebenden Engel mit Krone in der Hand in Begleitung eines Puttos. Die Verbindung ist dadurch offenkundig. Auf der gegenüberliegenden Seite unterhalten sich zwei Engel auf einer Wolke, an der Stelle des Heiligen Emmerichs auf dem Székesfehérvárer Fresko. Schließlich steht die Figur des Erzengels, wie schon erörtert, in einer unbestreitbaren Verbindung zu der entsprechenden Bildfigur in Ungarn. Des Weiteren sind die Engelsgruppen in der oberen Bildhälfte auf Wolken auch nicht außer Acht zu lassen. Aus dem eben angeführten Vergleich beider Werke lässt sich also ihre direkte Beziehung zueinander eindeutig feststellen. Als weiterer ausschlaggebender Anhaltspunkt kann diesbezüglich die Datierung herangezogen werden. Die Wiener Freskenausstattung entstand zwischen 1746 und 1747;⁴⁶⁸ das heißt eigentlich nahezu

⁴⁶⁷ Grans Fresko verfügt aufgrund seiner Platzierung im Langhaus hier über ein rechteckiges Format, wodurch seine Komposition, im Vergleich zum Székesfehérvárer Bildaufbau, mit weiteren Figuren und Szenen erweitert werden musste (IHS Symbol, Gruppe der Stürzende).

⁴⁶⁸ Knab 1977, S. 169, F 79-81.

direkt vor Sambachs Arbeitsbeginn an den Székesfehérvári Fresken im Jahr 1748.⁴⁶⁹ Dass er sich Grans Wandgemälde in Wien zuvor anschaute und sich von diesem inspirieren ließ, würde hier vermutlich als einzige Erklärung in Frage kommen, wenn Vánossys Brief von 1756 nicht die Frage nach einer Skizze von Gran für das „Regnum Marianum“-Fresco aufwerfen würde. Hinsichtlich der Dreifaltigkeitsdarstellung im Presbyterium wurde bereits erläutert, dass die Aussage des Mäzens nachdrücklich untermauert werden kann. Überdies spricht die zeitliche Nähe der jeweiligen Fresken auch dafür, dass Gran unmittelbar auf seine vor kurzem realisierte Komposition zurückgriff, als er den angeblichen Entwurf für Székesfehérvár anfertigte. In diesem Fall diene demzufolge sein bereits vorhandenes Werk als Anregung, gerade umgekehrt als beim Trinitätsfresko, wo seine Skizze vermutlich als Vorlage für den Klagenfurter Entwurf benutzt worden sein dürfte.

Um sich mit der Frage nach der Autorschaft der Skizze unter anderem weiter auseinandersetzen zu können, muss man auch Sambachs Altarbildentwurf zum gleichen Thema genauer betrachten (Abb. 174). Dieses Werk tauchte in einer Auktion im Wiener Dorotheum auf und lenkte Zoltán Szilárdfy's Aufmerksamkeit auf sich, der das Bild dann 1999 in die ungarische Literatur einführte.⁴⁷⁰ Der Gedanke des „Regnum Marianum“ findet hier in einer eigenartigen Darstellungsform seinen Ausdruck: Der Heilige Stephan ist auf der Ölskizze, laut Szilárdfy,⁴⁷¹ neben dem Sarg seines 1031 verunglückten Sohnes Emmerich abgebildet, die Krönungsinsignien liegen ebenfalls auf dem Sarkophag, auf einem Kissen. Durch die Geste der Übereignung des Landes wird hier meiner Meinung nach nicht bloß „*die ungarische Nuance der katholischen Restauration dokumentiert*“,⁴⁷² sondern auch jener Aspekt betont, dass der alte König durch den Verlust seines einzigen Sohnes in eine verzweifelte Lage geriet, in der er sich an die Patrona Hungariae wandte, um sein Land – dessen Zukunft ohne Thronerbe zweifelhaft erscheint – unter ihren Schutz zu stellen. Der Sarkophag erzählt eine selbständige Geschichte und hebt die sentimentale, menschliche Seite des Königs hervor. Diese Bildkonzeption weist damit über die traditionellen Bildtypen der Darreichung hinaus und weicht von der Darstellung am Deckengemälde in Székesfehérvár ab. Von Sambach kennen wir bloß diesen bisher kaum erforschten Ölentwurf aus dem Jahr 1770, der noch die „Regnum Marianum“-Thematik bearbeitet. Anhand der anderen Funktion der beiden Werke wäre ein direkter Vergleich jedoch nicht vollkommen ausreichend: Für das

⁴⁶⁹ Kuba-Hauk 1985, S. 49.

⁴⁷⁰ Szilárdfy 2001.

⁴⁷¹ Szilárdfy 1999.

Daten zur Versteigerung des Gemäldes: Dorotheum Auktion, Alte Meister (?), Wien 4. Dezember 1962, Auktionslos Nr. 94. Aufrufspreis 18 000 öS – Zuschlagspreis 50 000 öS. Szilárdfy 1999, S. 85, Anmerkung 16.

⁴⁷² Szilárdfy 2001, S. 19.

Deckenfresko ist beispielsweise die Vorstellung einer himmlischen absolut zutreffend, während bei der Vorbereitung des Altargemäldes mit Architekturelementen gearbeitet wird, damit sich das Werk eventuell besser in das architektonische Gefüge des vorliegenden Kirchenraumes einfügt, beziehungsweise das irdische Milieu besser zur Geltung kommt. Als einzige Stütze hierfür kann die unterschiedliche Auffassung der Bildkonzeption angesehen werden, was sich vorwiegend in der „Anwesenheit“ des Prinzen Emmerich manifestiert. In Székesfehérvár ist der Königssohn körperlich präsent, dennoch nur als Nebenfigur am Bildrand abgebildet, während sich auf dem anderen Werk sein Sarkophag im inhaltlichen Mittelpunkt befindet und den Insignien Platz bietet.

16. Missionstätigkeit des Jesuitenordens in aller Welt

„Weil es das Ziel und der Zweck der Gesellschaft ist, alle Teile der Welt im Auftrag des höchsten Stadthalters Christi zu durchheilen, zu predigen, beizuhören und die übrigen Mittel mit dem Beistand der Göttlichen Gnade anzuwenden [...]“⁴⁷³

Das dritte Deckengemälde, im ersten Joch des Kirchenschiffes ist leider in einem äußerst schlechten Zustand erhalten geblieben, der Zweite Weltkrieg hinterließ seine Spuren meist an diesem Fresko (Abb. 43, 44). Neben dem Abblättern und der Verfärbung der Farbschicht ist die ganze Bildfläche mit zahlreichen Spuren von Geschossen bedeckt, was nicht nur die ästhetische Wirkung des Werkes in enormem Maße überschattet, sondern auch die Interpretation der Szene erschwert. Mithilfe des schwarz-weißen Fotos aus der Zeit vor dem Krieg (Abb. 44) und einer jetzigen Aufnahme (Abb. 43) wird in diesem Fall auch versucht, das Kunstwerk zu analysieren.

Das ovale Deckenfresko stellt die Weltmission des Heiligen Ignatius von Loyola mit den drei christlichen Kardinaltugenden dar. Die Darstellung von verschiedenen Tugenden erlebte in der Barockkunst eine besondere Beliebtheit, was nicht zuletzt dem Aufkommen und der zunehmenden Verbreitung ikonologischer Handbücher, zurückgehend auf Ripas „Iconologia“, zu verdanken ist.⁴⁷⁴ Im obersten Teil, etwas rechts von der Bildmitte, strahlen die Buchstaben „IHS“ in goldenem Licht, welche im jesuitischen Kontext nicht nur den Namen Jesu, sondern auch das Symbol der Gesellschaft Jesu repräsentieren: „*Jesus Habemus*

⁴⁷³ Loyola 1948, S. 304.

⁴⁷⁴ Telesko 2005, S. 29.

Socium“, beziehungsweise „*Iesu Humilis Societatis*“.⁴⁷⁵ Der inhaltliche Kern der Szene setzt sich aus vier Figurengruppen zusammen. Etwas links von der Bildmitte erkennt man eine auf Wolken kniende männliche Figur mit ausgebreiteten Armen, in einem gelb-weißen Messgewand gekleidet, zum Betrachter hingedreht. Durch seine Körperstellung wird Tiefenwirkung erzielt und eine Art Öffnung zum Kirchenbesucher hin geschaffen. Lauschmann identifiziert diese Figur nicht als konkrete Persönlichkeit, sondern als Messpriester, der die Lehre Christi verkündet.⁴⁷⁶ Tatsächlich handelt sich jedoch um die Darstellung des wichtigsten Mitbegründers und Gestalters der Gesellschaft Jesu, den Heiligen Ignatius von Loyola. Hinter ihm, bei seinen Füßen, taucht der Oberkörper eines Engels auf, während ihm ein Putto das Buch mit den Ordensregeln der Jesuiten mit der Inschrift „*Ad maiorem Dei Gloriam*“, dem Leitspruch der Gesellschaft Jesu, präsentiert. Das Engelchen erinnert sich an die ein Buch über ihrem Kopf haltende fliegende Puttofigur an Grans Langhausfresko in St. Pölten von 1740.⁴⁷⁷ Durch die diagonale Position dieses Engelchens entsteht eine optische Verbindung mit der etwas weiter unten abgebildeten dreifigurigen Gruppe. Hier, gegenüber dem Heiligen, sitzt eine hellblau bekleidete Frauengestalt in Frontalansicht, rechts und links von zwei Kinderfiguren flankiert. Es handelt sich um die Personifikation der Liebe (*Caritas*), die das eine Kind mit ihrem rechten Arm umarmt, während sie ihr Attribut, das flammende Herz⁴⁷⁸ in ihrer linken Hand mit einer energischen Bewegung emporhebt und gleichzeitig zu bewundern scheint.⁴⁷⁹ In dieser Figur erkennt Kuba-Hauk zurecht die Gestalt des Glaubens aus Grans Altarfresko in Modes (Abb. 175). Diese erscheint zwar seitenverkehrt, doch ihre Körperhaltung und die Faltenbildung ihres Gewandes zeigen eine hohe Verwandtschaft mit der Székesfehérvárer Caritas-Figur.⁴⁸⁰ Des Weiteren erkennt man die aus starker Unteransicht am Bildrand schwebende Figur in Rückenansicht des mächtigen Engels aus Sambachs Deckenfresko in der Wallfahrtskirche zur Schmerzhaften Muttergottes in Sloup von 1752 wieder (Abb. 176).⁴⁸¹ Die Gestalt ist zwar

⁴⁷⁵ Ott 1970, S. 337.

⁴⁷⁶ Lauschmann 1994, S. 165.

⁴⁷⁷ Knab 1977, Abb. 152.

⁴⁷⁸ Sachs/Badstübner/Neumann 1998, S. 352.

⁴⁷⁹ Wo die Frauengestalt genau hinschaut, kann man nicht eindeutig feststellen. Anhand des heutigen Zustandes des Freskos könnte man davon ausgehen, dass sie nicht nur ihren Kopf zum flammenden Herz hinwendet, sondern auch ihren Blick darauf richtet, die Wiedergabe der Augen, beziehungsweise der Augäpfel sind allerdings dem sich über Jahrzehnte lang hinziehenden Verfall zum Opfer gefallen. Anhand der Kopfwendung rekonstruiert man dieses fehlendes Detail der Logik entsprechend. Mittels des Schwarz-weiß-Fotos kann man feststellen, dass der Blick der Mutter ursprünglich ganz woanders hin gelenkt war, in Richtung des Heiligen Ignatius. In dieser Aufnahme scheint sie auch einen etwas anderen Gesichtsausdruck zu haben. Des Weiteren ist es auffällig, dass ihr Mund offen ist (Abb. 44).

⁴⁸⁰ Kuba-Hauk 1985, S. 89.

⁴⁸¹ Kuba-Hauk 1985, S. 137-138.

etwas verändert und spiegelbildlich dargestellt, doch vertritt sie den gleichen Figurentypen. Ihre Platzierung innerhalb der Komposition sowie dessen Gewandbildung verweisen überdies auch auf eine direkte Übernahme, beziehungsweise erneute Verwendung des Motivs.

Auf der anderen Seite, nah am Bildrand, befindet sich die dritte Figurengruppe, welche die beiden restlichen Kardinaltugenden symbolisieren: Den Glauben (*Fides*) verkörpert eine weiß gekleidete, Kopftuch tragende allegorische Frauengestalt, welche in Frontalansicht erscheint und in ihrer rechten Hand einen Kelch mit einer Hostie hält, während sie ihre Linke auf ihr Herz legt und die weibliche Figur der Hoffnung neben sich andächtig anschaut. Auf ihrer rechten Seite sind ihre weiteren Attribute, das Lamm und die Gesetzestafel angebracht.⁴⁸² Die Verkörperung der Hoffnung (*Spes*) ist als sitzende Rückenfigur im verlorenen Profil, im blau-weißen Kleid mit dem Ankerattribut, dem „*Sinnbild des Glaubens und der Hoffnung auf Rettung in der Auferstehung*“.⁴⁸³ Diese auf Wolken thronenden zwei Tugend-Personifikationen zeigen eine deutliche Anlehnung an Grans Figurengruppe auf der Skizze des bereits angeführten „*Ecclesia Militans*“ in Bezug auf die Körperhaltung, Bekleidung, Platzierung und das Verhältnis der Dargestellten zueinander (Abb. 161). Von Daniel Gran stammt auch das Deckenfresko in der Schönbrunner Schlosskapelle aus dem Jahr 1744, welches die Himmelfahrt der Heiligen Maria Magdalena und darüber hinaus die drei christlichen Kardinaltugenden wiedergibt (Abb. 177).⁴⁸⁴ Hier erscheinen die Personifikationen mit den gleichen Attributen wie bei Sambach, der Glaube hält allerdings noch ein Kruzifix und die Hoffnung einen Blütenzweig in der Hand. Auf der Skizze in der Albertina ist *Spes* sogar noch als Rückenfigur geschildert, gleichwie in Székesfehérvár (Abb. 178).

Unterhalb der für die Tugend der Liebe stehenden Figurengruppe befindet sich die Weltkugel bis an den Bildrand gerückt, dieses Mal jedoch nur zum Teil dargestellt – lediglich ihre obere Hälfte kommt zum Vorschein. Der Darstellung des Globus begegneten wir bereits auf dem Kanzelbau, dem Schutzengel-Altarbild und dem Trinitätsfresko, weshalb diese als wiederkehrendes Motiv bei der künstlerischen Ausstattung des Kircheninneren betrachtet werden kann. Um die Weltkugel herum stehen die Personifikationen der Erdteile als Halbfiguren wiedergegeben (Abb. 45). Bei dieser Figurengruppe fällt erst richtig ins Auge, dass der Künstler bei diesem Deckengemälde auf die Trompe-l'oeil-Effekte verzichtete und alle Bildelemente streng innerhalb des Bildrahmens unterbrachte. Links erkennt man in der

⁴⁸² Sachs/Badstübner/Neumann 1998, S. 352.

⁴⁸³ Telesko 2005, S. 32.

⁴⁸⁴ Knab 1977, S. 167, F 70

betenden, gekrönten weiblichen Gestalt die Verkörperung Europas, welche in der Körperhaltung auf Grans Adamsfigur aus dem Deckenfresko über der Orgelempore in der Wiener Annakirche von 1746 bis 1747 Bezug nimmt (Abb. 179).⁴⁸⁵ Neben diesem bildlichen Zitat besteht eine durchaus enge Verbindung zwischen diesem Gemälde von Gran und dem Székesfehérvárer Werk durch die Darstellung des Globus in der unteren Bildecke. Neben Europa vertritt ein Schwarzer mit turbanartiger Kopfbedeckung den Kontinent Afrika, ein im Profil wiedergegebener Chinese mit Weihrauchgefäß steht für Asien und ein Indianer mit nacktem Oberkörper sowie einem bunten Federbusch gilt als das Sinnbild Amerikas. Lauschmann setzte allerdings nicht auf die Interpretation der Figuren als Allegorien der vier Weltteile einen Akzent,⁴⁸⁶ sondern deutete die drei männlichen Gestalten als Vertreter des Heidentums und die zu Gott betende Frau als das Idealbild der christlichen Zivilisation, der zugleich die Aufgabe, der Bekehrung der Heiden, zugeschrieben wird.⁴⁸⁷

16.1. Die Erdteillallegorien

Die Darstellung der Erdteile, deren Anzahl mittlerweile durch die Entdeckung Amerikas auf vier gestiegen war,⁴⁸⁸ blickt auf eine lange Geschichte zurück, welche bis in die Antike zurückverfolgt werden kann.⁴⁸⁹ Als Schlüsselwerk galt jedoch Cesare Ripas „*Iconologia*“, welches zum bedeutendsten Handbuch der Künstler des Barock wurde. Seine erste Ausgabe erschien 1593, seine erste illustrierte Edition wurde allerdings erst zehn Jahre später herausgegeben, in welcher, im Gegenteil zu der älteren Fassung, auch die Erdteil-Allegorien⁴⁹⁰ erklärt und dargestellt wurden. Ripas authentische und vielfältigen Beschreibungen der Personifikationen Europas, Afrikas, Asiens und Amerikas galten als wesentliche Vorlagen für die Ikonographie der vier Weltteile in der Barockkunst. Mittelbar

⁴⁸⁵ Kuba-Hauk 1985, S. 90.

⁴⁸⁶ Möglicherweise erkannte er diese auch nicht in diesem Kontext. Den Indianer bezeichnet er irrtümlicherweise zum Beispiel als einheimischen Inder. Lauschmann 1994, S. 164-165.

⁴⁸⁷ Lauschmann 1994, S. 164-165, S. 164-165.

⁴⁸⁸ Nach seiner Entdeckung wurde Amerika jedoch erst Jahrzehnte später gleichrangig mit den drei anderen Kontinenten behandelt. Eigentlich erst ab der Mitte des 16. Jahrhunderts setzte sich die Vierzahl der Erdteile im Bewusstsein der Europäer fest. Sabine Poeschel, Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts, München 1985, S. 68.

⁴⁸⁹ Vgl. Poeschel 1985.

⁴⁹⁰ An dieser Stelle soll bemerkt werden, dass die Erdteile erst in der nachmittelalterlichen Kunst durch Personifikationen verkörpert wurden. Sachs/Badstübner/Neumann 1998, S. 121.

oder unmittelbar nahmen die meisten Darstellungen in den folgenden Jahrhunderten auf die Erläuterungen sowie Illustrationen dieses Nachschlagewerkes Bezug.⁴⁹¹

Die Ikonographie der Weltteile zählt zu den wichtigsten barocken Themenkreisen,⁴⁹² sie gilt allerdings nur in zweiter Linie als Gegenstand christlicher Kunst.⁴⁹³ Darüber hinaus wurden die Erdteilallegorien, trotz des auf eine lange Tradition zurückblickenden Verhältnisses der Kirche zur außereuropäischen Welt,⁴⁹⁴ erst gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in die religiöse Bildsprache eingeführt. Des Weiteren spielte der Jesuitenorden durch seine Missionstätigkeit von Amerika bis Asien seit seiner Gründung eine erhebliche Rolle bei der weltweiten Verbreitung des Katholizismus.⁴⁹⁵ Die Zentralisierung der Weltmission erfolgte letztlich 1622 durch die Errichtung des „*Congregatio de propagande fide*“ unter Papst Gregor XV.⁴⁹⁶

Man unterscheidet zwischen zwei eng aneinander angeglichenen religiösen Bildprogrammen, dem Missionstypus und dem Huldigungstypus. Bei beiden Varianten geht es darum, dass sich durch die Allegorien der Kontinente alle Völker und gleichzeitig jeder einzelne Mensch angesprochen fühlt. Doch während bei dem Missionstypus die Nachricht von einem Vertreter des Christentums, im vorliegenden Fall vom Heiligen Ignatius von Loyola, auf alle Erdteile ausgesendet wird, nähern sich die dargestellten Personifikationen beim Huldigungstypus der Person ihrer Ehrfurcht, meist Christus, an.⁴⁹⁷ Demzufolge verkörpert das monumentale Székesfehérvárer Deckenfresko den Missionsgedanken, die Idee einer von Christus geforderten ökumenischen Kirche mit dem Anspruch auf Weltherrschaft.⁴⁹⁸ Die Mission ermöglichte überdies die Teilhabe an Gottes Gnade, was in erster Linie von den Jesuiten ausgedrückt wird. Der Orden stellt ferner seinen Begründer sowie oftmals auch seine prominenten Mitglieder als engagierte Verfechter der weltweiten Ausbreitung der katholischen Kirche in den Vordergrund der Missionsdarstellungen.⁴⁹⁹ In Székesfehérvár kommt dem Heiligen Ignatius von Loyola auch durch die Monumentalität der

⁴⁹¹ Poeschel 1985, S. 100, 106.

⁴⁹² Telesko 2005, S. 32.

⁴⁹³ Poeschel unterscheidet vier Typen unter den profanen Darstellungen: kosmologisch, imperial, repräsentativ und dekorativ. Durch die oft fließenden Übergänge zwischen den einzelnen Darstellungsformen können gleichzeitig auch zwei Aspekte zur Geltung kommen. Poeschel 1985, S. 204-242.

⁴⁹⁴ Die Kirche wandte ihre Aufmerksamkeit bereits anlässlich der Asienmission der Franziskaner im 13. sowie 14. Jahrhundert der außereuropäischen Welt zu. Die darauf folgenden religiösen Ereignisse, wie beispielsweise der Missionsauftrag Papst Alexanders VI. im Jahr 1493, verfolgte sie ebenso mit reger Anteilnahme. Poeschel 1985, S. 242.

⁴⁹⁵ Lawton 1996, S. 512-513; Fraser 1996, S. 513-514; Poeschel 1985, S. 241-242.

⁴⁹⁶ Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 11, 2006, S. 317.

⁴⁹⁷ Poeschel 1985, S. 242-243.

⁴⁹⁸ „*Gehet hin in alle Welt und predigt das Evangelium aller Kreatur*“ (Markus 16, 15)

⁴⁹⁹ Poeschel 1985, S. 245, 252.

Abbildung eine entscheidende Rolle zu und er erfährt eine eindrucksvolle Betonung. Die erste bekannte Abbildung hierzu ist das Frontispitz des Werkes „*Della vita e dell' Istituto di S. Ignazio, fondatore della Compagnia di Gesù*“ von P. Daniello Bartoli aus dem Jahr 1659, gezeichnet von Jan Miel (Abb. 180).⁵⁰⁰ Der Kupferstich stellt den Ordensgründer als Überbringer des göttlichen Lichts an die Personifikationen der Erdteile dar. Das Buch mit den Ordensregeln der Gesellschaft Jesu sowie dessen Aufschrift „*Ad maiorem Dei gloriam*“, beziehungsweise das Christusmonogramm, erscheinen hier gleichwie in Székesfehérvár. Auf dieses Werk geht aller Wahrscheinlichkeit nach Andrea Pozzos Deckenfresko im Langhaus von Sant' Ignazio in Rom aus den Jahren 1688 bis 1694 zurück (Abb. 181, 182).⁵⁰¹ Das aus dem am Deckenmittelpunkt schwebenden Jesus hervorbrechende ewige göttliche Licht wird durch den von Engeln in den Himmel getragenen Heiligen Ignatius auf die vier, an den vorderen Flächen der Flankenkonsolen dargestellten Weltteile sowie auf den von einem Engel gehaltenen Schild mit der Inschrift „IHS“ in Form von Strahlen übertragen. Auch das Zitat aus dem Lukas-Evangelium „*ignem veni mittere in terra(m), et quid volo nisi ut accendatur*“⁵⁰² in den zwei Kartuschen deutet auf dieses ewige Licht, welches Christus auf die Erde brachte, hin.⁵⁰³ Das auf Sambachs Fresko aus dem IHS-Symbol strahlende Licht und die Ignatius-Figur lassen das römische Werk, welches zwar wesentlich figurenreicher sowie von der Bedeutung her komplexer gestaltet ist, in Erinnerung rufen. Des Weiteren spielen die drei Kardinaltugenden auf symbolische Weise auf Pozzos hochovale Medaillons mit den Personifikationen von *Iustitia*, *Eloquentia*, *Puritas*, *Fortitudo*, *Prudentia* und *Caritas* an. Das Langhausfresko von Pozzo war mit aller Sicherheit sowohl Vánossy, dem möglichen Verfasser des Székesfehérvärer Bildprogramms, als auch Gran, dem vermutlichen Entwerfer, bekannt. Aus dem Jahr 1681 stammt ein weiterer entsprechender Kupferstich: Die Darstellung des im Himmel leuchtenden „IHS“-Symbols und des den Erdteil-Personifikationen die Ordensregel präsentierenden Ignatius verkörpern ebenfalls den Missions-Typus und lassen sich zweifellos mit den eben erläuterten Werken in Verbindung bringen (Abb. 183).

