

Pötzl-Malíková, Mária

**Das Programm der Fassade des Primatialpalais in Pressburg (Bratislava) : ein kirchenpolitisches Manifest aus der Zeit des Josephinismus**

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 591-[612]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123981>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# DAS PROGRAMM DER FASSADE DES PRIMATIALPALAIS IN PRESSBURG (BRATISLAVA) – EIN KIRCHENPOLITISCHES MANIFEST AUS DER ZEIT DES JOSEPHINISMUS

MÁRIA PÖTZL-MALÍKOVÁ

In der einschlägigen kunsthistorischen Literatur, die sich mit dem späten 18. Jahrhundert befasst, überwiegt bis heute noch eine Gleichsetzung der Begriffe Aufklärung und Klassizismus. Bei einer näheren Untersuchung geht diese eindeutig scheinende Vorstellung aber nicht immer auf, denn beide gehören in zwei unterschiedliche Gebiete: der eine fasst die geistige Entwicklung zusammen, der zweite die stilistische Wende in der Kunst – die nicht unbedingt korrelieren müssen.<sup>1</sup> Ausserdem ist die geistesgeschichtliche und kulturelle Entwicklung dieser Zeit besonders kompliziert, alle Schichten der Gesellschaft, ja sogar auch einzelne Persönlichkeiten subsummierten unter diese Begriffe unterschiedliche Inhalte, die dann zu unterschiedlichen Resultaten führen.<sup>2</sup>

Einen Beweis für eine Inkongruenz von Klassizismus und Aufklärung bietet auch die kulturpolitische Ausrichtung zweier hoher kirchlicher Würdenträger, die an der Spitze der katholischen Hierarchie im Habsburgerreich standen und sich in Opposition zu Joseph II. und zur Aufklärung allgemein als kompromisslose Repräsentanten der traditionellen Position der Kirche verstanden hatten, dabei aber persönlich keineswegs von der allgemeinen kulturellen Entwicklung unberührt blieben und sie sogar im Kampf

um die Wahrung der Tradition zu integrieren wussten. Sie waren sich der Krisensituation in der Kirche wohl bewußt und bemühten sich mit allen Mitteln, die ihnen zur Verfügung standen, der äusseren Bedrohung und den inneren Auflösungstendenzen entgegenzusteuern.

Der erste, der Erzbischof von Wien, Kardinal Christoph Migazzi<sup>3</sup> ist vor allem als ein kompromißloser Gegner von einschneidenden kirchlichen Reformen Josephs II. bekannt, der selber zwar ein gläubiger Katholik war, aber ein Staatskirchentum anstrebte, in dem er – so wie auf allen anderen Gebieten – ohne Rücksicht und Rücksprache alles per Dekret bestimmen konnte. Weniger bekannt ist Migazzis früheres Bekenntnis zum sog. Reformkatholizismus, der vor allem unter Papst Benedikt XIV. in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts bemüht war, die Kirche von innen heraus zu reformieren.<sup>4</sup> Als sich sein späterer Nachfolger Pius VI., tief beunruhigt von den Reformen Josephs II. entschlossen hat, im Frühjahr 1782 nach Wien zu reisen, um in einem persönlichen Gespräch den Kaiser zum Einlenken zu bewegen,<sup>5</sup> war es Kardinal Migazzi, der bei diesem zuletzt mißglückten Versuch seine stärkste Stütze war. Andererseits ist gerade der ursprünglich reformfreudige, später aber ultramontane Migazzi der Bauherr

der ersten klassizistischen Bauwerke in Mitteleuropa und zwar in Waitzen (Vác), die er anlässlich des Besuches der kaiserlichen Familie im Jahre 1764 von Isidore Canevale, dem späteren bevorzugten Architekten Josephs II. entwerfen ließ.<sup>6</sup> In dieser Bischofsstadt, die in seine Administration gehörte, ist er auch als großzügiger Förderer verschiedener städtebaulicher Maßnahmen bekannt, die jedem aufgeklärten Geist Ehre gemacht hätten. Sein privates Interesse galt den antiken Ausgrabungen, sowohl auf dem Gebiet Mitteleuropas wie auch in Süditalien.<sup>7</sup>

Der zweite – mit dem wir uns in diesem Beitrag näher befassen wollen – ist der Erzbischof von Gran (Esztergom) und Primas von Ungarn, Kardinal Joseph Batthyány, der bedeutendste Mitstreiter von Kardinal Migazzi. Er führte beim Besuch Pius VI. in Wien die Deputation der Kleriker aus Ungarn an und bemühte sich während des ganzen Wiener Aufenthaltes mit dem Aufgebot aller seiner Kräfte und Möglichkeiten zwischen dem Papst und dem Kaiser zu vermitteln.