Die Székesfehérvärer Erdteil-Allegorien zeichnen sich vor allem durch ihre schlichte aber dennoch durch starke ethnographische Charakteristika gekennzeichnete bildliche Formulierung, beziehungsweise durch die Verteilung der Geschlechter unter den vier Gestalten aus. Der entwerfende Künstler verzichtete dabei auf die zahlreichen, von den meisten Künstlern mit Vorliebe verwendeten Attribute und richtete sein Augenmerk auf die

⁵⁰⁰ Wilberg-Vignau 1970, S. 21.

⁵⁰¹ Poeschel 1985, S. 396-397.

⁵⁰² Lk 12, 49

⁵⁰³ Wilberg-Vignau 1970, S. 8.

etnographisch, physiognomisch korrekte Wiedergabe der einzelnen Personifikationen, was den Figuren große Ausdrucksstärke und Authentizität verleiht. Europa erscheint dem europäischen Ideal entsprechend als zarte, blondhaarige, hellhäutige Frau, während die anderen drei sich durch ihre für den jeweiligen Kontinent typischen Gesichtszüge und Haartracht definieren und erkennen lassen. Während üblicherweise die religiösen Erdteilallegorien durchgehend weiblich verkörpert sind, wurden in Székesfehérvár außer Europa männliche Personen dargestellt, gleichfalls wie beispielweise auf dem Johann Wolfgang Baumgartner zugeschriebenen, kleinformatigen Ölgemälde „Verehrung der heiligen Eucharistie durch die vier Erdteile“ (Abb. 184).⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ Rabensteiner 2008, S. 28-29.

Schlussfolgerungen

Die Székesfehérvári Kirche und ihre Ausstattung repräsentieren eindrucksvoll, wie die monumentalen und bedeutenden Kunstaufträge Ungarns in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, mangels über entsprechende Kenntnisse verfügende einheimische Meister, an ausländische Künstler⁵⁰⁵ vergeben wurden: Derart prominente Künstlerpersönlichkeiten der Wiener Akademie, wie Caspar Franz Sambach, Michelangelo Unterberger und aller Wahrscheinlichkeit nach auch Daniel Gran waren für die malerische Gestaltung des Kircheninneren im Herzen einer der ältesten Städte Ungarns verantwortlich.

Des Weiteren lässt sich im Fall der Anlage demonstrieren, welche enorme Wirkung die jesuitische Propaganda, die sich in erster Linie auf die Vertiefung des Glaubenslebens konzentrierte, ab Anfang des 18. Jahrhunderts ausübte: Viele Menschen, davon ein bemerkenswerter Anteil an weltlichen Personen, fühlten sich angesprochen und boten ihre finanzielle Hilfe zur Erbauung und Ausstattung der Gebäudekomplexe in Székesfehérvár, und natürlich in ganz Ungarn an. Auch Garas' Feststellung, wonach bei der Wahl der Künstler hauptsächlich die Kontakte des jeweiligen Auftraggebers mitspielten,⁵⁰⁶ lässt sich im Fall von Vánossy ausgezeichnet nachvollziehen. In seiner Person liefen überdies alle „Fäden“ zusammen, welche zur Entstehung der Anlage führten: Über die Grundidee, die Sicherung der finanziellen Mittel hinaus, dürfte er – in Kenntnis seines umfangreichen Wissens – sogar mit ziemlicher Sicherheit das ikonographische Programm der Kirche bestimmt haben, was auch dessen Tiefsinnigkeit sowie das stark miteinander zusammenhängende Gefüge bezeugt. Die Darstellungen in den Seitenkapellen, an den Jochgewölben sowie im Presbyterium bilden den gründlich durchdachten geistigen Kern des Kircheninneren. Das Hochaltarbild führt die Apotheose des Kirchenpatrons, dessen Attribute sowohl am Kirchenportal als auch am Deckenfresko im Eingangsbereich dargestellt sind, vor Augen, während das Deckengemälde des Presbyteriums der künstlerischen und theologischen Traditionen folgend die Heilige Dreifaltigkeit verewigt. Das „Regnum Marianum“-Fresko bettet die Kirchengestaltung in den lokalen Kontext ein, da die Person des Heiligen Stephan gleichzeitig mit Ungarn und innerhalb des Landes auch mit Székesfehérvár verbunden ist. Das Deckengemälde über die Weltmission der Jesuiten, im Zentrum mit dem Heiligen Ignatius von Loyola, stellt den Jesuitenorden, den Initiator der Anlage, vor. Seine Bedeutung wird durch die Altargemälde

⁵⁰⁵ Franz Anton Maulbertsch, Paul Troger, Johann Lucas Kracker, Josef Ignaz Mildorfer, Franz Sigrist, Franz Anton und Franz Xaver Karl Palko, Stephan Dorfmeister usw.

⁵⁰⁶ Garas 1991, S. 193.

des Ordensgründers und des Heiligen Franz Xaver, beziehungsweise ebenso durch das Bild des Heiligen Aloysius von Gonzaga betont und erweitert. Die Schutzengel-Darstellung weist sowohl auf die Jesuiten als auch auf das von ihnen betreute Gymnasium vor Ort und dessen Schüler hin, als der entsprechende Unterricht diese von einem sündhaften Leben beschützen sollte. Die Ausmalung der Heiligen Emmerich-Kapelle lässt sich inhaltlich mit dem eben angeführten Altarbild sowie mit dem „Regnum Marianum“-Deckengemälde und dem Ölbild in der gegenüberliegenden Kapelle in Verbindung setzen. Die Abbildungen der Grisaille-Engel, welche unter anderem Glaubenssätze symbolisieren, umfassen die Seitenwände des Kirchenschiffes und veranschaulichen gut das Ziel der jesuitischen Propaganda – die Lehre der katholischen Kirche wieder zu finden.

Vánossys Bestreben nach einem ausgereiften, einheitlich geprägten künstlerischen Programm zeigt sich überdies in den Beschriftungen und plastischen Darstellungen der fünf Kirchenglocken: Durch Bildnisse der Heiligen Dreifaltigkeit, Jesus Christus, der Jungfrau Maria, sowie der zwei Heiligen, Ignatius von Loyola und Johannes von Nepomuk, werden über den theologischen Sinn hinaus die monumentalen Wandbilder evoziert. Des Weiteren vereinigt die Einrichtung der Sakristei die malerischen Werke des Kircheninneren weitgehend in sich und ergänzt diese mit Darstellungen der Grablegung Christi, der Himmelfahrt Mariens und der Apostel Petrus und Paulus. Obwohl ihr Entstehungsdatum etwa ein Jahrzehnt nach dem Tod von Vánossy festzulegen ist, darf man ihm die Verantwortung für deren programmatische Gestaltung, welche mit der des Kircheninneren schön in Einklang steht, nicht völlig entziehen.

Als das wesentlichste, für die österreichische Kunstgeschichte-Forschung gleichfalls bedeutungsvolle Resultat der vorliegenden Arbeit kann Daniel Grans Tätigkeit für die ehemalige Jesuitenkirche in Székesfehérvár betrachtet werden. Sein Name fand zwar öfters in Bezug auf Sambachs Kunst in der Literatur Erwähnung, die absolute Mehrheit der Wissenschaftler sah jedoch diese enge künstlerische Verbindung der beiden in Grans Einfluss auf seinen Malerkollegen – Vánossys Aussagen, welche einerseits durch Schoen übermittelt,⁵⁰⁷ andererseits durch seinen Brief von 20. November 1756 belegt sind, gelten diesbezüglich allerdings als maßgebend und stellen diese Ansicht in ein ganz anderes Licht – demnach soll Gran die *Schizzen* der monumentalen Wandgemälde im Kircheninneren gefertigt haben, was bestimmte Werke aus seinem Œuvre sichtbar unter Beweis stellen. Meines Erachtens sind hierzu drei seiner Werke besonders hervorzuheben: das

⁵⁰⁷ Schoen, Vanossi Antal, 1932, S. 58.

Hochaltargemälde der Stiftskirche Lilienfeld von 1745 sowie dessen Modello, der Zeichnungsentwurf zum Hochaltargemälde des Domes zu Klagenfurt von 1752, beziehungsweise das Langhausfresko der Wiener Annakirche von 1746/1747. Diese Werke weisen nicht nur Details von großer Übereinstimmung auf, sondern auch eine kompositorische Verwandtschaft zu Sambachs Bildern. Weitere Székesfehérvärer Motive – wie beispielsweise der Pilger und die betende Edeldame des Hochaltarfreskos, der kreuzhaltende sowie kniende Engel des Dreifaltigkeits-Freskos, der Engel mit Lilie in der Hand und der Erzengel Michael des „Regnum-Marianum“-Freskos, die Kardinaltugenden und die Weltkugel mit der betenden Personifikation Europas des Ignatius-Freskos – erscheinen in deutlich ähnlicher Form an Grans Fresken in den Kirchen auf dem Sonntagberg, in Wien, in Modes, in Breitenfurth und in Lilienfeld sowie auf seinen Zeichnungen. Über Daniel Grans Wirken in oder für Ungarn war außer seines Briefes über die Aufstellung einer Kunstakademie aus 1755 bisher nichts bekannt. Dieses unberührte Gebiet der Forschung gewinnt durch seine in Aussicht gestellte Tätigkeit für die ehemalige Jesuitenkirche in Székesfehérvár eine neue Bedeutung, welche die KunsthistorikerInnen dazu anregen soll, diese in Anbetracht der Fortschritte der Gran-Forschung im Auge zu behalten. Die in Rede stehenden Entwürfe tauchten zwar bis heute nicht auf, doch deren Vorhandensein kann meines Erachtens zum einen quellenmäßig, zum anderen durch Grans Œuvre als bestätigt angesehen werden.

Des Weiteren stellen die im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Anlage verwendeten archivalischen Quellen zwar eine große Anzahl dar, doch zugleich weisen sie darauf hin, dass eine überaus umfangreiche Menge von lateinischen Handschriften noch unverarbeitet ist und eine offene Tür für die weitere Forschungen bietet.

Die Restaurierungsdokumentationen der ehemaligen Jesuitenanlage zeichnen ein komplexes Bild über die infolge des Zweiten Weltkrieges erlittenen Schäden sowie über das Bestreben, den Originalzustand der beschädigten Teile wiederherzustellen. Die Wandmalereien der Kirche, welche durch das fehlende Dach stark der Durchnässung ausgesetzt waren und dadurch beinahe komplett vernichtet wurden, konnten nur im Bereich des Presbyteriums zwischen 1989 bis 1991 restauriert werden. Die restlichen Fresken des Kircheninneren befinden sich bedauerlicherweise bis heute in einem äußerst schlechten Erhaltungszustand, was auch die jetzigen Aufnahmen gut vor Augen führen. Ein Ziel meiner Diplomarbeit war es daher auch, die Aufmerksamkeit auf eine dringende Wiederherstellung dieser kunstgeschichtlich bedeutenden, von europaweit bekannten Meistern entworfenen und ausgeführten Fresken zu richten.

Abbildungen



Abb. 1: Unbekannter Maler, Porträt von Antal Vánossy, Öl auf Lw., Größe und Aufbewahrungsort sind unbekannt (Bild ist verschollen)



Abb. 2: Die Straßen und Gebäuden der Innenstadt von Székesfehérvár im 17. Jahrhundert

Nr. 10 = Grundstück der Jesuiten nach 1688

Nr. 47 = Grundstück der Karmeliter nach 1688

Nr. 48 = angen. türkische Moschee bzw. Minare

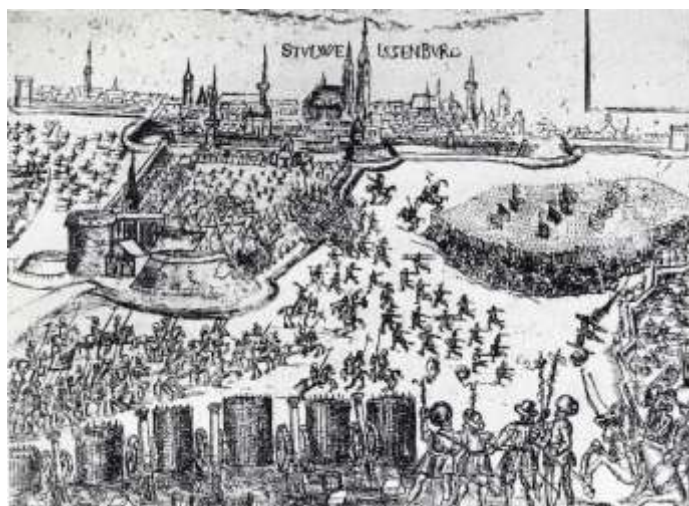


Abb. 3: W. P. Zimmermann, Belagerung von Székesfehérvár im Jahr 1602, 1605, Kupferstich, 148x203 mm, Szent István Király Museum, Székesfehérvár, Inv. Nr.: 80.44.1

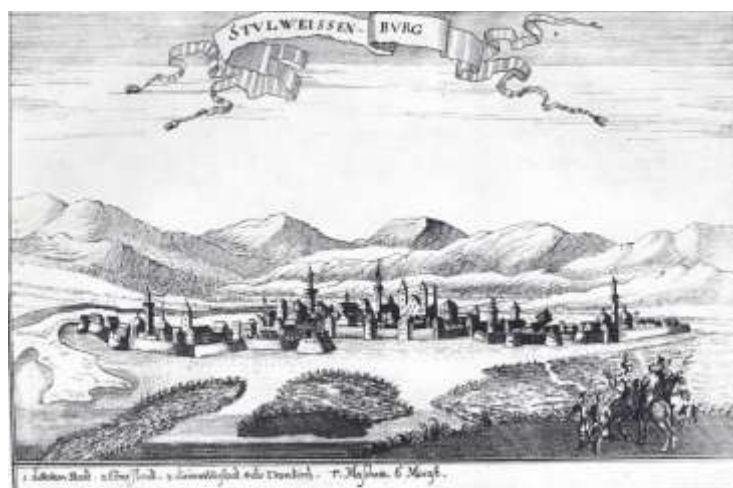


Abb. 4: Székesfehérvár unter türkischer Belagerung, 1687, Kupferstich, 169x278 mm, Szent István Király Museum, Székesfehérvár, Inv. Nr.: 80.37.1



Abb. 5: Die Befreiung der Stadt im Jahr 1688, Kupferstich

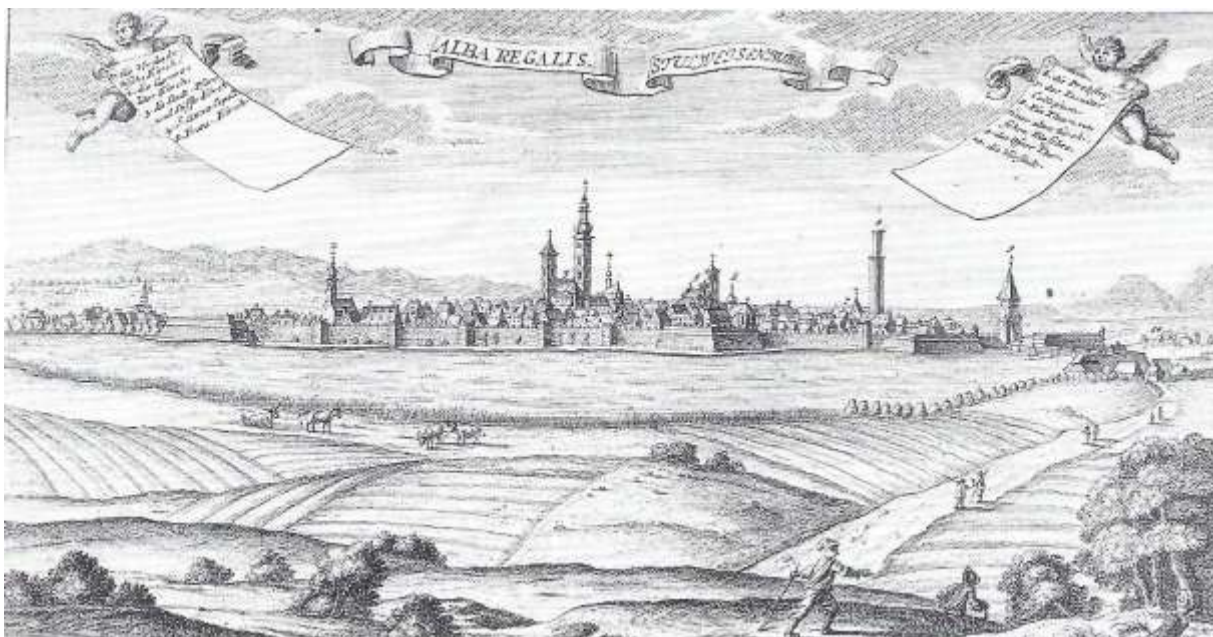


Abb. 6: Nach F. B. Werner, Die Ansicht von Székesfehérvár in den 1730er Jahren, mit Gebäuden der Jesuiten vor 1742, Kuperstich, 157x284 mm, Szent István Király Museum, Székesfehérvár, Inv. Nr.: 80.2.1 (Die einzelnen Gebäuden sind auf dem Stich nummeriert; die Nummer mit der Bezeichnung erscheinen auf den Schriftrollen der Engel. „7. das Jesuiten Collegium“)



Abb. 7: Entwurf der Kirche und des Ordenshauses der Jesuiten aus 1740-1742. Ungarisches Landesarchiv, Budapest

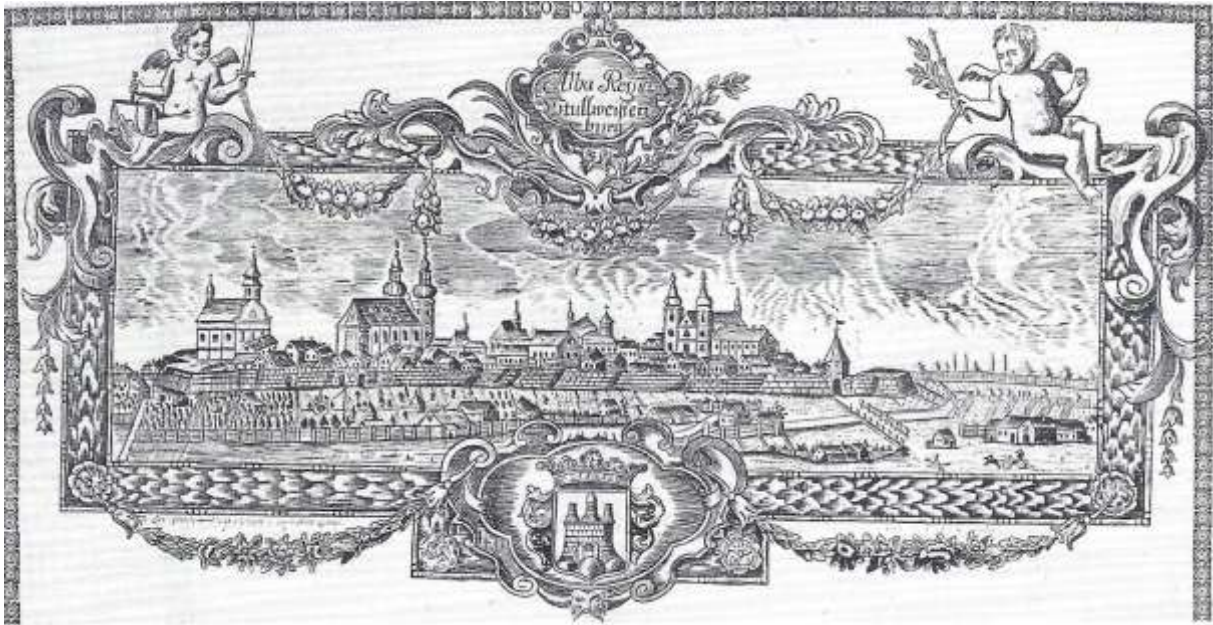


Abb. 8: Johann Philipp Binder, Ansicht von Székesfehérvár gegen 1780 mit der Jesuitenanlage, Kupferstich, 188x390 mm, Szent István Király Museum, Székesfehérvár, Inv. Nr.: 80.61.1



Abb. 9: Die Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk und das Ordenshaus, Székesfehérvár, Außenansicht



Abb. 10: Das ehemalige Ordenshaus der Jesuiten (heute Szent István Király Museum), Székesfehérvár, Fassadenansicht

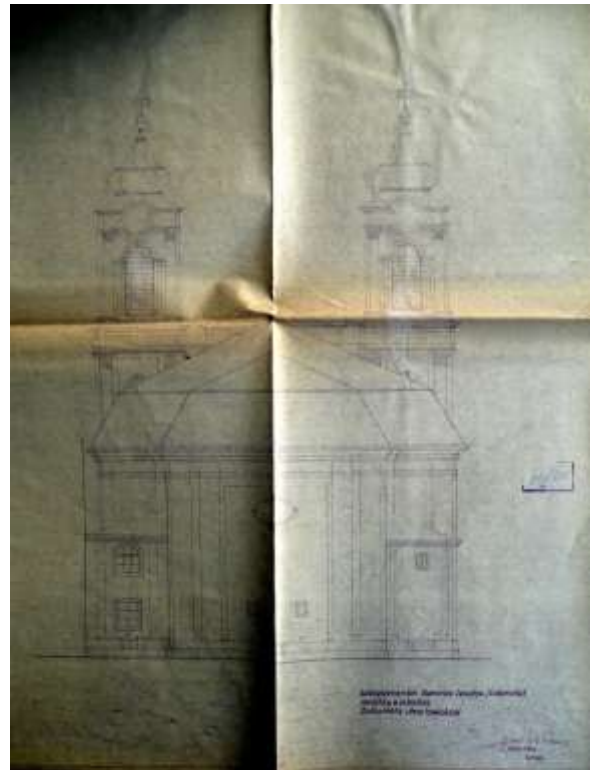
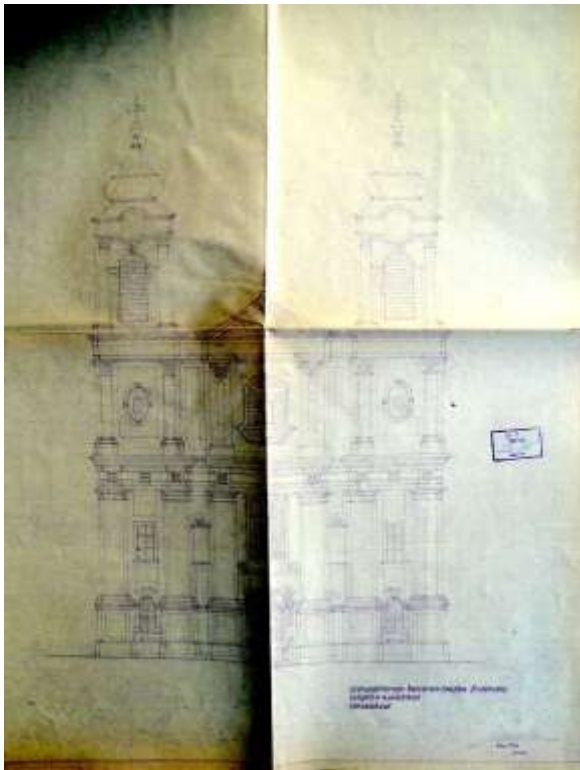


Abb. 11-12: Tibor Jakab, Fassadenaufrisse der Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk in Székesfehérvár, 1964



Abb. 13.



Abb. 14.



Abb. 15.

Abb. 13: Jesuitenkirche in Nagyszombat (1629-1637)

Abb. 14: Jesuitenkirche (Universitätskirche) in Wien (1626-1631)

Abb. 15: Ehemalige Jesuitenkirche in Győr (1635-1641)



Abb. 16: Jesuitenkirche in Trencsén (1653-1657) **Abb. 17:** Dom von Kalocsa (1732-1754)
Abb. 18: Ehemalige Jesuitenkirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk in Székesfehérvár



Abb. 19: Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk in Székesfehérvár, Fassadenansicht



Abb. 20: Das Portal der ehemaligen Jesuitenkirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár

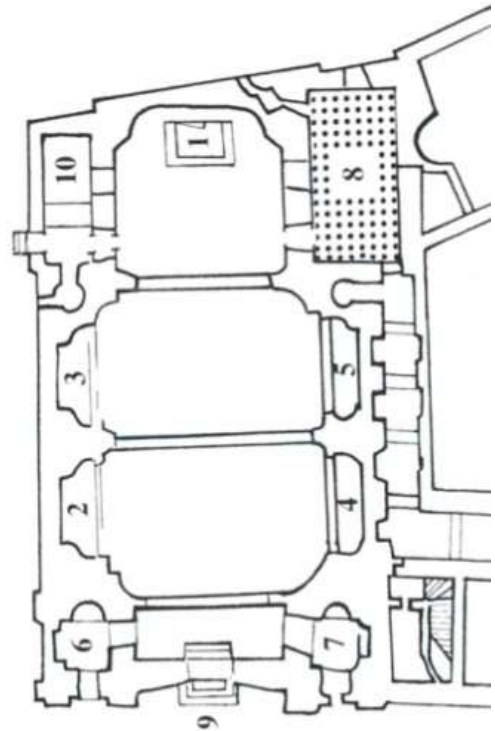


Abb. 21: Grundriss der Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk in Székesfehérvár



Abb. 23.

Abb. 22-23: Krypta der Kirche und Marmorplatte im Kirchenschiff als Zugang zur Krypta



Abb. 24.



Abb. 24-25: Illusionistisches Deckenfresko in der Eingangshalle der Kirche mit den Attributen des Heiligen Johannes von Nepomuk, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár



Abb. 26: Heilige-Emmerich-Kapelle, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár



Abb. 27: C. F. Sambach (?),
Keuschheitsgelübde des Heiligen
Emmerich, 1752, Öl auf Lw., Altarbild



Abb. 28-29: Maria mit Jesuskind und Putten, Heilige-Emmerich-Kapelle, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Deckengemälde



Abb. 29.



Abb. 30: Heilige-Aloysius-Kapelle, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár



Abb. 31: C. F. Sambach, Der Heilige Aloysius von Gonzaga, 1752, Öl auf Lw., Altarbild



Abb. 32: Deckenfresko der Heiligen-Aloysius-Kapelle (Archivaufnahme)



Abb.33. C. F. Sambach, weibliche Personifikation mit Lamm, 1751/1754, Wallfahrtskirche zur Schmerzhafte Muttergottes, Sloup, Pendentif-Fresko



Abb. 34.



Abb. 34: Der Heilige Aloysius von Gonzaga, Ende 18. Jahrhundert, Gouache, Pergament, 11,5 × 7,5 cm

Abb. 35: Der Heilige Aloysius von Gonzaga Vera Effigies, Papier, Kupferstich, 13,2 × 8 cm, „Joseph läger Sculp. Tyrna. 1744“



Abb. 36: C. F. Sambach, Engelkonzert, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Orgelchorfresko (Archivaufnahme)



Abb. 37: Paul Troger, Engelkonzert, 1737, Kuefsteinische Gruftkapelle, Röhrenbach-Greillenstein, Orgelchorfresko



Abb. 38: Paul Troger, Konzert der Heiligen Cäcilia, 1748-1750, Dom von Brixen, Orgelchorfresko



Abb. 39: Paul Troger, Engelkonzert, 1747, St. Ignatiuskirche, Győr, Orgelchorfresko



Abb. 40: Fresken der südlichen Chorwand, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár (Archivaufnahme)



Abb. 41: C. F. Sambach, Lesender Bruder am Fenster, Fresko an der nördlichen Chorwand, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár (Archifaufnahme)



Abb. 42: Paul Troger, Lesender Bruder am Fenster, 1747, St. Ignatiuskirche, Győr, Wandfresko



Abb. 43: C. F. Sambach, Missionstätigkeit der Jesuiten in aller Welt, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Deckenfresko



Abb. 44: C. F. Sambach, Weltmission der Jesuiten in aller Welt, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Deckenfresko



Abb. 45: C. F. Sambach, Missionstätigkeit der Jesuiten in aller Welt,
Detail – Personifikationen der vier Kontinente,
Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Deckenfresko



Abb. 46: C. F. Sambach, Schutzengel, Öl auf Lw., Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Seitenaltar



Abb. 47: C. F. Sambach, Schutzengel, Öl auf Lw., Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Seitenaltar



Abb. 48: C. F. Sambach, Schutzengel führt ein Kind, Feder, Tusche, laviert, Passepartout: 279 × 157 mm, Albertina, Wien, Inv. Nr.: 27247



Abb. 49: C. F. Sambach, Der Heilige Franz von Borgia, 1752, Öl auf Lw., Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Predellenbild



Abb. 50: Der Heilige Franz von Borgia vor dem allerheiligsten Altarsakrament, Ende 18. Jahrhundert, Papier, Kupferstich, 13,8 × 7,8 cm, „A. Pozzo S. I. pinx. J. E. Mansfeld fec.“



Abb. 51: C. F. Sambach, Grisaille-Putti, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Wandfresko (Archivaufnahme)



Abb. 52: C. F. Sambach, Grisaille-Putti, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Wandfresko



Abb. 53: C. F. Sambach, Tod des Heiligen Franz Xaver, 1752, Öl auf Lw., Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Seitenaltar



Abb. 54: C. F. Sambach, Tod des Hl. Franz Xaver, 1752, Öl auf Lw., Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár



Abb. 55: Der Tod des Hl. Franz Xaver, Druck nach dem vom Oberburger Gnadenbild angefertigten Kupferstich



Abb. 56: C. F. Sambach, Entwurf zum Bild „Tod des Hl. Franz Xaver“, 1752, Öl auf Lw., 83,8 × 45,2 cm, Universalmuseum Joanneum, Graz, Inv. Nr. 723



Abb. 57: C. F. Sambach, der Heilige Antonius von Padua mit dem Jesuskind, Öl auf Lw., Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Predellenbild



Abb. 58: Stephan Dorfmeister, Antonius von Padua mit dem Jesuskind, 1770, Öl auf Lw., Diözesanmuseum, Eisenstadt



Abb. 59.



Abb. 59: C. F. Sambach, Grisaille-Putti, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Wandfresko (Archivaufnahme)

Abb. 60: C. F. Sambach, Grisaille-Putti, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Wandfresko, (Archivaufnahme)



Abb. 61: C. F. Sambach, Regnum Marianum, Detail,
Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Deckenfresko



Abb. 62: C. F. Sambach, Regnum Marianum, Kirche zum Heiligen Johannes von
Nepomuk, Székesfehérvár, Deckenfresko



Abb. 63: C. F. Sambach, Regnum Marianum, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Deckenfresko (Ansichtskarte)



Abb. 64: C. F. Sambach, Christus am Kreuz, 1752, Öl auf Lw., Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Seitenaltar, Predellenbild: Der Heilige Joseph mit dem Jesuskind



Abb. 65: C. F. Sambach, Christus am Kreuz, 1752, Öl auf Lw., Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Seitenaltar



Abb. 66: Michelangelo Unterberger, Kreuzigung Christi, 1747/1748, Öl auf Lw., 191 × 96 cm, Pfarrkirche von Bischofstetten, Seitenaltar



Abb. 67: Michelangelo Unterberger, Kreuzigung Christi, 1745/1750, Öl auf Lw., Kapelle des Instituts der Engl. Fräulein, Brixen, Altarbild



Abb. 68: Michelangelo Unterberger, Kruzifix mit Maria Magdalena, 1745/1750, Öl auf Lw., 172 × 115 cm, Museo Castello del Bounconsiglio, Trient



Abb. 69: C. F. Sambach, Kreuzaufrichtung, Öl auf Lw., 71 × 45 cm, Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Graz, Inv. Nr. 122, Ölskizze



Abb. 70: C. F. Sambach, Kreuzaufrichtung, Bleigriffel, Pinsel in Grau, laviert, 440 × 225 mm, Albertina, Wien, Inv. Nr. 4675, Kompositionsentwurf



Abb. 71: C. F. Sambach, Himmelfahrt Mariens, Detail, 1751/1754, Wallfahrtskirche zur Schmerzhaften Muttergottes, Sloup, Deckenfresko



Abb. 72: C. F. Sambach, weibliche Personifikation mit Schlangen, 1751/1754, Wallfahrtskirche zur Schmerzhaften Muttergottes, Sloup, Deckenfresko



Abb.73: Johann Norbert Baumgartner, Maria Immaculata, gegen 1760, Öl auf Lw., Römisch-katholische Pfarrkirche, Mosonszentmiklós, Seitenaltar



Abb. 74: C. F. Sambach, Grisaille-Putti, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Wandfresko



Abb. 75: C. F. Sambach, Grisaille-Putti, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Wandfresko (Archivaufnahme)



Abb.76: Michelangelo Unterberger, Der Heilige Ignatius, sein Exerzitienbuch schreibend, Öl auf Lw., 420 × 200 cm, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Seitenaltarbild
Predellenbild: Die Heilige Anna bringt Maria das Lesen bei



Abb.77: Michelangelo Unterberger, Der Heilige Ignatius, sein Exerzitienbuch schreibend, Öl auf Lw., 420 × 200 cm, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Seitenaltarbild
Predellenbild: Die Heilige Anna bringt Maria das Lesen bei



Abb. 78: Michelangelo Unterberger, Der Heilige Ignatius, 1745, Öl auf Lw., 80 × 65 cm, St. Leopold, Wiener Neustadt, Vorsatzbild



Abb. 79.



Abb. 79: C. F. Sambach,
Grisaille-Putti, Kirche zum
Heiligen Johannes von
Nepomuk, Székesfehérvár,
Wandfresko
(Archivaufnahme)

Abb. 80. C. F. Sambach,
Grisaille-Engel, Kirche
zum Heiligen Johannes
von Nepomuk,
Székesfehérvár,
Wandfresko
(Archivaufnahme)



Abb. 81.



Abb. 82.



Abb. 83.

Abb: 81-83. Der heutige Erhaltungszustand der Grisaille-Putti, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár



Abb. 84-86: Andrea Mantegna, Büsten römischer Kaiser (hier: Otho, Tiberius, Galba), ab 1465, Camera degli Sposi, Castello di San Giorgio, Mantua, Gewölbefresken



Abb. 87: Daniel Gran, Die römische Wölfin und Bildnismedaillons (links), Löwe mit Putten und Wappenschild (rechts), 1718, Bibliothek des Schloßes Wasserburg bei St. Pölten, Wandfresken



Abb. 88-91: Andreas Meinrad von Au, Grisaille-Putti, Katholische Stadtpfarrkirche Sankt Martin, Meßkirch. Von links nach rechts: Putto mit Symbol der Ewigkeit (**Abb. 88**), Putto mit Buch und der Stimme Gottes (**Abb. 89**), Putto mit Symbol der Dreifaltigkeit (**Abb. 90**), Putto mit Symbolen des Todes (**Abb. 91**)



Abb. 92-95: Grisaille-Putti mit den Passionswerkzeugen Christi, 1751/1754, Benediktiner-Klosterkirche Maria Verkündigung, Andechs, Deckenfresken

Von links nach rechts: Putti mit Lanze und Schwamm (**Abb. 92**), Putti mit Kreuz und Nägel (**Abb. 93**), Putti mit Dornenkrone und Spottzepter (**Abb. 94**), Putti mit der Geißelsäule Christi (**Abb. 95**)



Abb. 96.



Abb. 96-97: C. F. Sambach, Putti mit Obst- und Früchtenranken, 1751/1754, Wallfahrtskirche zur Schmerzhafte Muttergottes, Sloup, Deckenfresko



Abb. 98: Károly Bebó, Kanzelbau, 1749, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár



Abb. 99: C. F Sambach, Illusionistisch gemaltes Fenster, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Wandfresko



Abb. 100. C. F. Sambach, Die Heilige Dreifaltigkeit, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Deckenfresko



Abb. 101.



Abb. 102.

Abb: 101-102. C. F. Sambach, Himmelfahrt des Heiligen Johannes von Nepomuk, 1749, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Hochaltar (Zustand vor dem Krieg und heute)



Abb. 103: János Hyngeller (zugeschrieben), Einrichtungsgegenstände der Sakristei, 1764/1767, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár.
Abb. 104-110: Darstellungen an den Türen



Abb. 104: János Hyngeller, Schutzengel, 1764/1767, Relief aus Eichenholz an der Tür des Sakristeischrankes



Abb. 105: János Hyngeller, Christus am Kreuz, 1764/1767, Relief aus Eichenholz an der Tür des Sakristeischrankes



Abb. 106: János Hyngeller, Der Heilige Emmerich, 1764/1767, Relief aus Eichenholz an der Tür des Sakristeischrankes



Abb. 107: János Hyngeller, Der Heilige Aloysius von Gonzaga, 1764/1767, Relief aus Eichenholz an der Tür des Sakristeischrankes



Abb. 108: János Hyngeller,
Die Himmelfahrt des Heiligen Johannes von
Nepomuk, 1764/1767, Relief auch Eichenholz
an der Tür des Sakristeischrankes



Abb. 109: János Hyngeller, Der Heilige
Ignatius von Loyola, sein Exerzitienbuch
schreibend, 1764/1767, Relief aus Eichenholz
an der Tür des Sakristeischrankes



Abb. 110: János Hyngeller, Tod des Heiligen
Franz Xaver, 1764/1767, Relief aus
Eichenholz an der Tür des Sakristeischrankes

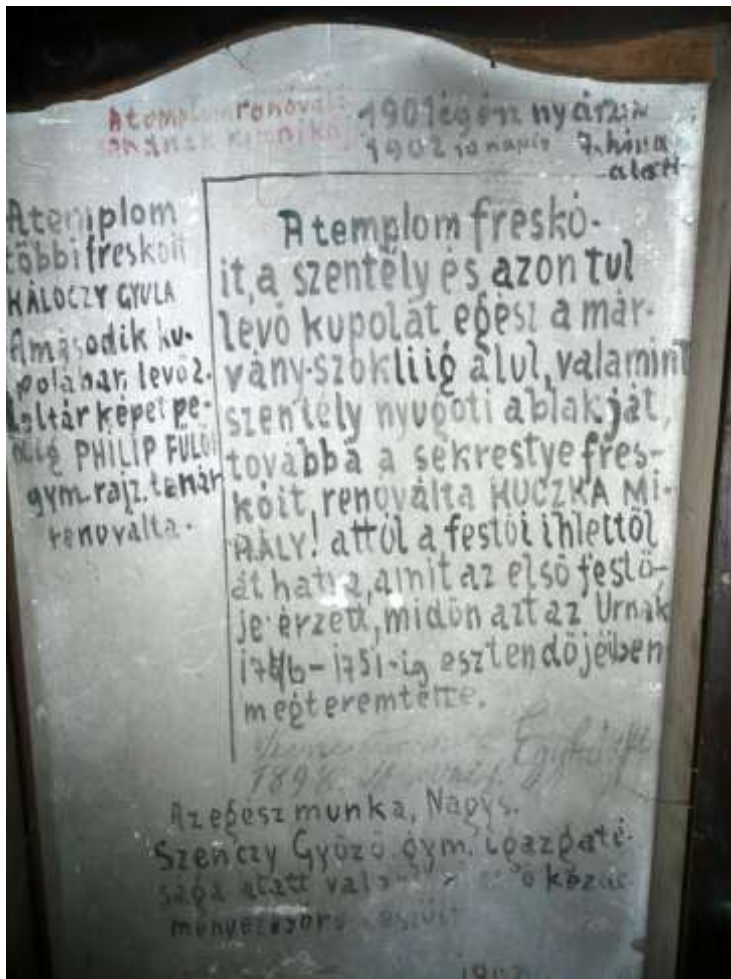


Abb. 111: Zeitgenössische Aufzeichnungen bezüglich den Restaurierungen der Fresken in der Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, auf der Wand der Sakristei, hinter dem Schrank

Abb. 112-118: Die Fresken des Presbyteriums der Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk in Székesfehérvár vor der dem Beginn der neuzeitlichen Restaurierung, Dokumentation



Abb. 112. Grisaille-Engel mit Vorhängeschoss, Detail aus dem Hochaltarfresko



Abb. 113. Ornament, Detail, Wandfresko



Abb. 114. Der Heilige Johannes von Nepomuk, Detail aus dem Hochaltarfresko



Abb. 115. Mann mit Schlange, Detail aus dem Hochaltarfresko



Abb. 116. Kniender Pilger, Detail aus dem Hochaltarfresko



Abb. 117. Engel mit Trommel und Geißel, Detail aus dem Deckenfresko „Heilige Dreifaltigkeit“

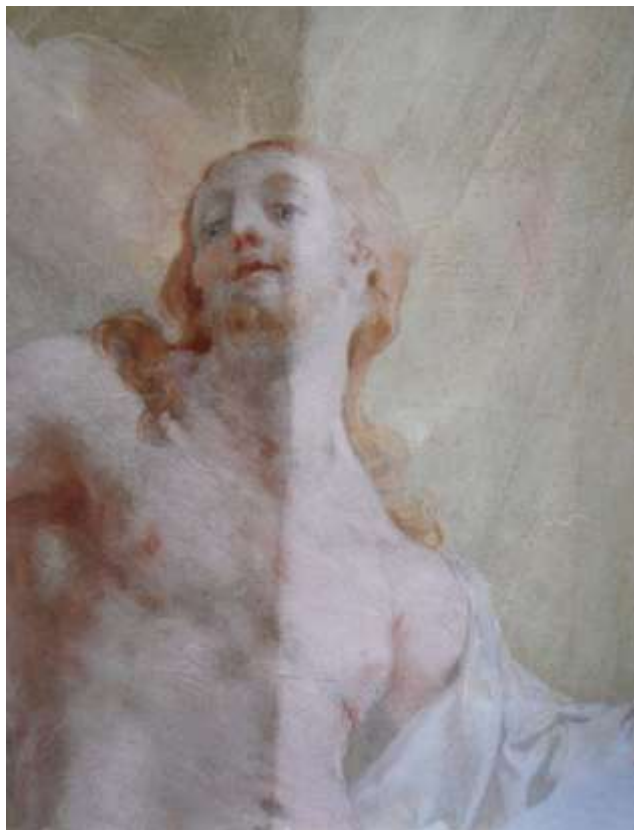


Abb. 118. Christus, Detail aus dem Deckenfresko „Heilige Dreifaltigkeit“



Abb. 119: C. F. Sambach, Die Himmelfahrt des Heiligen Johannes von Nepomuk, 1749, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Hochaltar



Abb. 120: C. F. Sambach, Die Himmelfahrt des Heiligen Johannes von Nepomuk, 1749, Papier, Feder, laviert, 433 × 237 mm, Skizze für das Hochaltarbild der Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk in Székesfehérvár, Szent István Király Museum, Inv. Nr. 80.72.1



Abb. 121: C. F. Sambach, Die Himmelfahrt des Heiligen Johannes von Nepomuk, Detail – Mann mit Schlange, Pilger, Greis, Jüngling mit Bittbrief, 1749, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Hochaltar



Abb. 122: C. F. Sambach, Die Himmelfahrt des Heiligen Johannes von Nepomuk, Detail – junger Magnat, Mutter mit Kind, Edeldame, 1749, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Hochaltar



Abb. 123: C. F. Sambach, Die Himmelfahrt des Heiligen Johannes von Nepomuk, Detail, 1749, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Hochaltar



Abb. 125: Giovanni Battista Sintes nach Agostino Masucci, Johannes von Nepomuk in der Glorie, 1727, Kupferstich, 25,7 × 19,2 cm, Kloster Strahov, Bibliothek, Prag

Abb. 124: Giovanni Battista Pittoni, Johannes Nepomuk in der Glorie, Seitenaltarbild, 1735, Öl auf Lw., 355 x 173.5 cm, Wien, Schlosskapelle, Schönbrunn



Abb. 126: Felix Ivo Leicher (?), Die Glorie des Heiligen Johannes von Nepomuk, Öl auf Lw., 51,7 × 29,8 cm, Universalmuseum Joanneum, Graz, Inv. Nr.; 169



Abb. 127: Odoardo Vincelli, Glorie des Heiligen Johannes von Nepomuk, 1729, Öl auf Lw. (beidseitig bemalt: Brückensturz des Heiligen), 288 × 190 cm, Veitsdom, Prag



Abb. 128: Daniel Gran, Verherrlichung der Heiligen Dreifaltigkeit und Apotheose des Heiligen Johannes von Nepomuk, 1730-1732, ehemalige Schloßkirche, Breitenfurth, Kuppelfresko



Abb. 129: Anton Birckhart, Der Heilige als Helfer der Bedrängten, nach 1729, Kupferstich, 13,7 × 8,1 cm, Kloster Strahov, Kunstsammlungen, Prag



Abb. 130: Anton Birckhart, Der Heilige als Helfer aller, die hoffen, nach 1729, Kupferstich, 13,7 × 8,1 cm, Kloster Strahov, Kunstsammlungen, Prag





Abb. 132: Franz Anton Maulbertsch (mit Werkstatt), Anbetung der Heiligen Drei Könige, Detail, 1757/1758, Stadtpfarrkirche Sümeg, Altarfresko



Abb. 133: Paul Troger, Der Heilige Kajetan tröstet die Pestkranken, 1735, Öl auf Lw., 350 × 230 cm, Kajetanerkirche, Salzburg, Seitenaltar



Abb. 134: Paul Troger, Der Heilige Johannes von Nepomuk tröstet die Bedrängten, 1748, Öl auf Lw., 300 × 160 cm, Neuklosterkirche, Wiener Neustadt, Seitenaltarbild



Abb. 135: Daniel Gran, Himmelfahrt Mariens, Modello zum Hochaltarbild der Stiftskirche von Lilienfeld (1745), Öl auf Leinwand, 98 × 54 cm, Praelatur des Stiftes Lilienfeld



Abb. 136: Michelangelo Unterberger, Tod Mariens, Detail, 1749-1750, Öl auf Leinwand, ca. 650 × 320 cm, Dom von Brixen, Hochaltar



Abb.137: Michelangelo Unterberger, Der Heilige Johannes von Nepomuk als Patron der Armen und Kranken, Feder in Braun, grau laviert und weiß gehöht auf Papier, 403 × 256 mm, Ferdinandeum, Innsbruck



Abb. 138: Michelangelo Unterberger, Der Heilige Johannes von Nepomuk als Patron der Armen und Kranken, 1756, Öl auf Leinwand, ca. 300 × 170 cm, Piaristenkirche, Kremsier, Seitenaltar



Abb. 139.



Abb. 139: Josef Ignaz Havelka, Der Heilige Johannes von Nepomuk als Fürsprecher der Sterbenden und Verfolgten, 1760-1770, Jihomoravské muzeum, Znojmo

Abb. 140: J. C. Sambach, Der Heilige Wenzel als Fürsprecher für die Menschheit, 1785, Hochaltarbild, Kirche des Heiligen Wenzel, Letohrad



Abb. 142-143: Felix Ivo Leicher (?), Der Heilige Johannes von Nepomuk als Fürbitter, Detail, Piaristenkirche, Mikulov, Seitenaltar

Abb. 141: Johann Martin Schmidt (Kremser Schmidt), Glorie des Heiligen Johannes von Nepomuk, 1770, Öl auf Lw., 450 × 230 cm, Dom von Vác, Seitenaltar



Abb. 144: C. F. Sambach, Der Heilige Johannes Nepomuk als Fürsprecher der Sterbenden und Verfolgten, 1773, Dekanatskirche, Zábřeh, Seitenaltar



Abb. 145: Franz Anton Maulbertsch (Umkreis), Der Heilige Johann von Nepomuk als Fürsprecher der Armen und Kranken, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 58 × 32,5 cm, Privatbesitz

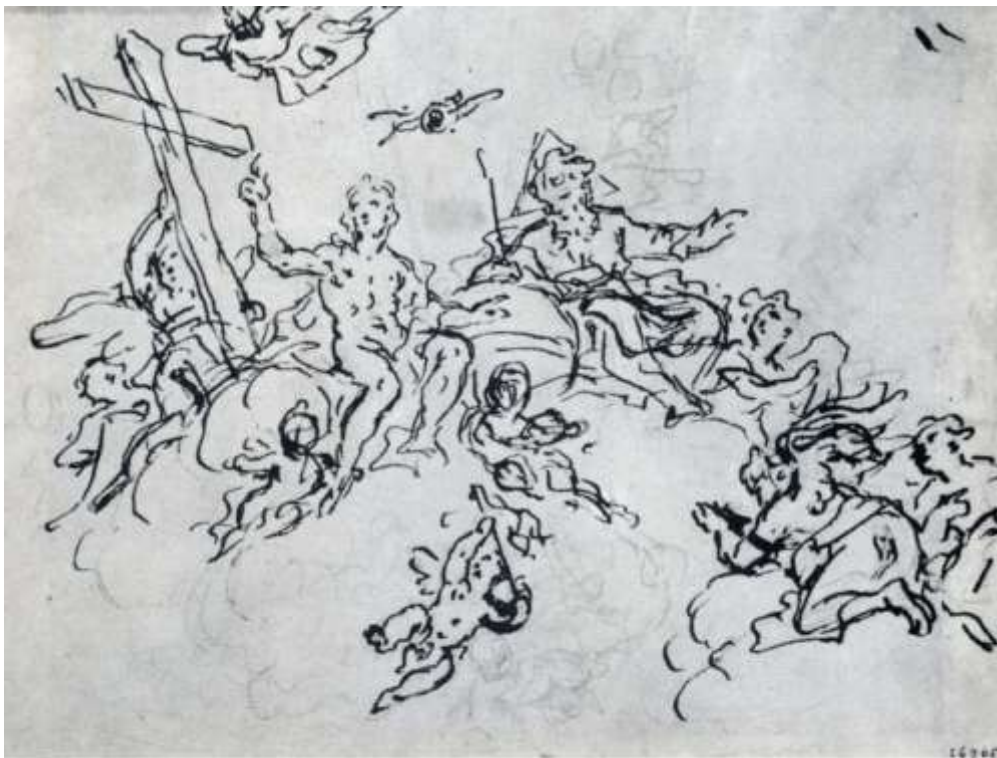


Abb. 146: Daniel Gran, Die Heilige Dreifaltigkeit, Entwurf zum Hochaltarbild des Domes zu Klagenfurt, 1752, Bleigriffel, Feder mit Tinte, 165 × 219 cm, Albertina, Wien



Abb. 147: Paul Troger, Glorie des Heiligen Kajetan, Detail, 1728, Kajetanerkirche, Salzburg, Kuppelfresko



Abb. 148: Paul Troger, Maria als gekrönte Königin des Himmels und der Heiligen und Triumph des Kreuzes, Schloßkapelle, Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Kuppelfresko



Abb. 149: Andrea Pozzo, Himmelfahrt Mariens (und die Heilige Dreifaltigkeit, Deckenfresko) Öl auf Leinwand, Universitätskirche, Wien, Hochaltar



Abb. 150: C. F. Sambach, Die Heilige Dreifaltigkeit, Detail, 1749, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Deckenfresko



Abb. 151: C. F. Sambach, Die Heilige Dreifaltigkeit, 1749, Kirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, Székesfehérvár, Deckenfresko (Archivaufnahme)



Abb. 153:
Daniel Gran,
Kniender Engel,
1756, Feder mit
Tinte, grau laviert,
91 × 78 cm,
Albertina, Wien



Abb. 154:
Daniel Gran,
Kniender Engel,
1756, Bleigriffel,
Feder mit Tinte,
78 × 83 cm,
Albertina, Wien

Abb. 152: Daniel Gran, Musterblatt mit sechs Engelstudien, 1739, Bleigriffelspuren, Feder mit Tinte, mit Tusch laviert, 287 × 207 cm, Graphische Sammlung des Museums der Schönen Künste, Budapest



Abb. 155: Daniel Gran, Die Erlösung der Welt durch die Sendung Christi, Detail, 1756, ehemalige Kapuzinerkirche zu Und, Kuppelfresko



Abb. 156: Paul Troger, Die Allerheiligste Dreifaltigkeit, 1739, Wallfahrts-Pfarrkirche, Vranov, Hochaltar



Abb. 157: Daniel Gran, Heilige Dreifaltigkeit, 1752, Öl auf Leinwand, ca. 300 x 180 cm, Dom zu Klagenfurt, Aufsatzbild, Hochaltar



Abb. 158: Daniel Gran, Allegorie auf die herrschende und streitende Kirche. Sturz der Irrlehrer durch den Engel Michael, Detail, Feder mit Tusche, laviert, 420 x 202 cm, St. Pölten, Städtisches Museum



Abb. 159: Daniel Gran,
Die Anbetung der Heiligen
Dreifaltigkeit durch Engel und
Heilige des Alten und Neuen
Bundes, Detail, 1738-1739,
Wallfahrtskirche auf dem
Sonntagberg, Kuppelfresko



Abb. 160: Daniel Gran, Glorie
der Immaculata und Engelsturz,
1746-1747, Wien, Annakirche,
Langhausfresko



Abb. 161: Daniel Gran, „Ecclesia militans“, 1741-1743, Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberg, Langhausfresko



Abb. 162: Unbekannter Österreichischer Maler, Der Heilige König Stephan stellt sein Land unter den Schutz der Gottesmutter – die Schutzheilige Ungarns wehren den Ansturm der Türken ab, 1642, Öl auf Lw., Kapelle der Ungarischen Heiligen, Benediktinerkirche, Győr



Abb. 163: Mátyás Gussner, Die Heiligen – König Stephan, Emmerich und König Ladislau – huldigen der Gottesmutter, 1764, Öl auf Lw., Kirche der Zisterzienserabtei, Szentgotthárd, Altarbild



Abb. 164: Felix Ivo Leicher (?), Der Heilige Stephan widmet seine Krone der Muttergottes, Ungarische Nationalgalerie, Budapest



Abb.165: Tobias Pock, Der Heilige König Stephan reicht seine Krone der Madonna dar, 1665, Öl auf Lw., Gnadenkirche Mariazell



Abb. 166. Michelangelo Unterberger (?), Ungarische Nationalgalerie, Budapest, Inv. Nr. 7741



Abb. 167. Unbekannter Maler aus Oberungarn, Der Heilige Stephan reicht seine Krone der Madonna dar, gegen 1670, Öl auf Lw., Pfarrkirche, Szakolca, Altarbild



Abb. 168. Unbekannter Künstler, König Stephan mit Krönungsinsignien vor der Madonna, Kupferstich, 1692 Gabriel Hevenes, Ungaricae Sanctitatis Indicia



Abb. 169: Vincenz Fischer, König Stephan reicht seine Krone der Madonna dar, 1775, Öl auf Lw., Dom von Székesfehérvár, Hochaltar



Abb. 171: Franz Anton Maulbertsch, Der Heilige Emmerich mit König Stephan vor Maria, Detail, 1768, Seminarkirche, Székesfehérvár, Deckenfresko



Abb. 170: Franz Anton Maulbertsch, Der Heilige Stephan empfängt Krone und Reich von der Gottesmutter, Detail, Graphitstift, Feder in Bister, mit Tusche, laviert auf Papier, 47 × 42,4 cm, Albertina, Wien



Abb. 172: Franz Xaver Karl Palko, Der Heilige Stephan reicht seine Krone und seinen Sohn der Madonna dar, 1747, Federzeichnung, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest



Abb. 173. Johann Lucas Kracker, Der Heilige Stephan mit Prinz Emmerich vor der Madonna, 1775/1779, Öl auf Lw., 300 × 175 cm, Pfarrkirche St. Stephan, Apc, Hochaltar



Abb. 174. C. F. Sambach, Der Heilige König Stephan reicht seine Krone am Sarkophag seines Sohnes Emmerich der Madonna dar, 1770, Öl auf Lw., Privatbesitz, Altarbildentwurf



Abb. 175: Daniel Gran, Die Krönung Mariens und Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit, Detail, 1746, 700 × 300 cm, Pfarrkirche von Modes (Matejovice), Hochaltar



Abb. 176: C. F. Sambach, Himmelfahrt Mariens, Detail, 1751/1754, Wallfahrtskirche zur Schmerzhaften Muttergottes, Sloup, Deckenfresko



Abb. 177: Daniel Gran, Die Kardinaltugenden und die Himmelfahrt der Heiligen Maria Magdalena, Deckenfresko, 1744, Schönbrunner Schlosskapelle, Wien



Abb. 178: Daniel Gran, Himmelfahrt der Heiligen Maria Magdalena, darüber die Kardinaltugenden, Bleigriffel, Feder mit Bister, grau (mit Tusche) laviert, 368 × 149 cm, Albertina, Wien



Abb. 179: Daniel Gran, Die Sendung des Christuskindes und Erlösung der Welt, Detail, 1746-1747, Annakirche, Wien, Deckenfresko über der Orgelempor



Abb. 180: Frontispitz des Werkes „Della vita e dell' Istituto di S. Ignazio” von P. Daniello Bartoli, gezeichnet von Jan Miel, gestochen von Cornelius Bloemart, 1659.



Abb. 181: Andrea Pozzo, Die Spende des göttlichen Lichtes an die vier Erdteile, Detail, 1688-1694, Sant' Ignazi, Rom, Langhausfresko



Abb. 182: Andrea Pozzo, Die Spende des göttlichen Lichtes an die vier Erdteile, 1688-1694, Sant' Ignazi, Rom, Langhausfresko



Abb. 183: Benoit Thiboust nach Pietro Lucatelli, Die vier Erdteile huldigen dem Heiligen Ignatius, 1681, Kupferstich, Albertina, Wien



.. **Abb. 184:** Johann Wolfgang Baumgartner zugeschrieben, Verehrung der Heiligen Eucharistie durch die vier Erdteile, Öl auf Lw., 36,5 × 41 cm, Entwurf für ein Staffeleibild, Universalmuseum Joanneum, Graz, Inv. Nr. 1133

Dokumente

Dokument I.

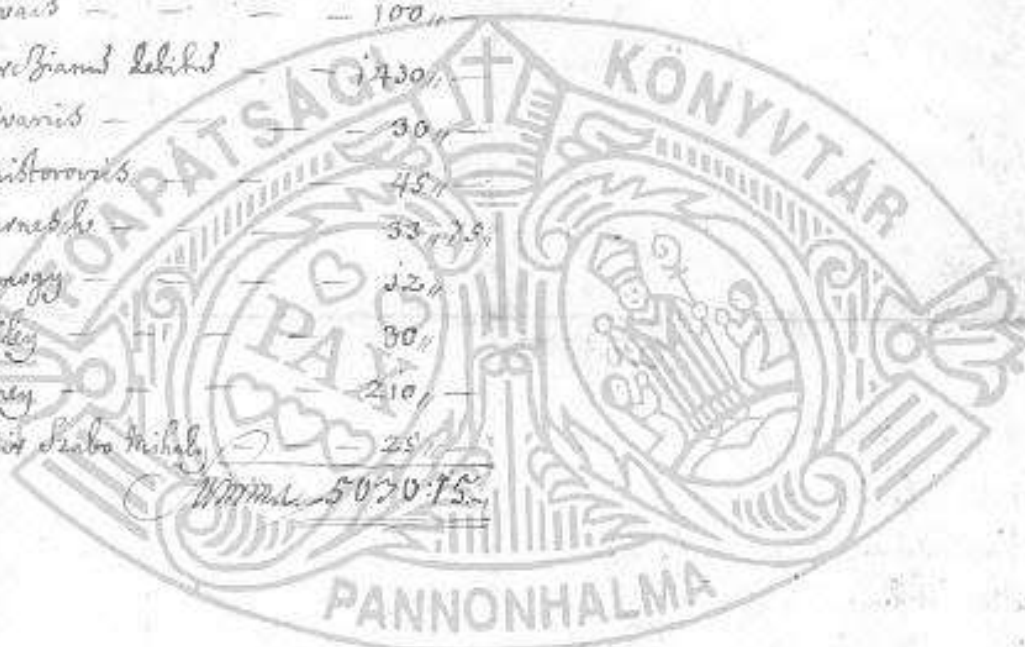
„Inventarium bonorum familiarium Antonii Vánossy“, Székesfehérvár 17. Februar 1717,
Archiv der Erzabtei von Pannonhalma, 108.

Inventarium secundum Originale.		
Bona presentia iuxta affimationem amicorum.	Debitor contra.	
Pagis Kalos. — — — — — „1644“	Illm ^o Emerig ^o Zich ^o Jeger Thes. — — — — —	2500 ⁰⁰
Prædia Eszthimes, Neudorf. — — — — — „1500“	Illm ^o Joannes Zich ^o — — — — —	5000 ⁰⁰
Hörbög et Halm. — — — — — „816“	Illm ^o János omnia ^o Janos ^o Intersaffe — — — — —	250 ⁰⁰
Böjög ^o mola ^o Cui ^o grad ^o . — — — — — „1568“	Baro J ^o Amade ^o — — — — —	5000 ⁰⁰
Domus ^o rura ^o Alba ^o — — — — — „1500“	J ^o alis Babocai — — — — —	5050 ⁰⁰
Domus ^o Laminensis. — — — — — „1500“	Illm ^o Pappas ^o Wegging — — — — —	500 ⁰⁰
Egyle — — — — — „2000“	P ^o lis D. Fath ^o János. — — — — —	200 ⁰⁰
Orile — — — — — „600“	Wilmes menator Pofor ^o — — — — —	550 ⁰⁰
Porile — — — — — „400“	Illm ^o János vidua. — — — — —	560 ⁰⁰
Cornula ^o pecora — — — — — „2700“	K ^o is Istak ex Thes ^o — — — — —	300 ⁰⁰
Prædia Cui ^o D ^o Fath ^o — — — — — „2000“	Gallandi Vienna — — — — —	5000 ⁰⁰
Barum — — — — — „5000“	Illm ^o János ^o iuxta ^o specificationem — — — — —	207 ⁰⁰ 10 ⁰⁰
Tribium — — — — — „600“	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	500 ⁰⁰
Dudar — — — — — „500“	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	500 ⁰⁰
Bozile — — — — — „3341“	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	500 ⁰⁰
Egyle ^o Curia ^o Laminensis ^o — — — — — „2100“	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	50 ⁰⁰
Paras ^o pecunia ^o — — — — — „3341“	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	50 ⁰⁰
Dom ^o habentia ^o — — — — — „1600“	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	50 ⁰⁰
Vienne ^o in ^o argentea ^o moneta ^o — — — — — „1600“	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	50 ⁰⁰
Item ibidem ^o — — — — — „1600“	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	50 ⁰⁰
In ^o aureis ibidem ^o — — — — — „1600“	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	50 ⁰⁰
Locatib ^o ibidem ^o — — — — — „1600“	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	50 ⁰⁰
Summa ^o — — — — — „12147“	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	50 ⁰⁰
Præsentanda ^o — — — — —	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	50 ⁰⁰
Apud ^o Amos ^o defalcatib ^o defalcandis ^o Redh ^o ante ^o in ^o d ^o , restant ^o circa ^o 3125 ⁰⁰ — — — — —	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	50 ⁰⁰
Apud ^o bellium ^o Confiliu ^o , et ^o Confiliatium ^o defalcatib ^o deb ^o Miles ^o Rascian ^o Alben ^o is ^o restant ^o circa ^o 3000 ⁰⁰ — — — — —	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	50 ⁰⁰
Summa ^o — — — — — „6125“	Illm ^o János ^o ad ^o annu ^o — — — — —	50 ⁰⁰
	Summa ^o — — — — — „14363:70“	50 ⁰⁰
		11. 47605

Debitor Dubia et caduca. No. 3.

Mátskel	- - - -	50	-
Labadot et Szegethi	- - - -	2000	-
Budai	- - - -	550	-
Turmai	- - - -	546	10
Idem	- - - -	50	-
Idem	- - - -	100	-
Winkler	- - - -	16	30
Franciscanus	- - - -	41	-
Hyitai	- - - -	161	-
Kovács	- - - -	100	-
Kurtzianus debitor	- - - -	1450	-
Skvaris	- - - -	30	-
Maisdorovics	- - - -	45	-
Hernádi	- - - -	33	23
Sorosgy	- - - -	22	-
Wiley	- - - -	30	-
Fény	- - - -	210	-
Szent István Mihály	- - - -	25	-

Summa 5030 15



Inventariū Argentariæ

1. Una argentea pelvis cum argentea canna.
2. Argentea pelvis pro vasis.
3. Duo argentei candelabri ad emundatione argentes.
4. Duo argentei majores pocula, marmorata intinseant pro censeis vel ablynthis.
5. Unus argenteus poculus major et parvulus, intinseant marmorati.
6. Unus argenteus salinaceus.
7. Catena circiter trius aut quatuor Imperialis pondus æquans.
8. Varias numismata argenti solita pretio 20 Imperialis solidi.
9. Pars argentei fibuli, et tunica, duo capillares faminea, neni.
10. 2 argenti vestibula, farneda, duo, praeter marmorata, uniuscuius sex.
11. Apparamenta equitum pro Longe, item, singulorum argenti vestibula et marmorata.
12. Argentea scutellula ad operculo.
13. Linguleta parva argentea, 20 et 100.
14. Argenteus salinaceus.
15. Argenteus et salinaceus parva.

Supra singula omnia defunctus Dn. Petrus noster pro memoria
aut 2000. Vanoffi hereditaria tam mobilis quam immobilis
bona in omnium nostrorum presentia modo praescripta et peris in
venerat, et amice optimate fuisse a nobis, testamur. Alba et 17. 1717.

Antonius Vanoffi. 1717. 1717.

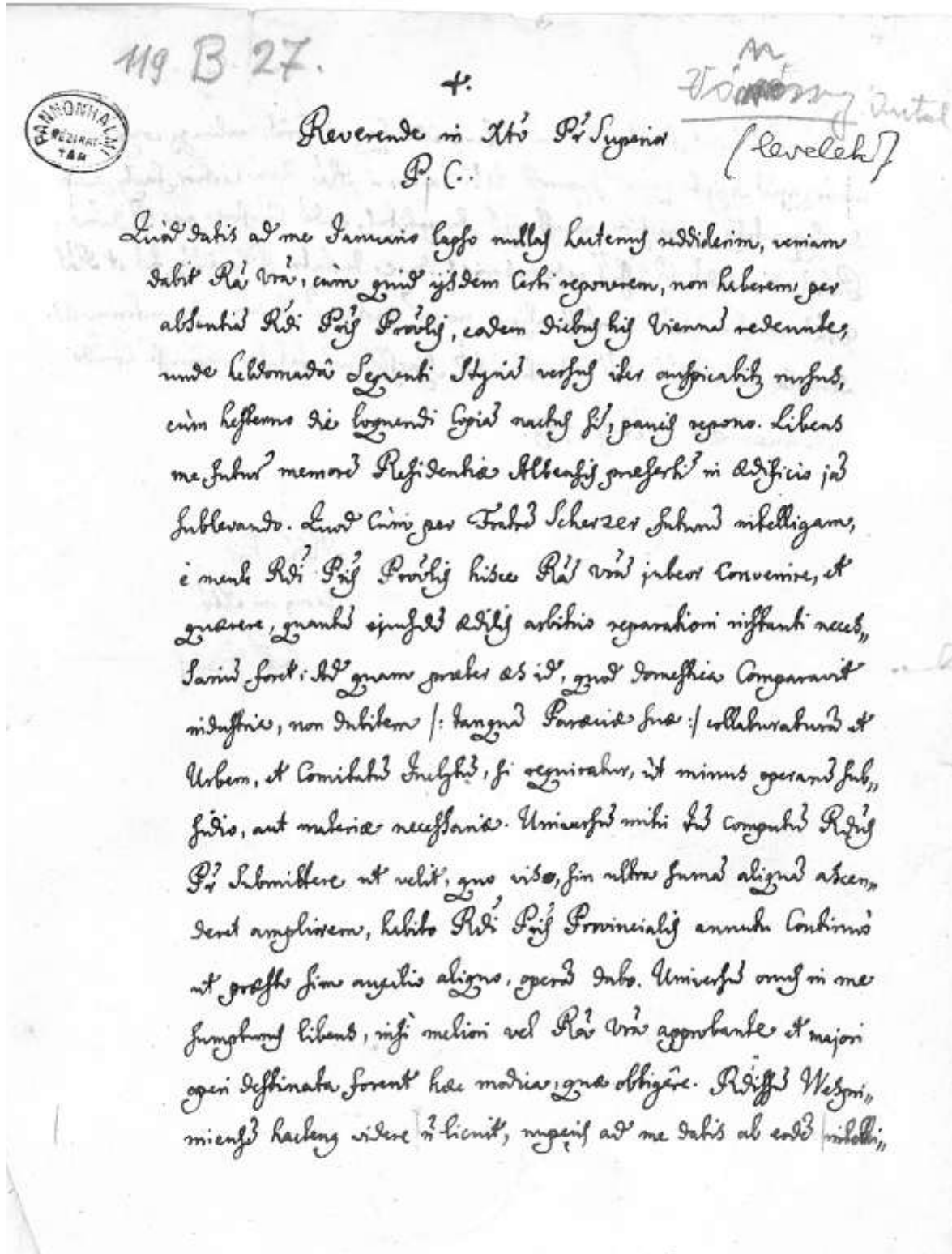
Josephus Vanoffi. 1717. 1717.

Coram me Michaele Jozari, Proposito, 1717, Abbate
Sine Fructu de Monte S. Georgii, 1717, Catharina

Coram me Michaele Jozari, Proposito, 1717, Abbate
Sine Fructu de Monte S. Georgii, 1717, Catharina
1717, Catharina

Dokument II.

Antal Vánossy, Brief Nr. 1, Wien 26. Februar 1719, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma
 „Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757“, BK. 119. B. 27.

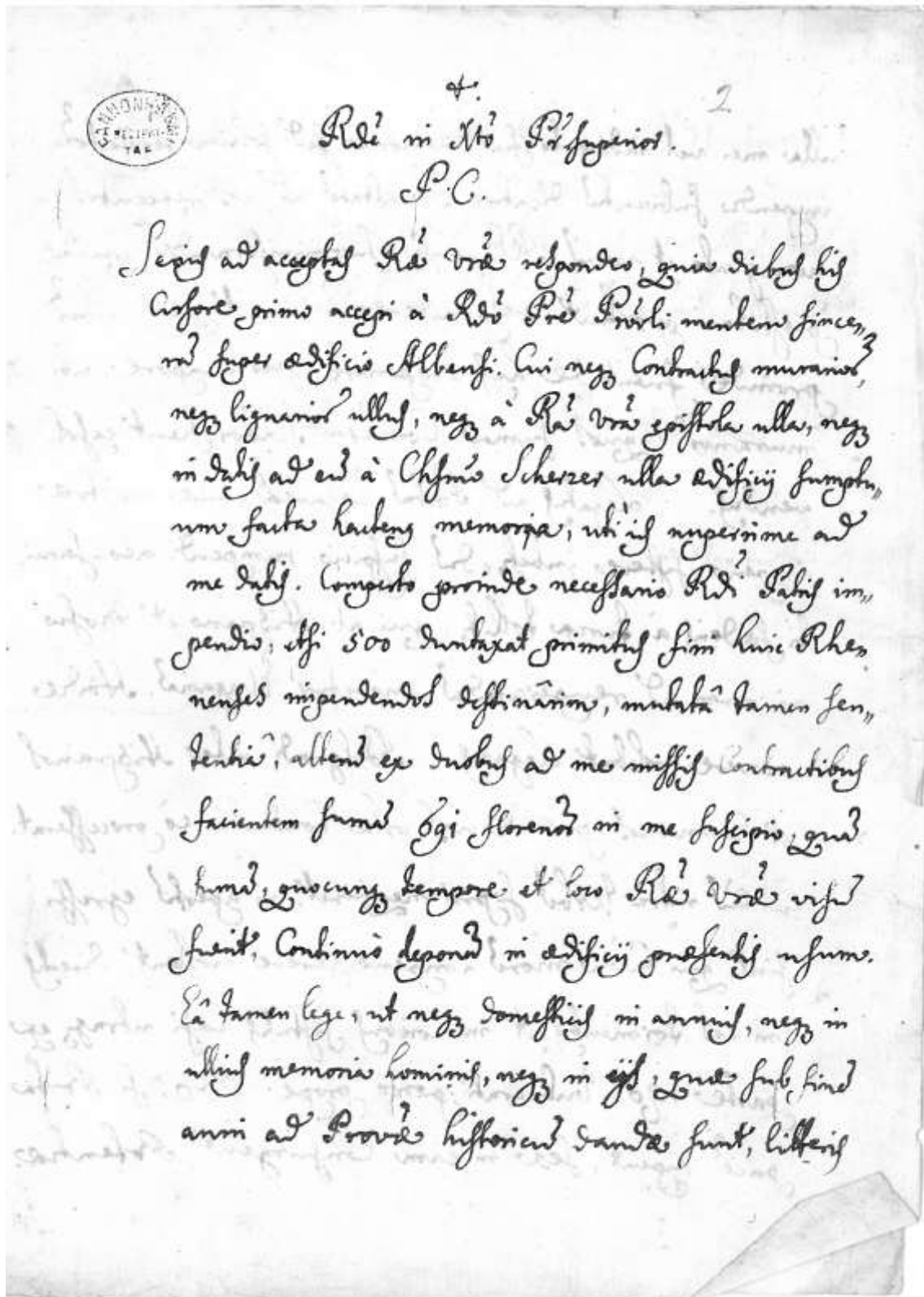


30 sub Paschalis feria affuerunt, libens ei³ loquar corat; malimz componere
verbo, quid scripto, quid superest. Ubi tamen à R^o v^o Aethi^o facty fuero
de Supplicatibz universim necessarijs sumptibus, ead³ Curiae per R^o d^o
Pab^o ad eund³ R^o d^o responsoribz dare tentabo. Plurimuz h^o et R^o
v^o non sine solatio sortasse aliquo novor³ particeps fuam. Me interim ad
d^o missa ad R^o P^o Comit³ labor³ Apostolicor³ salute d^o missa Com^o
Vienna 26 Feb^o 1719.

R^o P^o
Serg^o m^o A^o
Ant. Vassalli.

Dokument III.

Antal Vánossy, Brief Nr. 2, Wien 10. Mai 1719, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma
 „Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757“, BK. 119. B. 27. (1. Seite)



Antal Vánossy, Brief Nr. 22, Wien 19. Februar 1744, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

169

fameli, ob faminantes, non possit stabili, vel diutius. Nam multi Ceteri
 sunt multi Solarii, si Fratribus meis bene habitaculi, ut Sancto
 Longi stabili videntur. Si deinde et area dantur refectorij, possit
 locari, bene quidem? Si non possit, alibi Ceteri stabili ipsis.

Personen, welche sich in der Provinz befinden.

Pro gratia Liniffi Novis facta gratia dies.

Quid circa choros laterales demum statuendum? deliberationem
demum erit. Lucidus sit modus, et nubilus, sed solidus pariter.

Sens paratag & Pagha habeto. Bonis Paumgarthes aliter
Scribit inchois, aliter Scribit ja. Unde Sere dectne ja sunt
plures paratag, quod necessarium sit. Pauli Jansen facit. Ego
omnes accipias, et mitte simul. Similiter Curato fieri eo moneo,
re, quod per Scribit. Observari jussi ab artificibus, quae Scribit

sunt. Quod pro hac aedificij parte Contractus jam sit factus, Cogor fateri.
 Quamvis probum^{primum} angere debuerim. Sed curat, ut scribat Bernardus,
 quod Senatus Althe voluit sibi^{se}, ut scilicet domum aedificari
 una sedis sibi, Consultis juris, utque residui aedificij labor fieri
 Althe, Contractu rite, et accurate inito cum fabro. Facilius enim esse
 in hoc, egredi, ingeri, curari, mutari, aedificij quae homo vult. Idem
 pariter de exedificationibus malis, et sumptibus. Haec pro se
 rectius fuit.

Residuum mille et ducentos florenos, quod Althe pro huius
 anni labore habere debuit, faciat successivum assignari.

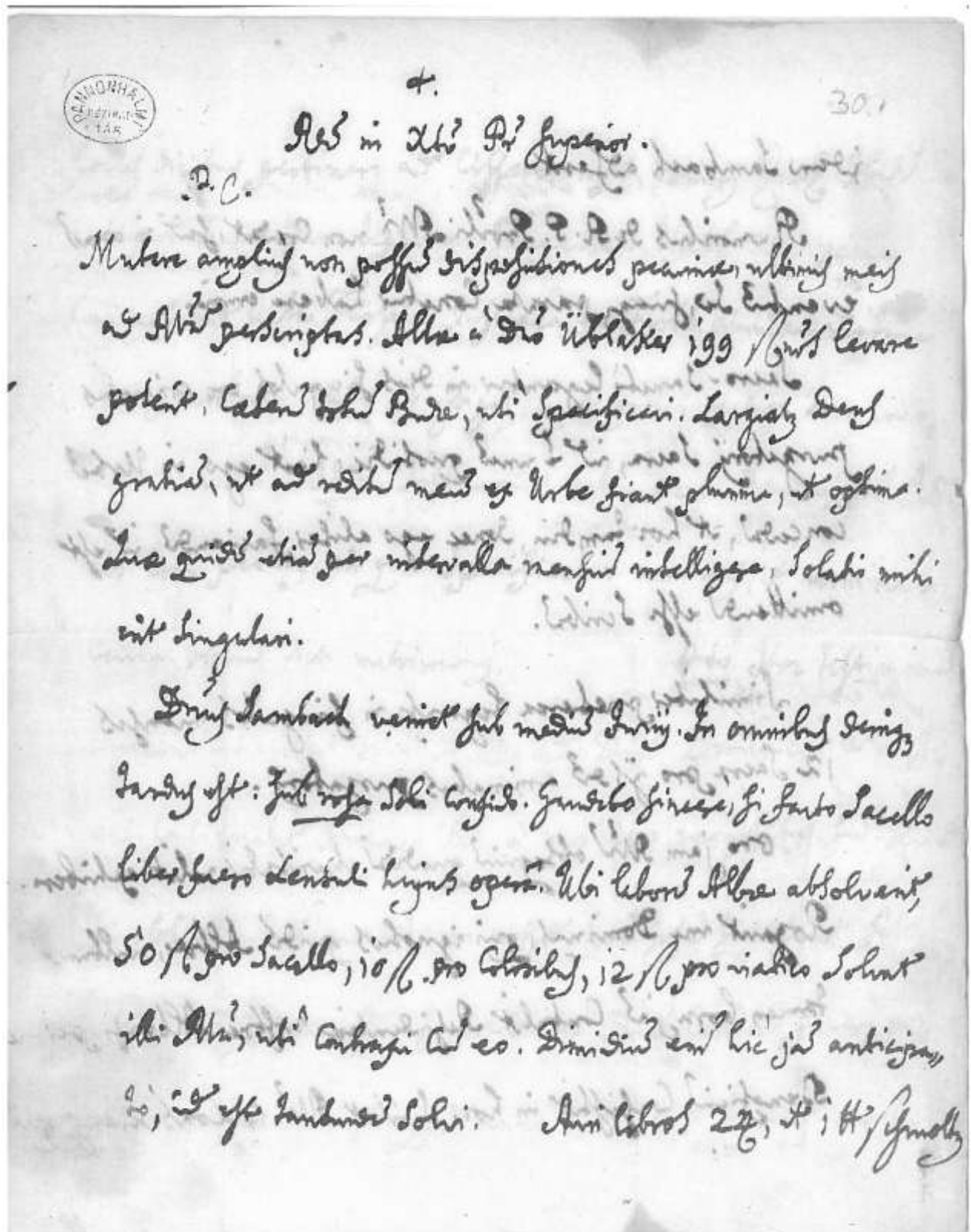
Demolitis Althe hac cura fuit, ut jam officialis mihi Confessio,
 ad quod tractatum fuit, ut in se affirmaret viros famulatus omnes totos,
 et sumptus demolitionis. Unde, qui dubitabat, rem cursum non sinit.

Factum optimi, et necessarii fuit, ut legum^{summo, ut cura in mora principis}, adventum, arduum
 valentem aliquem mandatum. Novum insultum recentis ibi obvari, meum
 cura. Vitem 19 Dec. 1744. Deo in hoc fuit. Anton. Varnetti.

+ Ego id jam ante 1733
 ubi fuit, de aedificatione

Dokument V.

Antal Vánossy, Brief Nr. 30, Wien 7. Mai 1751, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma
 „Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757“, BK. 119. B. 27. (1-2. Seite)



idem Sambach adjert.

Remonitus de R. P. Privilegiis non credit, sed in omni
eventu se, prout parat, conatur habere omnia.

Sacro-Sancti legantur in his singulis pro animalibus
purgatoriis sacra, ut et unum quotidie, licet ego in Urbe
concudat, et hoc tandem, donec ego aliter facienda, id est
omittenda esse scribat.

Similiter prebere legantur in singulis mensibus
12 sacra pro 12 animalibus purgatoriis.

Pro jam Privilegiis quoddam charitatis voluit exhibere.

Rogavit me Dominus, qui ignotus quidam Albus, multum
tamen boni, et contulit deficiencie nostre Albensi, per me
Beneficium consistit in hoc. Scribat Privilegiis in locis bene, qui

Antal Vánossy, Brief Nr. 29, Wien o.J (wohl aus 1751), Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

[illegible]

Dokument VII.

Antal Vánossy, Brief Nr. 39, 1. Februar 1752 Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma
 „Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757“, BK. 119. B. 27 (letzte Seite)

Pax, neq. ulli succentabo, Si in manu stans Jui me,
 gelum salu Jui lo/oy. Longi Jui ego ab his debilibus,
 lug. Ma Jui, homines non posse natini, nisi iuxta huius
 mana. Ego in des solo confid. Den Jui quajui. Ma
 ante Angelus Juit latalang Clientis huius, Antonis plan,
 Juit, Jynctis Joking niganit, Dug in Gement Juit, et
 Juit. Nunc Juit majori parte sollicitus Jui de Religio, et
 Ecclesie refidui; Juit Dug et huius, et Cetera, quae
 Ma meum Jperat, ac Curat. Nichil enim ego sine Des,
 et Ma. Cuius me Jperat ad ang nunc Dug Cuius

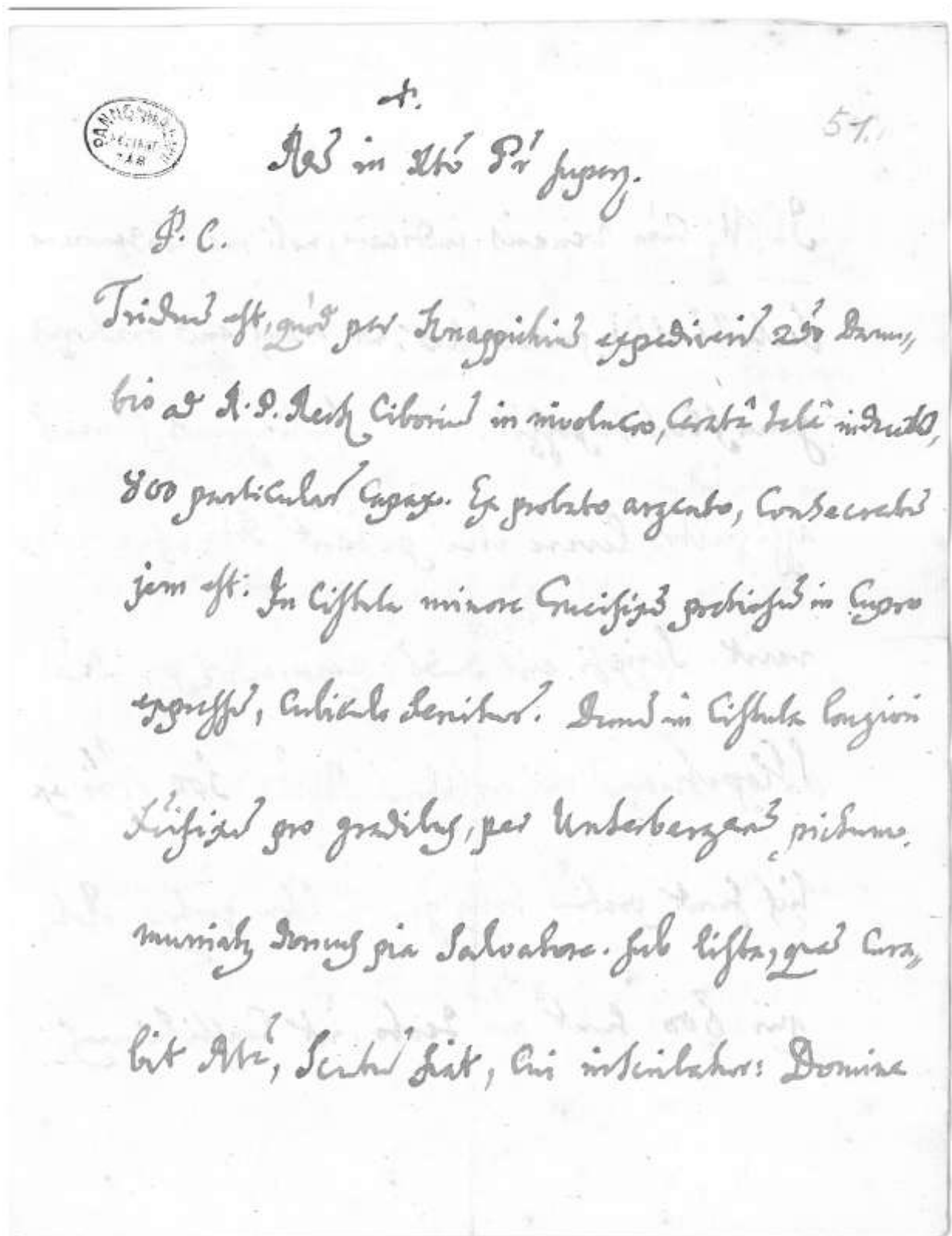
Wien i Febr.
 1752.

AV

Leg in Ma Jui
 Ant. Vánossy.

Dokument VIII.

Antal Vánossy, Brief Nr. 51, Wien 1. September 1752, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma
„Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757“, BK. 119. B. 27. (1-2. Seite)



Item, Cum veniens judicare, noli me Condemnare.
Subtiliter etiam parum fiat, ut transiens orationem
gemere possit. Septingentos florenos
assignatos, levare etiam poterit Alu., si volu-
erit. Scripsi enim duos, exponendo per Duos
Strophiens ad arbitrium Alu. 100 An ex
his sunt potius dum gratiam habere debet. Alii
qui 600 sunt per se, ut Constitutio,

Dokument IX.

Antal Vánossy, Brief Nr. 77, Rom 11. September 1754, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma, „Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757“, BK. 119. B. 27. (letzte Seite)

ri solent, ne illis exsolvi possit prohi^{us} hunc, dum
campans ab artificis facta sint. Sit enim Illu^s, haec Cause
semper lente me egisse, ut nihil, nisi Certo, et qui de^{us} statim Sed,
vendi, ante Scivari, quod Constituerit. Exposito grande, et
oro humen, ut liberer omnibus.

Alben^{us} est, semper me^{us} de imagine ^{ad eam regionem} nota^{us} S. Negomuceni.
Si haec sit, per alben^{us} non curat Ara^{us}, quod per D. Unterberger
vener^{us}, qui iconem S. Ignatii pinxit, et Crucifixu^s. Sed hoc
Soli, soli imagini vix sufficient^{ur}. Progo, Columnas nullas
curat, Certo^s parietib^{us} fimbria^s, prohi^{us} me^{us} requirer^{ur}.
vener^{us} in Col^{umna} ad A^{ra} / Sed abscidit in ara majori. mitte^{re}
huc omni^{us} Cythar^{is} Columnas^{us}. P. Lant^{us} vir long^{us}, Sit non ad hoc
Sed hoc^{us} huc^{us} me^{us} vix huc^{us}. Roma ii^{us}bris. 1754.
Alte^{us} de^{us} in^{us} huc^{us} Anton. Vánossy.

Dokument X.

Antal Vánossy, Brief Nr. 104, Rom 20. November 1756, Archiv der Erzabtei von
Pannonhalma „Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757", BK. 119. B. 27.
(letzte Seite)

früher eingehend, ist Sp. P. und illud, si quodammodo habuerit.
Alia autem nulli signum est, neque dicitur quodammodo. Sicut enim quodammodo
Deo Cyprianus esse Compagnus, quia sanctus, et foli. Alia. Ut plane sit et
Solatio huius Alia, huius me, antequam moriar. Invenit me, or, Alia.
Cui foli annis Cyprianus in Dno.
Die 8. Augusti 1756, huius Alia, huius me, antequam moriar.
Cuius Alia, singulas in singulas litteras et viros, et foli. Cyprianus
paulatim, antequam moriar de Gran. 13. Alia prothypa are majoris
antiquae summi de Gran, et sic de Cyprianus. Ponant in Cubiculo Prothypa
vel superioris. Similiter huius Alia, huius me, antequam moriar.
Item alia summi in vinea, et foli. Cyprianus, viro munita, huius Alia
I. Solatio, huius me, antequam moriar. Alia posita fuerit, huius me, antequam moriar
Solatio. Alia, huius me, antequam moriar. huius Alia, huius me, antequam moriar.
Romae 20. Aug. 1756. Alia. In Alia huius Alia Vánossy.

Namensverzeichnis von 1749 (Stocker, Werle, Paumgartner, Magis) *Historia Missionis Albae regalensis Societas Jesu. Ab Anno 1727 usque 1771*, Universitätsbibliothek, Budapest, AB. 82.

180

Dokument XII.

„Contract“ zwischen Károly Bebó und Gáspár Fries über die Tischlerarbeiten der Kanzel in der Jesuitenkirche zu Székesfehérvár, Ofen 15. März 1749, Ungarisches Landesarchiv in Budapest, MOL P 707 487. cs. Fasc. 36. NB. 162-163. fol.

Umschrift:

Contract

Heundt gesezten datum als[o] den 15 Maij 1749 + ist
zwischen H[errn] Carolus Bebo Hofbildhauer in aldtofen
und anderer seidtes, mit H[errn] Caspar Fries, dischler
Meister in ofen folgender Contract aufgericht
und geschlossen worden, als[o]

No. 1tens Iber nimbdt und verbindet sich oben gemelter H[err]
dischler meister, eine Kanzel nachger stul
weissen burg zu den H[erren] pateren Iesuitern
nachlauth, abris und vorgegebenen model
abgeredter sachgen, was dischler arbeit
ainbelanget andeutig und gutt dahin zu stehlen

No 2tens

versprechget (?) Carolus Bebo vor dise arbeit
100 f[lorenos] sage Hundert gulden, zur mererer
begrefdigung unsere bede beijgessezte under
namen und bede darbeij gelegte sigil[en]
datum oben,

[LS] Carolus Bebo Hofbildhauer

[LS] Caspar Fries bürgerlicher
dischler meister in ofen

der Empfang Hin iber

den 15 Maij a Kontto Empfanen [sic!] 40 f[loreni]
den 14 Junij a Conto empfanget der meister 12 f[lorenos]
den 26 Julij a Conto Empfanget der meister 10 f[lorenos]
item den 9 sebtemberis empfanget die
Frau meister den Rest mit 38 f[lorenos]
ist als[o] diser Contract nachlauth Sum[m]e 100 f[lorenos]
Richtig bezahlt und zu nichts (?)
gemacht worden

104 Contract

[illegible]

Das Handb. von mir selbst und Herrm. Schindler ist oben gemeldet. Es
ist ein Manuscript, eine Anzahl handschriftliche
Briefe, die zu demselben gehören, die in einem
Kasten liegen, abzu. und der gegenwärtig in der
Bibliothek des Herrn Schindler, der das Manuscript
in der handschriftlichen Bibliothek und gutt. in der handschriftlichen

Bo 2 Lane?

I have the honor to acknowledge the receipt of your letter of the 10th inst. in relation to the above named matter. I have the honor to acknowledge the receipt of your letter of the 10th inst. in relation to the above named matter.

*Carolus Borbo Litterarum
caesaris principis & regis
Lithos munitur in off*

Now for y^e long time above

BRZĄGOS LEWIAŁ
P. 12012

162

Den 15^{ten} May d^r Santa Cruz 40^{fl}
 Den 14^{ten} Junij a Conto zugefangen den meiste - 12^{fl}
 Den 26^{ten} Julij a Conto zugefangen den meiste 10^{fl}
 Item Den 9^{ten} September zugefangen die
 Franz meiste den Rest mit - 38^{fl}
 Ist also dieser Contract auf lauff zu 100^{fl}
 Richtig so halt man zu meiste
 gemacht worden

Dokument XIII.

a) Daniel Gran, Brief an Palatin Graf Lajos Batthyány in Sachen der Aufstellung einer Kunstakademie in Ungarn, St. Pölten 4. Dezember 1755, Ungarisches Landesarchiv in Budapest, MOL N 12 Ladula 6 fasciculus 21. Nr. 20. (Mikrofilmarchiv)

Umschrift:

„Hochgebohrner Reichsgraff Gnädig und Hochgebieltender Herr Herr.

Eß ist zu bedauern, daß in dem Herrlichen Königreich Hungarn keine einzige *Accademia* zu fünden, in welcher die Jugend die gute Künsten ohne bezalung erlernen köntten: Mithün die Nöttige Künstler, *ingenieurs*, *baumaister*, und *mechanici* allzeit auß frembden ohrten müßen beruffen werden, indeme aber bereitß fast schon in allen ländern, ja so gar in dem rauchen *Moscau*, dergleichen freye Kunstschullen eingeführt worden, so haben verschidene Hungärische Herren mich öffterß ersuchet und animiret, ich möchte (weillen zum besten wüste eine solche *Accademiam* zum wahren Nutzen der *Nation* einzurichten) dißfalß ein *Proiect* verfaßten, und solcheß dennen Hungärischen H: H: *Magnaten* übereichen, wosodan nicht zu zweifflen, daß Hochgedachte H: *Magnaten* selbsien beeyfferet sein wurden, eine dem land so nutzliche alß Nöttige Sache zu bewürekhen. Obschon ich zwar die mir angetragene *Directors* Stolle der Kaysß. Mahler *Accademiae* zu wienn recusirt, und wegen desßen Unbeständigkeit und unordentlichen wesen nicht angenommen, so hätte ich doch hüngegen den grösten lust, die Erste Kunstschull in dem "Königreich Hungarn einzurichten, und die Künsten einzuführen, welcheß ich mir auch ohne sondern großen Vnkösten zu bewerckstölligen getraue, ündesßen bin ich nicht gesünnet, in disßer *Accademia* nur die sogenannten *Artes Voluptarias*, sondern solche Künsten und wüßenschaften zu dociren, welche sowohl dem *Civil* alß *militar* und adlstand Nutzbahr und Nohtwendig sint, und wird eß sich zeigen, dass in kurtzen Jahren das Königreich mit genügsamen *National* Künstlern versehen sein solte. Weillen demnach Ewer Hochgräffl. Excellenz lobwürdigster Eyffer vor die Wohlfahrt dero Vatterland mir bestenß bekandt, ich auch einstenß zu Eckerzau, alß ich den alldasigen Saall gemalt, die Ehre gehabt, Hochderoselbten meine untterthänigste *Devotion* zu bezeigen: so erküne mich Ewer Hochgräfl. *Excellenz* disßeß mein *proiect* in einen kurzen begrüß gehorsambst fürzutragen, in deme Hochdieselbten alß ein Herr von tüfftester ein Sicht zum besten den hierauß erfolgenden Nutzen erkennen, anbey wüßen werden, ob disße gutt vermainte *Accademia* in dem Königreich in dem stände zu brüngen wäre, und auff wasß ahrt und weege die Sache zu *in Caminiren* seye. Vülleicht wurden auch Ihro May. vnsßere durchlauchtigste *Monarchin* zu etabilirung disßer Kunstschulle ihro mildeste gnaden mit einflüsßen lasßen. ich erwarthe also dero befeig, und fallß Ewer Hochgräfl. *Excellenz* mit mir mündlich zu sprechen verlangen, so werde ohne Verzug meine auffwartung machen, wo ündesßen mich und meine *Accademiam* in Dero hocheß *Patrocinium* gehorsambst Empfellend verharre in tüfftester *Devotion*

Eyer Hochgräfl. Excellenz

Sanct Polten denn 4ten Decembr,

1 7 5 5 ' Vntterthänigster

Daniel de Gran. Kayßl. CamerMahler und Mitglied der baukunst — *Societet* in *Rom*.

P: S; ich wohne vor disßen wüntter wegen affairen in St. Polten."

(Quelle: Kapossy 1940/41, S. 348-349.)

8 Oct Polon 4 Xbris 1755.

Vra Danichs de Vera Cas Reji
C. Petrus Antio, de Secretariis
Sitectonica Romana Censurati
Comites Palatini: Et Gaspatu
cine Academia Scientiarum in
Hungaria exigitur.

Officiis - - - 20^{ms}
Fasci - - - 2^{ms}
Lad: - - - 6^{ms}

Ant. Guald. P. B.

Hochgeborrner Reichsgraf grädig und
Gossgeliebender Herr Herr:

Es ist zu bekennen, daß in dem Kaiserlichen Königreich Hungarn diese
einzige Academia zu finden, in welcher die Jugend die gültigen
auf die bezügliche reifen können: Mißsen die Nützige Kunstler
ingenieurs, bauhaußer, und mechanici allzeit auf, sondern
müssen berufen werden. indess aber bereits so, so in allen Ländern,
ja so gar in dem kaiserlichen Moskau, dergleichen große Kunstschulen
„gegründet worden, so haben Kaiserliche Hungarische Herren Mißseßens
versucht und animiert, es möglich zu werden zum besten wüßte eine solche
Academia zum wahren Nutzen der Nation einzurichten. Diefelbe
ein Project zu fassen, und polychotomie Hungarisch H. H. Magnaten
„berufen, wodurch nicht zu zweifeln, daß hochgedachte H. H. Magnaten
selbst, den größten Teil sein würden, eine dem Lande nützliche als Nützige
Dinge zu bewirken.

Obgleich es zwar die mit angelegene Directors Völler der Kaiserliche Master
Academie zu wem rechnet, und wegen dessen Unvollständigkeit und
unordentlichen wem nicht auszusagen, so ist es doch hin gegen den
größten Teil, die beste Kunstschule in dem Königreich Hungarn einzurichten,
und die Kunstler einzufassen, welche sich nicht auf eine sondern großen

^{getraut}
 Und, da zu bewerkstelligem, in denen bei uns nicht gebräuchlich, in dieser
 Academia nur die sogenannten Artes Voluptarias, sondern sehr dem
 und wir pflanzten zu decem, welche sowohl dem civil als militär und
 adland Nützliche und Notwendig, und, und wir es zeigen, es
 in diesen Jahren es königlich mit genug, seinen National Kunst, den
 Vorsetzen von solch.

Willen denn auf Euer Hochgrätz Excellenz lobwürdigste Gesandter
 vor die weisheit, das Vaterland mit Ehre zu bedacht, es in seinem, das
 zu Eckerzün, als in dem alldeigenen Taal gemacht, die für geschick, hoch
 und vor allem meine in der höchsten Devotion zu bezeugen: so verbinde
 mich Euer Hochgrätz Excellenz dieser mein project in einem neuen
 bezeugt geschehen, für zu tragen, in dem Hochgrätz selbst als in
 Herrn von Kipperstein ein Tisch zum besten im füran, das bliganden
 Nutzen zu kommen, auch wissen werden, ob diese gutt Vorwärt
 Academia in dem königlich in dem Lande zu bringen wäre, und
 auf was als und wegen die Sache zu miteminieren. Vorst
 werden auf Ihre Majest. Chappren durchlauchtigste Monarchin zur
 etabliering dieser Kunst, für die mildeste Gnade mit ein fließen

b) Daniel Gran, Beiblatt des Briefes an Palatin Graf Lajos Batthyány in Sachen der Aufstellung einer Kunstakademie in Ungarn, Ungarisches Landesarchiv in Budapest, MOL N 12 Ladula 6 fasciculus 21. Nr. 20. (Mikrofilmarchiv)

Umschrift:

„In disßer Freyen *Accademia* werden die Hungärische landeßkinder und Jenne Professionisten (so eß Nöttig haben — folgende Künsten *gratis* und ohne bezahlung erlernen können. Imö. Weillen die Zeichnen Kunst gleichsam die Mutter aller anderen Künsten und *professionen* ist, indeme nicht nur allein Mahler und bildhauer, sondern auch Müntz, *Medalien* und Sigi7-schneider, *Architecten*, *gallanterie-arbeither*, goldschmid, *Fabricanten*, *Mechanici*, *stuccätor* nebst vülen anderen im Zeichnen gutt erfahren sein müßen, also Sollen die *Scolaren* in disßer Kunst bestenß vntterrichtet werden. Dennen Jenigen aber, welche sich würcklich auff die Mahler, oder bildhauerey verlegen wollen, will ich alle zu disßen Künsten erforderliche grundregein, ja so gar auch jenne Vortheyll lehren, welche zu *dato* in keiner *Accademia* tradirt worden. 2do. ist bekandt, wie höchst Nohtwendig die *Civil* bau Kunst und *geometria* in einem lande seye, wannenhero auch disße, nicht nur *obiter* oder theatralisch, sondern recht *ex fundamento* mit allen *requisitis* auff eine leichte und Sichere ahrt hier werden zu erlernen sein 3tio. wüsßen die Jenige (So von *Militäre Profession* machen) eß zum besten, wie Nuzlich und Nohtwendig eß seye eine erkantnuß in der *fortification* zu haben. So. ist eß auch einer *Provinz* so gefährlich alß beschwerlich, wan Sie nicht selbstn mit *ingenieuren* versehen, und solche in der Noht vor anderen *Nationen* erborgen muß. Derohalben wird man auch die Kriegßbaukunst samt allen miteinflüsßenden wüsßenschafften recht gründlich hier Dociren. 4to. weillen aber so wohl die Mahler alß *architecten* und und *Feld-ingenieurs* die *perspectivam* verstehen müsßen, so will ich ihnen zeigen, wie sie alleß erdencklicheß, und zwar mit wenigen Regeln *perspectivisch*. vorstölln solten. 5to. ist auch die *Mechanica* einer *Provinz*, in sonderß dem Königreich Hungarn fast vnentbährlich, ünmasßen Mechanische *Mächinen*, bey denen bergwercken, bauen, bey denen so vntterschiedlichen Mühlen, Eysßen und hammer Schmitten, Müntzbänckhen, *manufacturen*, *fabriquen*, bey flüsßen wasßergebay, Schleysßen, wehren, brücken, schüffahrten, wasßerleüttungen, bronnen, *fontainen*, und mehrer anderen Nicht allein Nöttig, sondern auch den Höchsten Nutzen verschaffen können. Man wird also auch denen *Scolaren* die *fundamenta* zu disßer Kunst beybringen.

6to. Die aderliche *Scolaren*, welche einige auß disßen ihnen beliebige Künsten studiren wollen, sollen in besonderen Zümer von denen gemainen abgesondert *etiam gratis* in struirt werden. Die grundregein und *fundamenta* werde ich selbstn zeichnen, zum instruiren aber brauche ich noch 2 mithelfer, weilen ich der einzige nicht bey so vülen sein kan. NB: Solte disßes mein *proiect* keinen beyfahl fünden und von einigen alß eine überflüsßiche Sache vor die Herren Hungarn angesehen sein, so verhoffe doch, dass hüngegen andere von tüffer ein Sicht desßen Nutzen nur gar zu wohl erkennen, und *Sattem* meinen wohlmainenden Eyffer vor die Hungärische Nation sich werden gefahlen lasßen. in allen Civilisirten ländern ja so gar in den rauchen *Moscau* Suchet mann die gutte Künsten und *Accademien* ein zu führen.

Einer Nöttigen und Nuzbahren Kunst *Accademiae* im Königreich Hungarn, auff verlangen einiger Kunst lieben, den H. Hungarn durch Mich Daniel de Gran verfasßet.”

(Kaposy 1940/1942, S. 349-350.)

In dieser hohen Academia werden die jungen Leute, die
Kinder und junge Professoren, in jeder Stellung, die
folgende Kunst, die gratis und ohne Bezahlung erlernt werden.

Imo. Weil die Wissenschaften gleichsam die Mutter aller
anderen Künste und Professionen ist, in dem nicht nur allein
Maßler und Bildhauer, sondern auch Münz-, Medallien und Sigil-
„pfeiler“, Architekten, gallanteriearbeiter, „goldschmied“, Fabri-
„Fanten“, Mechanici, Juweler und, Vollen anderen in dieser Kunst
gute Professoren sein müssen, also sollen die Scholaren in dieser Kunst
bestens unterrichtet werden. In der Jugend aber, welche sich nicht
auf die Maßler, oder Bildhauerei belegen wollen, wird es
alle zu dieser Kunst sehr leicht gemacht, ja, so gut auf
junger Hand zu lesen, welche zu demnach in dieser Academia
trachtet werden.

2da. Ist bekannt, wie sehr Nothwendig die Civil Bau Kunst und
geometria in einem Lande sey, wann man auf dieser, nicht nur
obiter oder theaträlich, sondern recte ex fundamento militä-
requisitis auf eine leichte und sichere Art sich werden zu
erleutern sein.

3tio, wenn die Junge /: Von Militäre Profession Maßen:
es zum besten, wie Nützlich und Nothwendig es sey eine
Verhandlung in der fortification zu haben. Die Provinz unsere
Provinz so gefährlich als besetzt, wenn sie nicht, selbst mit

440. Willen aber je wohl die Maßen als Architekten und Bild-
ingenieurs die perspectivam Vorstellen müssen, je will ich
ihnen zeigen, wie sie alles darstellig, und zwar mit
wenigen Regeln perspectivisch Vorstellen können.

5 to. ist auf die Mechanica einer Provinz, insonderheit dem
Königreich Böhmen sehr bekannt, als auf, in Meppen Mecha-
"nisse Maschinen" bey dem bezweckten "Bauern, bey dem
"Kunstgeschickten Mühlen" fassen und ferner Dispositionen
Münzbauern "manufacturen" fabriqueren "bey" flüßigen
wappengraben "Kesseln" wofür "Bänken" schiffen
wappeln "Bühnen" "Brennung" fontainen "und Meßern und dem
Nicht allein Nützlich, sondern auf dem höchsten Nutzen der
"schönen Künste. Man wird also auf dem Solaren die fada-
menta zu dieser Kunst beibringen.

640. Die adeliche Scholaren, welche einige auß d'issen Iam belibige
Künsten studiren wollen, sollen in besondern Zimern Ob und
gemein abgefordert etiam gratis in frucht werden.

die Grundregeln und fundamenta werde ich, Rechten
 Gelehrten, zum Aufrechten der Brüste ich noch zu willfährten,
 wärd ich in ein Zing nicht bey so daltz sein dan.

Ab: Volk Dippes Mein project daz bey, soll finden und den
 ruzen als eine "brüßliche" Sache der die huzen hünzgen
 angehen, in, so deroffte ich, es füngzen ander den tuzten
 in dieß dappu Nützen wie gar zu weßer daz, und Saltem
 Ming weß man in den fygst der die hünzgen Nation,
 seß waren geßellen dappu. in allen civilisich Ländern
 ja, gar in den ruzen Moscau Tuzel Mann die zuße daz
 und Academies in zu fügen.

89
Projectum arch. Danielis de
Gra. circa erigendum in Ann.
gais. Leichenhaus. Accademia.

Ad 18^{ten} --- 20^{ten}
Fasc. --- 2^{ten}
Lad. --- 6^{ten}

Project

Lehrer Nothigen und Nütz,
ebasom Kunst Academie
in Königlich. Hungarn;
und Vorlesungen einiger Kunst
liebenden H. Hungarn und
Miß Daniel de gran. Vorlesung

Dokument XIV.

Cannonica Visitatio 1805, Bischöfliches und Domkapitel Archiv von Székesfehérvár, Can. Vis., Szfv. Belváros.

18^a Sunt ne prater Ecclesiam Parochi-
alem alia Ecclesia vel Capella, ex
per quem edificatae, quales con-
serventur.²

R. Ecclesia prater Parochialem ad epul-
Joannis Nepomuceni, iustis Nationis for-
manis distincta, omnibus Reuerendis
Cujuslibet Munda, ex honoratissima pro-
vidas, Cujus specificationem hic subdit.
A. Subiecto: in hac divina eodem modo
prout in Parochiali servantur, tum hoc
discrimine 1^o quod Diomate Germanico
Consonet fiant. 2^o quod Vassum Conca-
tum hora Octava, Ceteris vero Ordinaria
hora 9^a serventur. 3^o Litanis diebus
Dominicis & Festis media quartastabas
praterea elegantissimas Campanas 1^{as} S.
1^o q. Centonariorum 3^{as} in Honorem 1^{ae}
Trinitatis cum inscriptione Gloria Patri
et Filio, et spiritui Sancto. Secunda Cen-
tariorum 1^{as} In Hon. Christi Crucifixi
cum inscriptione. Ecce Crucem Domini
fuge pater adversa. Tertia 1^{as} Cen-
tariorum. 4^{ta} V. V. sine labe concepta cum In-
scriptionibus: Macula non est in Te. et Dia-
gnare me laudare te Virgo sacra. Quar-
ta 1^{as} S. Con. In H. Ignatii cum Insi-
ptione: Tu nos ab hoste protege. Quinta
con. S. Con. in Hon. et Joannis Nepomu-
cum Insignione: Protector noster aspi-
ce in Verum tuos. Ex praterca Ecclesia
hac Consecrata Anno 1756, per Mississi-
pinum Dominum Episcopum Paulum Re-
vay in Pontificaliibus pertracti Diocesis
Strigoniensem suffraganeum. Habent
prater Majorem Organum. Majore quoque
novi S. Joannis Nepomuceni. Inscrite-
rales 1^{ae} S. Ignatii. 2^{ae} S. Francisci Xavieri.
3^{ae} S. Crucis. 4^{ae} S. Angeli Custodis. 5^{ae} S. A-
loisii. 6^{ae} S. Candidi Martyris ubi et Co-
pro quodam delictis confirmante idu-
thentico in Priete pendente Testimonio.
7^{ae} S. V. Lauretana data, data Consta-
nta quoque sunt omnes praterstram. Condit-
ubi portatilis colum habetur. In eadem Ec-
clia theophilis generis Reliquia Reuerentiss-
sancta Leonis Rempe, et S. Joannis Nepomu-
ceni. Utraque eorum suis Authenticis prospi-
cet.

Præter hanc Eulepiam adest Capella Honor-
 vibus sanctæ Trinitatis. Quæ in Cameracensi
 Antiquo dicta, quædam præ liberalitate
 populi Albi-Regalensis exornata, ita la-
 tem in statu optimo mundo conser-
 vatur. In eadem diebus festis Leta Cla-
 ra dum et quando celebrantur.

¶ 7^o Pontur ne aliquæ statuae, vel
 Cruces? ex quolibet materialibus
 ne per quæ, et qualiter conser-
 ventur?

R^o Datur Crux una in via Cisterciensis
 et Capellula cum imagine s. Vendelini inter
 præta in via Palotensis situata utraque
 sufficienti pro reparationibus fundatione
 prævia. penes Amplissimum Regium

Dokument XV.

Cannonica Visitatio 1817, Bischöfliches und Domkapitel Archiv von Székesfehérvár, Can. Vis., Szfv. Belváros.

11)

Cum Delegatus ex Senatu, et Comunitate Ele-
ta hanc Donationi nova in praesentia for-
mularii Regii, nec non Status collatoris Vice
Comitis, et Iudicio Nobilium quod humilia-
tum legaliter promissionum contradicere
tioneque abalienationis Ecclesiae, Dno Re-
gis Nationem Germanicam concernentis
probatum est; Protostationemque hanc Pu-
blico Resignationis Instrumento expressi
portulante; protulatione demum locum ha-
bente in eo conditum est, ut Ecclesia Ultras
Breslaviae Ordinis cedatur quidem cum om-
nibus Capitalibus, Proventus, ad pertinen-
tias, et Suppellectili sacra, aut ita, ut primo
Ius Domini ad hanc Ecclesiam ita pertine-
neat paucos Nationem Germanicam, ut si
quo facto Ordinem hunc supprimi continge-
ret, in statu illo, in quo modo est, rursus
cederet. Interna vero Secundo: Divina eo
ordine, et modo, prout introductum fac-
rat, praememorati Ordinis Patres serva-
re teneantur, sintque obligati. Condi-
tionibus hys in praesentia praememoratorum
Ipsorum legaliter promissionum acceptatis,
et ratihabitis Instrumentum publicum,
Cui Inventarium rerum, et Capitalium ad
Ecclesiam S. Joannis Nepomuceni sub
1^o et 2^o adjectum, confectum, et promissi-
um, quos concernebat sub scriptis et
Sigillo roboratum est: Quod in omni domi-
lione iustis sub 11^o 25^o Subscriptum. Hoc
promissio:

11^o 25^o

Situs Ecclesiae S. Joannis Nepomuceni

Ecclesia haec in extrema Urbe, seu
ut olim erat Breslaviae parte ad Septentrionem
verum sitatur in loco ante clivum
et secundo. Et parte una a domibus civi-
um spatioso trium Circiter organum di-
stincta, in duabus vero partibus plate-
is publicis divisa, aut in quarta conven-
tu, quem modo Patres et Sacro Ordine
Cisterciensium inhabitant, adnexa est -
Cimetorium adnexum nullum habet, nec
habuit unquam - Verum Cryptam juxta
abissum Ordinationes ab eis in fine
Sanctuarii portam habens, ab initio vero
Columini

columnis loculos recipiendis cadaverebus
adaptatos, et muro claudendos habentibus
provisi existit. ad quam qui sepeliri vo-
lunt. Sinos 25, prout pro Crypta parochiali,
solvere tenentur, qui et integro in emolu-
mentum Ecclesiae cedunt.

52

Structura Ecclesiae Exterior.

Ecclesia haec surrexit ut jam dictum
superius sumptibus Petronii Vangsi,
anno 1845 prima fundamenta posita, et
lapidi Fundamentali haec sequentia illa-
ta sunt:

D. O. M. A.

sub

Eccles. Cath. Capite
Benedicto XIV.

et

Regni et Apostol. Regina

MARIA * THERESA

Ejusd. Regn. Primate Emerico

e Comitibus ELIZABETH

Universam RESU Scedem moderante

FRANCISCO REX

Provinciam sturiae gubernante

MARIA BECK.

P. Ant. Vangsi sumptus procurante

Cottus Albensis Supremo Comite

FRANCISCO e Comitibus ELIZABETH

Civitatis hujus Aliae Regiae Commendante

Barone Jacobo Segman

Judice vero Joanne Nagy de Sellye

Lapis hic pro Ecclesia aedificanda Anno

D. 1845. NEPOMUCEN¹⁸⁴⁵ M.

positus est

P. IGNATIUS * STOCKER

Missionis S. I. Superiore

Brasentibus Sociis

*P. Ant. Brankovits, P. Carlo Teuffl
P. Francisco Sav. Luyk. P. Leonardo
Pfeiffer. P. Mart. Löcsei. P. Sigism.
Ferentzfi. Frat. Bernar. Baumgaertner*

ANNO DOMINI MDCCXLV.

Die 22^a Martii.

*Aedificium hoc, ex solidis Materiali-
bus tanta cum firmitate, ut subsequi ter-
rae motus ne in minime vitiauerint,
intra exiguos Annos eductum, ac Anno
1751 prout sequens Inscriptio: MDCCXL
cum Lemmate: Quoniam tacui. Ps. 31. 13.
Frontispicio Ecclesiae illata docet, in eum
Statum perductum, ut divinis usibus apta
evasoria, oblongam habet figuram. Fron-
tispiciis ad Orientem, Sanctuario vero ad
Occidentem verso, forma eleganti semet
commendat, quam duae solidae, et ele-
gantis Architecturae Turres laminae cu-
pra tectae, promensaeque inter has Sec-
tum vastum imbricibus coepectum ab
ante duplicata Cruce, in fine vero tur-
ricula amoena decoratum mire exor-
nant. In Turribus solidae artes
campanile Campanas concentum Musi-
cum imitantes N^o 3 ostentat:*

*Prima, et major est in honorem S^{ae}
Trinitatis. Visitur in ea Imago S^{ae}
Trinitatis cum hac inscriptione: Gloria
Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. pro-
derat Libras 3600.*

*Secunda. In honorem Christi Cruci-
fixi cum imagine ejusdem, habetque
hanc Inscriptionem. Ecce Crucem Do-
mini, fugite partes adversae pandemus
Libras 1825.*

*Tertia in honorem B^{ae} V^{irginis} sine labe
conceptae cum Effigie ejusdem, supra
quam est haec Inscriptio: Macula non erat
in Te. infra eam vero sequens: Dignare
me laudare Te Virgo Sacrata. ponderat
Libras 1925.*

Quarta in Honorem S. Ignatii. Pre-
sentat Effigiem S. Ignatii stantis cum bacu-
lato, de pelleritis Braconem cum hac In-
scriptione: Tu nos ab hoste protege pendens
Libras 325.

Quinta In Honorem S. Joannis Nepo-
muceni. Cum Effigie ejusdem, et Inscriptio-
ne: Protector Pastor respice in. Constitutio
ponderat Libras 325. Omnes, et singulas
unus idemque fuor Budensis Antimus
Lechentor a Anno 1750 Anno 1758 Judic.
Quando, et per quem consecratæ sint, et
defectu documentorum probari nequit. Conse-
cratas attamen esse dubio caret. Scilicet
ad eas poeres Chorum Musicorum admittit
patet. Quod Clausuram Ecclesia concor-
nit in omnibus Parochiali Ecclesia correpon-
det. Hic quoque Claves ad Ecclesiam Eli-
tius, qui de præsentis fidelissimus, et
integerrime vitæ est, ac in Claustrum
habitationem habet, in suo cubili tenet et con-
servat. Sactorum Pectorum conserva-
tio antea Curiam Ecclesiam respiciebat,
et de æterno in ætænum reparations sedulo
fiebat, aut a quo tempore Abbatia Per-
cziensi tradita ad eam plene pertinet.
Consecrationis tanta ad sunt indicia, ut
licet Authenticam Testimonium fletu in-
viderint, peractæ attamen Consecrationis
dubium relinquant nullum. Si Traditio
in fides adhiberi potest, uno, eodemque Anno,
et per eundem, quo, et per quem Ecclesi-
am Parochialem consecratam Benedicimus
Parochus in sue Manuscripto retulit, con-
secratæ credendum est, eo solum conditioni-
mine, quod hujus Consecratio, Illiuslen-
secrationem Hebdomada una præcesserit.

Structura Ecclesiae interior

Dum Ecclesia Patribus ex Ordine
Pistorciensi tradita est. Cuncta in perfec-
tissimo fuerant statu, et in eodem conser-
vari quodvisiana experientia docet. Sicut
quod hæc Lex, et Conclusione ad decem
Annos

Domus Dei pertinet, id in hac Ecclesia
reperire est. Pictura elegans per cele-
brem Virum Malpeticum procurata, porta-
rum excellens proportio, Tabulatum lapi-
deum, vulgo Kholmhammer platten, Stratum,
scamnia ex duro ligno eleganter fabrica-
ta, ac ordinata serie ad commoditatem
fluentis populi collocata, Altarium non
quidem pretiosi operis sed boni gustus
dicia, Cathedrae absque ulla vitio recto-
co facta collocatio, Ecclesiam spectabilem
faciunt, et commendant. Inveniunt ei pra-
ter Aram Majorem, minores quatuor,
et Sacella tria - Ara Major, prout per
Ecclesiam donori S. Joannis Nepomuceni,
cujus Effigies parieti credita, dicata
est - Mensam ab excus prout et gradus
ex ligno habet, sed intus muratam, et
consecratam; Tabernaculum, et alas pari-
formiter ex ligno, sed deaurato. In Ta-
bernaculo Pixer solum, et Monstratorium
sub Clavi, quae in Sacristia locum habet,
clausa aservantur - Lampas etiam Ta-
bernaculo ardet diu, noctaque. Ara mi-
nores, praeter eam, quae in Capella S.
Candidi habetur, sunt consecratae, et si
imaginem usdem praefixam demamus, nam
hae in tela pictae sunt, Majori potissimum
equales. Ara minor prima in honorem
S. Ignatii. Secunda S. Francisci Xave-
rii. Tertia S. Crucis Quarta S. Angeli
Custodis erectae, et dicatae sunt.

Ex Capellis prima intrantibus, et
Ara Majoris a sinistris, ac e regione Sa-
cristiae honori B.M.V. Lauretanae dicata
est, et fovinet Statuam ejusdem in Sacra
Domo Lauretana integre nocte collocatam,
ac Sacrorum ejusdem parietum, prout
et Sanctae Rutellae in eadem Sacra Domo
existentis attractu Sacratam, uti perders
in pariete Capellae, et hic sub N^o 26 pro-
ductum Testimonium docet. Mensa Ara
de praescripto requisitis priora consecrata
est. Altera infra Subrim Superiorem in-
trantibus

N^o 26

42

intranantibus dexteram fenestras Honori S. Magi
cum ejusdem effigie dicata, munda, et om-
nibus prout prescribitur provisa Mensam
habet intus muratam, et consecratam. Ter-
tia infra Turrum inferiorem intrantibus ad
sinistram sita in honorem S. Cathari Mar-
tyris dicata, cum ejusdem integro Corpore,
Ejus Authentica parieti Capella adhae-
rendet, et hic in Capia Sub S. Magi adne-
scitur. Circa Mensam habet extus ex hys
intus vero muratam, et portatili provisam,
ac decenter omnibus requisitis instructam.

In Ecclesia prater imaginem unam
S. M. e regione Cathedra parieti accom-
datam, et a munificentia devotae mulie-
ris procuratam nulla existit; Reliqua
imagines uti S. Aloisii, Condio Iova in
frat. Octavo Mensulas toto albo tectas, ac
et latere atrae Majoris existenti, quae una
Credentia loco deservit, illocantur. In
cristallum habet amplam, elegantem, singu-
larem, et reposita raram. In fornice
picta est, in reliquo parietis et ligas
arte sculptoria eleganter fabricata, pro-
ut et armario, ac scrinio circumdati,
in quibus atrae Ecclesiae omnes, et aliam
memorabilia in pictura Ecclesia, eleganter re-
presentantur. Tabulum pro lavando
celebrantium manibus omnino elegantem,
et a marmore confectum, cum manutergio,
habetur. Oratorium quoque ubi sacerdo-
tes praesens ante, et post Missam absolvere
possunt dupplex ita accommodatum, ut una
pro vicinis confessionibus deservire
possit ejusdem officii, aut melius artifi-
cis, qui reliqua struxit, et sculpsit, manus
alfabre elaboratum adest, atque tametsi
bella Precum. Confessionalis reliqua et
ligno duro prescripto Canonum conformata,
et ad formam in Parochialis Ecclesia descri-
ptione delineatam, in Ecclesia collocata est.
stunt numerum sex. Sarcophagi vero pro
aqua lustrali in aditu Ecclesiae infra Ch-
orum Musicorum parieti Ecclesiae immu-
rata habentur ex duro lapide duo. Unum
pro-

praeterea ad ipsam Capellam B.M.V. et cum,
qua una cum Ecclesia sollicita mundan-
tur. Chorum non nisi unicum habet, cum
que Musicorum, et Cantorum usibus de-
stinatum, in quo praeter Organum muta-
tionum fo. idque sine pictura, et inaurati-
one, habetur nihil. Supra Sacristiam,
et Sacellum B.M.V. habentur oratoria duo
elegantis Structurae, sed jam nunc pro-
ratorio illud solum servat, quod Supra Sa-
cristiam est, aliud Supra Capellam B.M.V.
est, Conservatorium rerum ad Ecclesiam
pertinentium conservum.

Quod Reliquias concernit praeter
S. Candidi Corpus integrum in Capella qui-
dem Sancti honori dicata existens, et Supe-
rioris cum Authentica memoratum, sunt
Reliquia S. Iohannis Nepomuceni ut et
Authentica sub H^o 8^o, et Particulae
S. Crucis H^o 9^o producta patet. Haec
Reliquia in Ecclesia solum ad Mensulam
supra memoratam praeter Altarem Majorem
existentem exponuntur, et quidem S. Ioh-
annis Nepomuceni infra totam Octavam Fe-
sti, Particula vero Crucis in Festo inven-
tionis, ac finito Sacro, et divinis dec-
oranda populo porriguntur - Ad infir-
mos deferendi Consuetudo, ut jam dictum,
nunquam viguit.

S. H.

Supellex Sacra.

Quid Ecclesia haec de Supellectilibus
ora habeat, et habere debeat Instrumen-
tum sub H^o 10^o productum, ac eidem sub
H^o 11^o additorum Instrumentum Inventa-
tionis docet, hanc augere Patribus ex
S. Ordine Cisterciensi integrum, immix-
ore datae Cautioni obversum - Quam tunc
tenus in bono statu, et munde conserva-
tam, imo in nonnullis, praesertim lineis ve-
stibus, auctam non solum experientia typi-
ca, sed et privata et propria notitia in
omni devotione officiose refero.

Caput II.

Caput II
De Dote Ecclesiae S. Iohannis Nepomuceni.
Statu Activo, et Passivo.

De Dote, et Ratu Activo

Dotem Ecclesiae hae, dum Anno 1788
usibus Nationis Germanicae Jussu Allyssimo
tradita est, non solum nullam habuit, sed
omnibus paramentis, imo et organo privata,
nuda, et vacua ad Manus ejusdem deveniens,
quod plus Campanas, Patena, Imagines &
vis superpositas, inter quas illam pictu-
ram quoque, quae ad Altarem Majorem Ima-
ginis instar deservit parato redimere cog-
batur, cujus Mandati exemplar hic et nunc
exhiberi quidem nequit, si altamen ordinis
facti, ut perquiratur, et exhibeatur. Ferror
Populi liberaliter conferentis fecit, ut intra
Annos viginti sex Ecclesia non tantum onera
haec exsolvent, semet suppellectili providens,
sed etiam dum Patribus ex S. Ordine (inter
cuius tradita est, Capitalia in Flo 3970
x. 3/4 subistentia effectivae habuerit, quod
et Instrumento Resignatorio sub № 25
supra producto, ac ad latentia sub № 2. Specifica-
tione palam fit.

Ab eo tempore, quis sit status prae-
sentis Ecclesiae, cum hac ea conditione tradi-
ta sit, ut temp. de Superlectili sacra, quae
de Capitalibus Reverendissimus Pater Abbas
in praesentia Convocatorum legalium Tutum
cavere debuisset, et effective caverit, omni-
que conservationis Ecclesiae absque detrimenta
Capitalium in se suscipere, ^{quod non fecit} ^{non fecit} ^{non fecit}
magistratum Casae, ne diffidentiam in fide
dignitate ejusdem praeferat videtur, tantum
huiusmodi voluit amittere et immiscere, quo clarius
scilicet, et sollicitate impensas in reparanda
neque cura documenta habuerat, et quales
quidem constituerat erogationum Summas,
quibus ferendis Casae Ecclesiae impar fue-
rat, et esse debuisset ex Casae privata. Resi-
densia Ordinis superaddidit, huiusmodi - (omnes
ecceum proventus, qui modo jam 1^o de Casae
Capita.

L'admission aux R.R. de l'œuvre,
est, qui est

Capitalium, 2^o Et Manupiale. 3^o Et
Pulsu Campanarum. 4^o Et Taxa Cryptae
coalescunt, vizque Florenos octingentos
inferunt, ~~per~~ Creditus exsolvendo, ac san-
ctis procurandis agere sufficient.

§ 2.
Curator

7 Parochum, moderni

Antea Curator Ecclesiae fuit Vir
Senatorii Ordinis Georgius Lutterbach
per Donatum Brudeghorem, ^{magis} ~~magis~~
que dilaudatus, Ast eo defuncto per
plurimum Magistratum adstipulantibus
praequis et Natione Germanica Joannes
Rauch Communitatis electae Commem-
brum, et bene habens, qui res Ecclesiae
ad exemplum Antecessoris sui impigre
sustentabat, et promovebat, constitutus
est, hunc et Ordo Sacerum non tam retine-
rat, quam, ut retinere officium suum
vellet, oraverat. Cessit precibus, et Ma-
nus Curatoris ad plenum praeaudati
Ordinis, et Nationis contentum prose-
quitur.

7 Afferientium

§ 3.
De Statu Passivo

Erogationes respectu huius Ecclesiae
eadem sunt, quae in Deductione Ergatio-
num Parochialem Ecclesiam reuocien-
tium memoratae sunt in eo attamen dif-
ferunt, quod Cassa Civica in adiutorium
ne in minimo quidem concurrat, ideo Ma-
terialia omnia ad reparationes necessaria,
Candela Cerea, Thus, Oleum, et Salarium
servitoris ex sola Cassa Ecclesiae hactenus
desumpta fuerunt, et si Cassa Ecclesiae
defectum passa est, recursus fiebat ad
piam populi praesertim Germanici libe-
ralitatem, ideo, pro more hic usitato, pro
Ecclesia mendicabatur, modo defectum
Cassa Ecclesiae privata Ordinis supplere
debet.

Caput III.

Bibliographie

Literatur

Arijčuk 2007

Petr Arijčuk, Franz Anton Maulbertsch oder Caspar Franz Sambach? Bemerkungen zur Urheberschaft der Vorlage zu Jakob Matthias Schmutzers Grafikblatt Der Hl. Johannes von Nepomuk als Fürsprecher der Sterbenden und Verfolgten, in: Eduard Hindelang/Lubomir Slaviček (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen, Langenargen-Brünn 2007, S. 244-261.

Aschenbrenner/Schweighofer 1965

Wanda Aschenbrenner/Gregor Schweighofer, Paul Troger. Leben und Werk, Salzburg 1965.

Bertényi 1998

Bertényi Iván, Új magyar címertan, Budapest 1998.

Bél 1977

Bél Mátyás, Fejér vármegye leírása. Hungariae novae geographico-historica. Pars secunda transdanubiana, in: Farkas Gábor (Bearb.), Fejér megyei Történeti Évkönyv 11. Székesfehérvár 1977.

Biedermann 1996

Gottfried Biedermann (Hg.), Bildwerke. Renaissance – Manierismus – Barock. Gemälde und Skulpturen aus der Alten Galerie des Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum in Graz. Kurt Woisetschlager zum 70. Geburtstag, Klagenfurt/Graz 1996.

Brockhaus 2006

Brockhaus Enzyklopädie, Bd. XI., Leipzig/Mannheim 2006, S. 317.

Csatkai 1969

Csatkai André, Beiträge zu den mitteleuropäischen Darstellungen des Todes des heiligen Franz Xaver im 17. und 18. Jahrhundert, in: Acta Historiae Artium, Budapest 1969, S. 293-301.

Cséplő 1924

Cséplő Pál, Egy freskósorozat a ciszterciek templomában I.-III., in: Fejérmegyei Napló, 73, 75, 79, Székesfehérvár 1924.

Dachs 2003

Monika Dachs, Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, phil. Hab. (ms.), Wien 2003.

Dercsényi/Dercsényi 1974

Dercsényi Dezső/Dercsényi Balázs, Kunstführer durch Ungarn, Budapest 1974.

Feuchtmüller 1989

Rupert Feuchtmüller, Der Kremser Schmidt, Innsbruck/Wien 1989.

Fitz 1957

Fitz Jenő, Székesfehérvár, Budapest 1957.

Fitz/Császár/Papp 1966

Fitz Jenő/Császár László/Papp Imre, Székesfehérvár, Budapest 1966.

Fraser 1996

Valerie Fraser, Latin America, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, Bd. 17, London 1996, S. 513-514.

Gamerith 2007

Andreas Gamerith, Das Altarbild der Allerheiligsten Dreifaltigkeit von Paul Troger in der Liechtensteinschen Votivkirche in Vranov, in: Eduard Hindelang/Lubomir Slaviček (Hg.), Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen, Langenargen-Brünn 2007, S. 166-183.

Garas 1955

Garas Klára, Magyarországi festészet a XVIII. században, Budapest 1955.

Garas 1960

Garas Klára, Franz Anton Maulbertsch, Graz 1960.

Garas 1991

Garas Klára, 18. századi osztrák mesterek művei Magyarországon, in: Imre Takács (Bearb.), Annales de la Galerie nationale hongroise, Budapest 1991, S. 193-198.

Garas 1995

Garas Klára, Michelangelo Unterberger und die Mitglieder der Wiener Kunstakademie in Ungarn, in: Barockberichte, 11/12, 1995, S. 452-460.

Göbell 1959

Walter Göbell, Jesuiten, in: Kurt Galling (Hg.), Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Tübingen 1959, S. 612-617.

Harney 1936

Martin P. Harney, Cardinal Peter Pázmány, in: Thought. Jahrgang XI., September 1936, S. 225-237.

Hecht 1997

Christian Hecht, Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997.

Hets 1938

Aurelian J. Hets, A jezsuiták iskolái Magyarországon a 18. század közepén, Pannonhalma 1938.

Hevenesi 1692

Gabriel Hevenesi, Ungaricae Sanctitatis Indicia, Nagyszombat 1692.

Hoffmann 1944

Hoffmann Edith, A felajánlás a Szent István ábrázolásokon, in: Petrovics Elek (Bearb.), Lyka Károly emlékkönyv, Budapest 1944, S. 168-187.

Jávor 2005

Jávor Anna, Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa, Budapest 2005.

Jernyei-Kiss 2006

Jernyei-Kiss János, Ikonográfia és liturgikus tér. Caspar Franz Sambach freskói és oltárképei a székesfehérvári jezsuita templomban, in: Szilágyi Csaba (Bearb.), A magyar jezsuiták küldetése a kezdetektől napjainkig, Piliscsaba 2006, 375-390.

Kapossy 1911

Kapossy Endre, Művészeti emlékek a ciszterciek székesfehérvári templomában és rendházában, in: A ciszterci rend székesfehérvári kath. főgimnáziumának értesítője az 1910-11. iskolai évről, Stuhlweissenburg 1911, S. 53-64.

Kapossy 1922

Kapossy János, A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei, Budapest 1922.

Kapossy 1930

Kapossy János, A barokk mennyezetfestés emlékei Székesfehérvárt, in: Majovszky Pál (Hg.), Magyar Művészet, 4, 7, 1930, S. 437–467.

Kapossy 1940/1941

Kapossy János, Magyar művészeti akadémia terve a XVIII. században, in: Levéltári Közlemények, 18-19., Értékezések, 1940-1941, S. 339-350.

Kat. Auktion Dorotheum 2011

Kat. Auktion Dorotheum, Alte Meister, 2312. Kunstauktion im Palais D., Ludwig Storff-Saal, Wien 12. Dezember 2011.

Kat. Ausst. Magyar Nemzeti Galéria 1980

Voit Pál, Barokk tervek és vázlatok 1650-1760. Baroque Designs & Sketches 1650-1760 (Kat. Ausst., Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1980), Budapest 1980.

Kat. Ausst. Adalbert Stifter Verein 1971

Franz Matsche (Bearb.), Johannes von Nepomuk. Ausstellungskatalog der Ausstellung des Adalbert-Stifter-Vereins in Zusammenarbeit mit dem Münchner Stadtmuseum, dem Oberhausmuseum Passau, dem Österreichischen Museum für Angewandte Kunst in Wien und dem Bayerischen Rundfunk - 1971 anlässlich der 250. Wiederkehr der Seligsprechung des Johannes von Nepomuk (Kat. Ausst., Adalbert Stifter Verein, München 1971), Verlag Passavia, Passau 1971.

Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993

Reinhold Baumstark (Hg.), Johannes von Nepomuk 1393 – 1993. Eine Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums, München, in Zusammenarbeit mit dem Prämonstratenserklöster Strahov, Prag, und dem Nationalmuseum, Prag (Kat. Ausst., Bayerisches Nationalmuseum, München 1993), Bayerisches Nationalmuseum, München 1993.

Kállay 1989

Kállay István, A Regnum Marianum közjogi vonatkozásai, in: Farkas Gábor [Berarb.], Szent István emlékülés Székesfehérvárott, 18. August 1988, Stuhlweißenburg 1989, S. 27-30.

Károly 1898

Károly János, Fejér vármegye története II. (I-II.), Székesfehérvár 1898.

Károly/Nyirák 1877

Károly János/Nyirák Sándor, Emlékkönyv a székesfehérvári püspöki megye százados ünnepére, Székesfehérvár 1877.

Keller 2005

Hiltgart Leu Keller, Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten: Legende und Darstellung in der bildenden Kunst, Stuttgart 2005.

Kisbán 1938

Kisbán Emil, A magyar pálosrend története (1225-1711) I. (I-II.), Budapest 1938.

Knab 1977

Eckhart Knab, Daniel Gran, Wien 1977.

Kovács 1969

Kovács Péter, Der Meister der Holzschnitzereien in der Sakristei der Székesfehérvárer Jesuitenkirche aus dem 18. Jahrhundert, in: Fitz Jenő/Fülöp Gyula (Hg.), Alba Regia, Annales Musei Stephani Regis, Székesfehérvár 1969, S. 119-123.

Kovács 1989

Kovács Péter, Székesfehérvár: Egykori jezsuita templom és rendház, Budapest 1989, s.p.

Kovács 1993

Kovács Péter, Der Barock in Székesfehérvár, Budapest/Veszprém 1993.

Kovács 1998

Kovács Péter, Székesfehérvár, a koronázóváros, Budapest 1998.

Kovács 2001

Kovács Péter, Székesfehérvár rejtett kincse. A Nepomuki Szent János-templom rokokó sekrestyéje, Budapest 2001.

König-Nordhoff 1982

Ursula König-Nordhoff, Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600, Berlin 1982.

Kronbichler 1995

Johann Kronbichler, Michael Angelo Unterberger 1695-1758, Salzburg 1995.

Kuba-Hauk 1985

Waltraut Kuba-Hauk, Caspar Franz Sambach 1715-1795, phil. Diss. (ms.), Wien 1985.

Kuszmán 1997

Zsófia Kuszmán, Bot, in: Szimbólumtár, Budapest 1997, S. 82.

Kuszmán 1997

Zsófia Kuszmán, Tök, in: Szimbólumtár, Budapest 1997, S. 465.

Laszlovszky 1989

Laszlovszky József, A magyar címer története, Budapest 1989.

Lauschmann 1994

Lauschmann Gyula, Székesfehérvár története II. (I-IV.). A török kiűzetésétől a 18. század végéig, 1688-1800, Székesfehérvár 1994.

Lawton/Vernoit 1996

Mary S. Lawton, S. J. Vernoit, Missions, in: Jane Turner (Hg.), The Dictionary of Art, Bd. 17, London 1996, S. 512-513.

Leopold 1938

Leopold Antal, Szent István király ikonográfiája, in: Serédi Jusztinián (Bearb.), Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján, Bd. III., Budapest 1938, S. 113-154.

Loyola 1948

Ignatius von Loyola, Die Satzung der Gesellschaft Jesu, in: Balthasar von Hans Urs (Hg.), Die großen Ordensregeln, Einsiedeln/Zürich/Köln 1948.

Marosi 1927

Marosi Arnold, Székesfehérvár műemlékei, Székesfehérvár 1927.

Marschall 1928

Marschall Rafael, A ciszterci rend székesfehérvári temploma, Székesfehérvár 1928.

Matsche 1971

Franz Matsche, Die Darstellungen des Johannes von Nepomuk in der barocken Kunst – Form, Inhalt und Bedeutung –, in: Franz Matsche (Bearb.), Johannes von Nepomuk. Ausstellungskatalog der Ausstellung des Adalbert-Stifter-Vereins in Zusammenarbeit mit dem Münchner Stadtmuseum, dem Oberhausmuseum Passau, dem Österreichischen Museum für Angewandte Kunst in Wien und dem Bayerischen Rundfunk - 1971 anlässlich der 250. Wiederkehr der Seligsprechung des Johannes von Nepomuk (Kat. Ausst., Adalbert Stifter Verein, München 1971), Verlag Passavia, Passau 1971, S. 35-62

Mihályi 1934

Mihályi Ernő, Vanossi Antal S. J., in: Győri Szemle, 5, 1934, S. 147-150.

Nagy 1972

Nagy Lajos, Székesfehérvár későközépkori topográfiája, in: Kralovánszky Alán (Bearb.), Székesfehérvár évszázadai 2. Középkor, Székesfehérvár 1972.

Nitsch 1910

Nitsch Árpád János, Majk. A bold. Szűz majki premontrei prépostságának majd a Nepomuki Szent Jánosról nevezett kamalduli remeteségnek története, Győr 1910.

Ott 1970

Brigitte Ott, IHS, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. II. (I-VIII.), Rom/Freiburg/Basel/Wien 1970, S. 337.

Pauer 1877

Johannes Pauer, Historia Dioecesis Alba-Regalensis ab erecta sede episcopali. 1777-1877, Székesfehérvár 1877.

Rabensteiner 2008

Christine Rabensteiner (Hg.), Mit kühnen Pinselstrichen. Barocke Ölskizzen der Alten Galerie in Graz, Graz 2008.

Ripa 1997

Cesare Ripa, Iconologia, Budapest 1997.

Sachs/Badstübner/Neumann 1973

Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann, Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1973.

Sachs/Badstübner/Neumann 1998.

Hannelore Sachs/Ernst Badstübner/Helga Neumann, Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1998.

Say 1938

Say Géza, A barokk Székesfehérvár, Budapest 1938.

Schoen 1931

Schoen Arnold, Székesfehérvár 18. századbeli festői, in: Székesfehérvári Szemle, 1, 4, 1931, S. 2-3.

Schoen 1931

Schoen Arnold, Székesfehérvár 18. századbeli kő- és képfaragói, in: Székesfehérvári Szemle, 1, 6, Székesfehérvár 1931, S. 2-4.

Schoen 1931

Schoen Arnold, Székesfehérvár 18. századbeli építőmesterei, in: Székesfehérvári Szemle, 1, 10-12, Székesfehérvár 1931, S. 3-6.

Schoen 1932

Schoen Arnold, Paumgartner és Buffleur, in: Székesfehérvári Szemle, 2, 4-6, Székesfehérvár 1932, S. 25-26.

Schoen 1932

Schoen Arnold, Vanossi Antal, in: Székesfehérvári Szemle, 2, 10-12, Székesfehérvár 1932, S. 57-59.

Schoen 1933

Schoen Arnold, Székesfehérvár 18. századi mesterei, in: Székesfehérvári Szemle, 3, 1, Székesfehérvár 1933, S. 11-13.

Schoen 1935

Schoen Arnold, Az abai Szentháromság-templom szentélye, in: Székesfehérvári Szemle, 5, 1-2, Székesfehérvár 1935, S. 16-24.

Seibt 1971

Ferdinand Seibt, Johannes von Nepomuk – ein schweigender Märtyrer, in: Franz Matsche (Bearb.), Johannes von Nepomuk. Ausstellungskatalog der Ausstellung des Adalbert-Stifter-Vereins in Zusammenarbeit mit dem Münchner Stadtmuseum, dem Oberhausmuseum Passau, dem Österreichischen Museum für Angewandte Kunst in Wien und dem Bayerischen Rundfunk - 1971 anlässlich der 250. Wiederkehr der Seligsprechung des Johannes von Nepomuk (Kat. Ausst., Adalbert Stifter Verein, München 1971), Verlag Passavia, Passau 1971, S. 16-24.

Siklósi 1990

Siklósi Gyula, Adattár Székesfehérvár középkori és törökkori építészetéről, Székesfehérvár 1990.

Steinhuber 1895

Andreas Steinhuber, Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom, Bd. I-II., Freiburg (Breisgau) 1895.

Stix 1933

Alfred Stix (Hg.), Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Albertina, 5: Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus, Wien 1933.

Szilas 2002

Szilas László, Magyarország, in: William V. Bangert, A jezsuiták története, Budapest 2002, S. 77, 194-196, 275-279, 403-404, 429-434.

Szilárdfy 1995

Szilárdfy Zoltán, A magánáhitat szentképei a szerző gyűjteményéből I. 17-18. század. Kleine Andachtsbilder des Barock aus der Sammlung des Verfassers I. 17.-18. Jahrhundert, Szeged 1995.

Szilárdfy 1999

Szilárdfy Zoltán, Szent István király följánlásának attribútumai, in: Művészettörténeti értesítő, 48. Jahrgang, 1-4, Budapest 1999, S. 71-86.

Szilárdfy 2001

Szilárdfy Zoltán, Eigenständige Typen in der barocken Ikonographie ungarischer Heiliger, Esztergom 2001.

Szilárdfy 2003

Szilárdfy Zoltán, Ikonográfia, kultusztörténet. Képes tanulmányok, Budapest 2003.

Szilárdfy 2007

Szilárdfy Zoltán, Ami még hiányzik Szent Imre ikonográfiájából: különös tekintettel szülővárosára és a Székesfehérvári Egyházmegyére, in: Szent Imre 1000 éve. Tanulmányok Szent Imre tiszteletére születésének ezredik évfordulója alkalmából: Székesfehérvár 1007 – 2007, Székesfehérvár 2007, S. 112-116.

Szilárdfy 2008

Szilárdfy Zoltán, A magánáhitat szentképei a szerző gyűjteményéből III. Alkalmazott szentképek (16-21. század). Kleine Andachtsbilder aus der Sammlung des Verfassers III. Angewandte Andachtsbilder (16.-21. Jahrhundert), Szeged/Budapest 2008.

Szőnyi 1934

Szőnyi Ottó, Régi magyar templomok, Budapest 1934.

Switek 2006

Günter Switek, Jesuiten, in: Walter Kasper (Hg.), Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 5, Freiburg 2006, S. 794-800.

Telesko 2005

Werner Telesko, Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, Wien/Köln/Weimar 2005.

Triska 1977

Eva-Maria Triska, Eine Serie von Szenen aus dem Leben des heiligen Johannes von Nepomuk, gestochen nach Franz Anton Maulbertsch, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jahrgang 21, Nummer 65, Wien 1977, S. 114-157.

Vanyó 2000

Vanyó László, Az ókeresztény művészet szimbólumai, Budapest 2000.

Velics 1912-1914

Velics László, Vázlatok a magyar jezsuiták multjából, Budapest 1912-1914.

Voit 1966

Voit Pál, A majki műemlékegyüttes. Adatok Franz Anton Pilgram életművéhez, in: Magyar Műemlékvédelem III. 1961-1962, Budapest 1966, S. 201-227.

Werner 1896

Werner Adolf, A székesfehérvári kath. főgimnázium története, Székesfehérvár 1896.

Wilberg-Vignau 1970

Peter Wilberg-Vignau, Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio, München 1970.

Wimmer 2000

Otto Wimmer, Kennzeichen und Attribute der Heiligen, Tyrolia-Verlag, Innsbruck 2000.

Woisetschläger 1961

Kurt Woisetschläger (Bearb.), Meisterwerke der österreichischen und deutschen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz, Wien 1961.

Online-Ressourcen

Homepage des Szent István Király Museums, Régészeti Kiállítás. Töredékék Fejér megye múltjából, URL: <http://www.szikm.hu/regeszetikiallitas.php> (13.11.2012)

Kelényi 2006

Kelényi György, A reneszánsz és a barokk építészete Magyarországon. Magyar építészet a XVIII. században. ELTE Szabadbölcsezet 2006, URL:

http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszeti/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=626&tip=0 (17.11.2012)

Homepage der Ungarischen Nationalgalerie, Werke der Dauerausstellungen,

URL: <http://www.mng.hu/kiallitasok/allando/179/oldal:11/400> (25.11.2012)

Archivalische Quellen

Cannonica Visitatio 1805, Bischöfliches und Domkapitel Archiv von Székesfehérvár, Can. Vis., Szfv. Belváros.

Cannonica Visitatio 1817, Bischöfliches und Domkapitel Archiv von Székesfehérvár, Can. Vis., Szfv. Belváros.

„*Contract*” zwischen Károly Bebó und Gáspár Fries über die Tischlerarbeiten der Kanzel in der Jesuitenkirche zu Székesfehérvár, 15. März 1749 Ofen, Ungarisches Landesarchiv in Budapest, MOL P 707 487. cs. Fasc. 36. NB. 162-163. fol.

Diarium Missionis Alba regalensis Societas Jesu ab anno 1730 usque 1741, Bischöfliches und Domkapitel Archiv von Székesfehérvár, Handschriftenarchiv.

Diarium Residentiae Albaregalensis Societas Jesu ab anno 1768 usque 1773, Universitätsbibliothek, Budapest, AB. 83.

Géczy 1991

Géczy Csaba, Székesfehérvár, Ciszter templom Szentély falképre Restaurálási dokumentációja, Budapest 27. November 1991, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 28.115.

Gran 1755

Daniel Gran, Brief an Palatin Graf Lajos Batthyány in Sachen der Aufstellung einer Kunstakademie in Ungarn, 4. Dezember 1755 St. Pölten, Ungarisches Landesarchiv in Budapest, MOL N 12 Ladula 6 fasciculus 21. Nr. 20. (Mikrofilmarchiv)

Historia Missionis Alba regalensis Societas Jesu. Ab Anno 1727 usque 1771, Universitätsbibliothek, Budapest, AB. 82.

„*Inventarium bonorum familiarium Antonii Vánossy*”, Székesfehérvár 17. Februar 1717, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma, 108.

Jakab 1964

Jakab Tibor, Műleírás, Székesfehérvár September 1964, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 69/135.

Kákay Szabó/Papp 1958

Kákay Szabó György, Papp Oszkár, Költségvetés, Budapest 23. Mai 1958, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, ÁMRK-Dokumentation.

Kopik 1989

Kopik Judit, Határozat, Budapest 13. September 1989, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 27.523.

Kuthy s.a.

Kuthy István, Székesfehérvári Nep. Szt. János pleb. templom, s.a. Bischöfliches und Domkapitel Archiv von Székesfehérvár, Handschriftenarchiv, Kuthy István plébániatörténeti adatgyűjtése, Szésvár, Nepomuki Szt. János templom.

Ladányi 1991

Ladányi Éva, Brief an Milcsinszky Alajos, 31. Juli 1991, Budapest, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, ÁMRK-Dokumentation.

Marton 1989

Marton Ferenc, Statikai szakvélemény a székesfehérvári Nagyboldogasszony templom épületszerkezetéről, Wesprim Juni 1989, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 27.523.

Milcsinszky 1991

Milcsinszky Alajos, Brief an „Magyar Köztársaság Művészeti Alapja”, 21. Juli 1991, Stuhlweissenburg, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, ÁMRK-Dokumentation.

Milcsinszky 1991

Milcsinszky Alajos, Brief an „Magyar Köztársaság Művészeti Alapja”, Székesfehérvár 17. September 1991, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, ÁMRK-Dokumentation.

Milcsinszky 1995

Milcsinszky Alajos, Standard Application Form For Support For a Pilot Project to Conserve The European Architectural Heritage, Székesfehérvár 24. Januar 1995, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, ÁMRK-Dokumentation.

Németh 1988

Németh Gábor, Előzetes restaurálási terv, 1. September 1988, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 27.523.

Németh 1989

Németh Gábor, Restaurálási szerződés, Budapest 9. September 1989, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, ÁMRK-Dokumentation.

Ópra 2007

Ópra Zsuzsanna, A székesfehérvári ciszterci (volt jezsuita) Nepomuki Szent János plébániatemplom falképei és berendezése, Művészettörténeti dokumentáció, 30. April 2007, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 40936.

Rády 1976

Rády Ferenc, Jelentés, 16. August 1976, Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, ÁMRK-Dokumentation.

Rechnungsbücher der Kamaldulenser, Ungarisches Landesarchiv, Budapest, Acta ecclesiastica ordinum et monialium (E 151) – 25. fasc. (5. Kiste).

Schoen-Handschrift s.a.

Schoen Arnold, s.t. (Handschrift über die Jesuitenanlage in Székesfehérvár), s.a., Bischöfliches und Domkapitel Archiv von Székesfehérvár, Handschriftenarchiv, No.1663.

Vánossy 1719

Antal Vánossy, Brief Nr. 2, 10. Mai 1719 Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

Vánossy 1719

Antal Vánossy, Brief Nr. 1, 26. Februar 1719 Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

Vánossy 1744

Antal Vánossy, Brief Nr. 22, 19. Februar 1744 Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

Vánossy 1751

Antal Vánossy, Brief Nr. 30, 7. Mai 1751 Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

Vánossy 1752

Antal Vánossy, Brief Nr. 39, 1. Februar 1752 Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

Vánossy 1752

Antal Vánossy, Brief Nr. 51, 1. September 1752 Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

Vánossy 1754

Antal Vánossy, Brief Nr. 77, 11. September 1754 Rom, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

Vánossy 1756

Antal Vánossy, Brief Nr. 104, 20. November 1756 Rom, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

Vánossy o.J

Antal Vánossy, Brief Nr. 29, o.J (anhand des Briefes Nr. 30 soll es sich aber um einen Brief aus 1751 handeln, da die Nummer eine Kronologie aufweisen) Wien, Archiv der Erzabtei von Pannonhalma „*Litterae 103 ad Patrem Superiorem de annis 1719-1757*“, BK. 119. B. 27.

Villányi 1935

Villányi László Anaklét: Vánossi Antal, Pannonhalma, 15. November 1935. Archiv der Erzabtei von Pannonhalma, BK 888.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, Fotoarchiv, Nr. 29.715.
- Abb. 2.** Siklósi 1990, S. 33, Abb. 9.
- Abb. 3.** Fitz/Császár/Papp 1966, S. 26, Abb. 26.
- Abb. 4.** Fitz/Császár/Papp 1966, S. 30, Abb. 30.
- Abb. 5.** Fitz/Császár/Papp 1966, S. 33, Abb. 31.
- Abb. 6.** Kovács 2001, S. 5.
- Abb. 7.** Fitz/Császár/Papp 1966, S. 42, Abb. 40.
- Abb. 8.** Kovács 2001, S. 9.
- Abb. 9.** Nóra Tóth
- Abb. 10.** Nóra Tóth
- Abb. 11.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 69/135.
- Abb. 12.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 69/135.
- Abb. 13.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 14.** URL: <http://www.austria-lexikon.at/af/AEIOU/Universit%C3%A4tskirche>
(02.01.2013)
- Abb. 15.** Kelényi 2006.
- Abb. 16.** <http://www.visittrencin.sk/de/objekt/piaristenkirche-des-hl-franz-xaver>
(02.01.2013)
- Abb. 17.** Kelényi 2006.
- Abb. 18.** Nóra Tóth
- Abb. 19.** Nóra Tóth
- Abb. 20.** Nóra Tóth
- Abb. 21.** Kovács 2001, S. 13.
- Abb. 22.** Nóra Tóth
- Abb. 23.** Nóra Tóth
- Abb. 24.** Ópra 2007, Abb. 2.
- Abb. 25.** Nóra Tóth
- Abb. 26.** Nóra Tóth

- Abb. 27.** Kovács 2001, S. 26.
- Abb. 28.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, Fotoarchiv, Nr. 29.707.
- Abb. 29.** Nóra Tóth
- Abb. 30.** Nóra Tóth
- Abb. 31.** Nóra Tóth
- Abb. 32.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, Fotoarchiv, Nr. 29.708.
- Abb. 33.** Markus Rauscher
- Abb. 34.** Szilárdfy 1995, Abb. 58
- Abb. 35.** Szilárdfy 1995, Abb. 440
- Abb. 36.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, Fotoarchiv, Nr. 29.709.
- Abb. 37.** Aschenbrenner/Schweighofer 1965, Abb. 26.
- Abb. 38.** Aschenbrenner/Schweighofer 1965, Tafel XII.
- Abb. 39.** Gábor Gaylhoffer-Kovács, PPKE-BTK Művészettörténet Tanszék, "Barokk falképfestészet Magyarországon" Projekt, unterstützt von OTKA.
- Abb. 40.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, Fotoarchiv, Nr. 29.700.
- Abb. 41.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, Fotoarchiv, Nr. 29.696.
- Abb. 42.** Gábor Gaylhoffer-Kovács, PPKE-BTK Művészettörténet Tanszék, "Barokk falképfestészet Magyarországon" Projekt, unterstützt von OTKA.
- Abb. 43.** Nóra Tóth
- Abb. 44.** Kapossy 1930, S. 435.
- Abb. 45.** Kapossy 1930, S. 435.
- Abb. 46.** Kovács 2001, S. 25.
- Abb. 47.** Nóra Tóth
- Abb. 48.** Albertina, Wien.
- Abb. 49.** Nóra Tóth
- Abb. 50.** Szilárdfy 1995, S. 425.
- Abb. 51.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, Fotoarchiv, Nr. 29.693.
- Abb. 52.** Kapossy 1930, S. 441.

- Abb. 53.** Kovács 2001, S. 29.
- Abb. 54.** Nóra Tóth
- Abb. 55.** Csatkai 1969, S. 294, Abb. 1.
- Abb. 56.** Woisetschläger 1961, S. 113.
- Abb. 57.** Kovács 2001, S. 29.
- Abb. 58.** Szilárdfy 2003, Abb. 378.
- Abb. 59.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, Fotoarchiv, Nr. 29.690.
- Abb. 60.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, Fotoarchiv, Nr. 29.665.
- Abb. 61.** Nóra Tóth
- Abb. 62.** Kapossy 1930, S. 434.
- Abb. 63.** Bischöfliches und Domkapitel Archiv von Székesfehérvár, Handschriftenarchiv, Nr. 1663.
- Abb. 64.** Kovács 2001, S. 24.
- Abb. 65.** Nóra Tóth
- Abb. 66.** Kronbichler 1995, S. 96, Abb. 89.
- Abb. 67.** Kronbichler 1995, S. 97, Abb. 90.
- Abb. 68.** Kronbichler 1995, S. 176, Abb. 203.
- Abb. 69.** Biedermann 1996, S. 198.
- Abb. 70.** Stix 1933, 2090.
- Abb. 71.** Markus Rauscher
- Abb. 72.** Markus Rauscher
- Abb. 73.** Szilárdfy 2003, Abb. 6.
- Abb. 74.** Kapossy 1930, S. 439.
- Abb. 75.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, Fotoarchiv, Nr. 29.691.
- Abb. 76.** Kovács 2001, S. 28.
- Abb. 77.** Nóra Tóth
- Abb. 78.** Kronbichler 1995, S. 201, Abb. 225.
- Abb. 79.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, Fotoarchiv, Nr. 29.692.
- Abb. 80.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, Fotoarchiv, Nr. 29.694.

- Abb. 81.** Nóra Tóth
- Abb. 82.** Nóra Tóth
- Abb. 83.** Nóra Tóth
- Abb. 84.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 85.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 86.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 87.** Knab 1977, Abb. 2-3.
- Abb. 88.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 89.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 90.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 91.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 92.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 93.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 94.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 95.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 96.** Markus Rauscher
- Abb. 97.** Markus Rauscher
- Abb. 98.** Nóra Tóth
- Abb. 99.** Nóra Tóth
- Abb. 100.** Nóra Tóth
- Abb. 101.** Bischöfliches und Domkapitel Archiv von Székesfehérvár,
Handschriftenarchiv, Nr. 1663.
- Abb. 102.** Nóra Tóth
- Abb. 103.** Kovács 2001, S. 20-21.
- Abb. 104.** Kovács 2001, S. 30.
- Abb. 105.** Kovács 2001, S. 32.
- Abb. 106.** Kovács 2001, S. 34.
- Abb. 107.** Kovács 2001, S. 42.
- Abb. 108.** Kovács 2001, S. 40.
- Abb. 109.** Kovács 2001, S. 44.
- Abb. 110.** Kovács 2001, S. 46.
- Abb. 111.** Nóra Tóth
- Abb. 112.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und
Dienstleistung, 28.115.

- Abb. 113.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 28.115.
- Abb. 114.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 28.115.
- Abb. 115.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 28.115.
- Abb. 116.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 28.115.
- Abb. 117.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 28.115.
- Abb. 118.** Gyula Forster Nationales Zentrum für Erbschaftmanagement und Dienstleistung, 28.115.
- Abb. 119.** Kovács 2001, S. 27.
- Abb. 120.** András Smohay
- Abb. 121.** Nóra Tóth
- Abb. 122.** Nóra Tóth
- Abb. 123.** Nóra Tóth
- Abb. 124.** Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993, S. 187, Kat. 111.
- Abb. 125.** Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993, S. 129, Kat. 46.
- Abb. 126.** Rabensteiner 2008, S. 49.
- Abb. 127.** Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993, S. 139, Kat. 56.
- Abb. 128.** Knab 1977, Abb. 76.
- Abb. 129.** Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993, S. 156, Kat. 80.
- Abb. 130.** Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993, S. 156, Kat. 81.
- Abb. 131.** Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum 1993, S. 248, Kat. 171.
- Abb. 132.** Dachs 2003, Abb. 158.
- Abb. 133.** Aschenbrenner/Schweighofer 1965, Abb. 71.
- Abb. 134.** http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder_gross/paul-troger-der-hl.-johann-von-nepomuk-troestet-die-bedrueckten-09730.html
- Abb. 135.** Knab 1977, Abb. 163
- Abb. 136.** Kronbichler 1995, S. 31, Abb. 22.
- Abb. 137.** Kronbichler 1995, S. 128, Abb. 132.
- Abb. 138.** Kronbichler 1995, S. 128, Abb. 133.
- Abb. 139.** Arijčuk 2007, S. 258, Abb. 10.

- Abb. 140.** Arijčuk 2007, S. 244, Abb. 1.
- Abb. 141.** <http://www.makoijuhaszistvan.eoldal.hu/fenykepek/referencia-munkaim-fotokon.-photos-of-my-work./01.-restauratori-munkaim.-my-restoration-works./kremser-schmidt-m.-j.--nepomuki-szt.-janos-megdicsoulese.-.html>
- Abb. 142.** Dachs 2003, Abb. 587.
- Abb. 143.** Dachs 2003, Abb. 588.
- Abb. 144.** Arijčuk 2007, S. 246, Abb. 2.
- Abb. 145.** <http://www.dorotheum.com/auktion-detail/auktion-9173-alte-meister/lot-1228926-franz-anton-maulbertsch.html>
- Abb. 146.** Knab 1977, Abb. 238.
- Abb. 147.** Aschenbrenner/Schweighofer, Abb. 2.
- Abb. 148.** Aschenbrenner, Schweighofer, Tafel VIII.
- Abb. 149.** Prometheus-Bildarchiv
- Abb. 150.** Nóra Tóth
- Abb. 151.** Bischöfliches und Domkapitel Archiv von Székesfehérvár, Handschriftenarchiv, Nr. 1663.
- Abb. 152.** Knab 1977, Abb. 147.
- Abb. 153.** Knab 1977, Abb. 246.
- Abb. 154.** Knab 1977, Abb. 247.
- Abb. 155.** Knab 1977, Abb. 249.
- Abb. 156.** Gamerith 2007, S. 166, Abb. 1.
- Abb. 157.** Knab 1977, Abb. 239.
- Abb. 158.** Knab 1977, Abb. 140.
- Abb. 159.** Knab 1977, Abb. 120.
- Abb. 160.** Knab 1977, Abb. 203.
- Abb. 161.** Knab 1977, Abb. 137
- Abb. 162.** Szilárdfy 2001, S. 7, Abb. 2.
- Abb. 163.** Szilárdfy 2001, S. 9, Abb. 4.
- Abb. 164.** Dachs 2003, Abb. 609.
- Abb. 165.** Szilárdfy 2001, S. 16, Abb. 14.
- Abb. 166.** <http://www.mng.hu/kiallitasok/allando/179/oldal:11/400>
- Abb. 167.** Szilárdfy 1999, S. 76, Abb. 8.
- Abb. 168.** Hoffmann 1944, S. 168, Abb. 4.
- Abb. 169.** Szilárdfy 2001, S. 17, Abb. 15.

- Abb. 170.** Dachs 2003, Abb. 132.
- Abb. 171.** Szilárdfy 2007, S. 223, Szfy 13.
- Abb. 172.** Szilárdfy 2007, S. 226, Szfy 21.
- Abb. 173.** Jávör 2005, S. 296, Abb. 270.
- Abb. 174.** Szilárdfy 2001, S. 19, Abb. 16.
- Abb. 175.** Knab 1977, Abb. 179.
- Abb. 176.** Markus Rauscher
- Abb. 177.** Knab 1977, Abb. 158.
- Abb. 178.** Knab 1977, Abb. 157.
- Abb. 179.** Knab 1977, Abb. 209.
- Abb. 180.** Wilberg-Vignau 1970, Abb. 10.
- Abb. 181.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 182.** Prometheus Bildarchiv
- Abb. 183.** <http://www.arteantica.eu/opera-arte/lucatelli-pietro-locatelli/S-Ignazio-di-Loyola-ed-i-quattro-continenti-0000082699.html>
- Abb. 184.** Rabensteiner 2008, S. 29.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Zusammenfassung

Die Anfänge der Geschichte der ehemaligen Jesuitenkirche zum Heiligen Johannes von Nepomuk, eine der Hauptsehenswürdigkeiten und kunsthistorisch relevantesten Bauten in der traditionsreichen ungarischen Stadt Székesfehérvár, gehen auf das Jahr 1688 zurück, als Székesfehérvár nach etwa 150 Jahren von der türkischen Besatzung befreit wurde. Schon im selben Jahr erschienen die ersten Jesuitenbrüder an diesem Ort und begannen ihre Missionstätigkeit, welche dank deren baldigen Aufblühens durch zahlreiche Wohltäter finanzielle Unterstützung genoss. Die Ordensbrüder nutzten anfänglich eine türkische Moschee, welche immer wieder erweitert wurde. Ab 1719 erklärte sich der bedeutendste Mäzen der Anlage, Antal Vánossy, bereit, sich um diese einfach gestalteten Bauten der Jesuiten zu kümmern – aus dieser Absicht wuchs etwa zwei Jahrzehnte später eine monumentale bauliche Maßnahme heraus, welche durch Vánossys Geldgeschenk und aktive Teilnahme an der künstlerischen Gestaltung des Gebäudekomplexes ermöglicht werden konnte. Neben ihm sicherten auch zahlreiche weitere Personen eine beachtliche Summe für die Bau- und Ausstattungsarbeiten zu, wie zum Beispiel Baronin Amade. 1741 wurde mit der Erbauung des Ordenshauses, 1745 mit der Kirche angefangen. Der Originalplan der Anlage blieb erhalten, der Architekt kann jedoch mangels beweiskräftiger Fakten nicht eindeutig bestimmt werden. Die an der Ausführung der künstlerischen Einrichtungen beteiligten Meister wurden aller Wahrscheinlichkeit nach von Vánossy beauftragt und alsdann von dessen Vertrauensperson, dem Superior Ignác Stocker, betreut. Die malerischen Arbeiten der Kirche stammen größtenteils von Caspar Franz Sambach, dem wohl auch die als Maler nachweisbaren Jesuitenbrüder Magis und Werle zur Hand gingen. Die Entwürfe für die monumentalen Wandgemälde dürfte jedoch Daniel Gran gefertigt haben, Sambach war vermutlich lediglich für die Realisierung verantwortlich. Des Weiteren kann ein Altarbild im Kirchenschiff Michelangelo Unterberger zugeschrieben werden. Der Großteil der bildhauerischen Arbeiten wurde von der hauseigenen Tischlerwerkstatt und dessen Leiter Bernát Paumgartner vollendet. Der Kanzelbau ist ein Werk des namhaften Bildhauers Károly Bebó, während die Einrichtungsgegenstände der Sakristei von Hyngeller János' Hand stammen dürften. Die Kirche verfügt über ein einheitliches ikonographisches Programm. Seit 1813 verfügt der Zisterzienserorden über den Gebäudekomplex; im Ordenshaus befindet sich seit 1978 das Szent István Király Museum.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Geboren am 27. November 1988 in Budapest

Ungarische Staatsbürgerin

Bildungsweg

Seit September 2012: Ausbildung zur Expertin für Gemälde, BÁV Becsüs Akadémia, Budapest

April 18 - 20. 2012: Exkursion „*Buchmalerei & Klosterbibliotheken*“, Budapest - Wien

Teilnahme sowie Beteiligung an der Organisation

Sommersemester 2011: ERASMUS-Stipendium, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Fakultät für Kunstgeschichte, Budapest

Seit Oktober 2007: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

2003 - 2007: Fazekas Mihály Fővárosi Gyakorló Gimnázium, Budapest

2006 - 2007: Ungarischer Landeswettbewerb (Országos Középiskolai Tanulmányi Verseny) für Kunstgeschichte, Platz 1.

1995 - 2003: Fazekas Mihály Fővárosi Gyakorló Általános Iskola, Budapest

Beruflicher Werdegang

Seit September 2012: Auktionskoordinatorin im Auktionshaus-BÁV, Budapest

Dezember 2011: Praktikum im MOYA (Museum of Young Art), Wien

6. September - 6. Oktober 2011: Praktikum im Auktionshaus-BÁV, Budapest

August 2009: Praktikum im Auktionshaus-BÁV, Budapest

Juli 2008: Stipendium des Rotary-Club Budapest, Praktikum beim Reutlinger General-Anzeiger (u. a. auch in der Kunstredaktion), Tübingen/Reutlingen