Joseph Batthyány (1727–1799) stammte aus dem gräflichen Zweig einer angesehenen ungarischen Magnatenfamilie<sup>8</sup> [Abb. 1]. Sein Vater bekleidete in den Jahren 1751–1765 das Amt des Palatins, des höchsten weltlichen Würdenträgers Ungarns, der auch Stellvertreter des Herrschers war. Als zweitgeborener Sohn wurde er schon sehr früh für die geistliche Laufbahn bestimmt und erhielt dazu eine ausgezeichnete Ausbildung, für die der Jesuitenpater Johann Prileský die Grundlagen schuf<sup>9</sup>. Auf den Stufen der kirchlichen Karriere schritt er dann sehr rasch und ohne Probleme empor. Schon 1759 wurde er Bischof von Siebenbürgen, 1760 Erzbischof von Kalocsa und 1776 wurde er nach elfjähriger Sedisvakanz zum Erzbischof von Gran (Esztergom) und damit auch zum Primas von Ungarn bestimmt. Es folgte 1778 die Ernennung zum Kardinal. Im ausgehenden 18.

Jahrhundert vertritt Batthyány noch immer den Typus eines spätbarocken Kirchenfürsten, der viel Sinn für die schönen Dinge des Lebens hat. Sein riesiges Vermögen erlaubte ihm ein Leben im großen Stil, er unterhielt einen eigenen „Hof“ und ein privates 22-köpfiges Orchester,<sup>10</sup> sammelte Kunstwerke, gab viel Geld für Pretiosen aus und legte eine große Bücher- und Musikalien-sammlung an.<sup>11</sup> Daneben aber unterstützte Batthyány – von der zeitgenössischen Presse als ein „bekannter Menschenfreund“ und „beliebter und wohltätiger Fürst“ apostrophiert<sup>12</sup> – mit viel Engagement und beträchtlichen Mitteln auch verschiedene kirchliche Einrichtungen und baute Kirchen und Schulhäuser. Besonders lagen ihm die Piaristenschulen am Herzen, die das Bildungsvakuum in den kirchlichen Schulen nach dem Verbot der Jesuiten ausfüllen sollten.<sup>13</sup> Die von ihm ernst aufgefasste Pastoralpflicht in seiner großen Diözese fand ihren Ausdruck in einer großangelegten *Visitatio canonica* in den Jahren 1779–1782, bei der er oft auch persönlich anwesend war.<sup>14</sup>

Seine kritische Haltung gegenüber der Kirchenpolitik Josephs II. publizierte Batthyány auch öffentlich, in einer *Untertänigsten Vorstellung*, die 1782 erschienen ist.<sup>15</sup> Unter dem Motto „*Gebt dem Kaiser was des Kaisers ist und Gott was Gottes ist*“, verwahrte er sich, zwar sehr höflich, aber entschieden gegen die nach seiner Meinung unzulässige Einmischung des Kaisers in innerkirchliche Angelegenheiten, die allein in die Kompetenz der Bischöfe und Kirchenversammlungen gehörten. Im Konkreten reagierte er auf die Bestimmung Josephs II. vom 24. März 1781, dass die einzelnen Ordensgemeinschaften in Zukunft keine Kontakte zu ihrer Obrigkeit oder Mitbrüdern im Ausland pflegen dürfen und auf sein Dekret vom 26. März 1781, dass die päpstlichen Bullen und andere kirchliche Vorschriften aus Rom auf dem üblichen amtlichen Weg



Abb. 1: Joseph Pitschmann – Joseph Kreuzer, Kardinal Joseph Batthyány, Primas von Ungarn, Mezzotinto, nach 1780, Galéria mesta Bratislavy. Foto: Ladislav Sternmüller.

ihm vorgelegt werden müssen um seine Bewilligung zur öffentlichen Publizierung zu erlangen.<sup>16</sup>

Schon bald nach seiner Ernennung zum Primas von Ungarn entschloss sich Batthyány eine neue erzbischöfliche Residenz inmitten der Stadt Preßburg zu errichten und das an der Stelle eines alten, mehrmals umgebauten Gebäudes, das den Erzbischöfen seit langer Zeit gehörte.<sup>17</sup> Für seine Entscheidung waren außer dem privaten Wunsch, statt in einem veralteten, nicht mehr zeitgemäßen Domizil in einem neuen, repräsentativen Palais zu wohnen, wohl auch kirchenpolitische Überlegungen wichtig: in der Zeit in der die katholische Kirche so vielen Angriffen aus-

gesetzt war und so viele Verluste hinnehmen mußte, sollte dieser prächtige Bau auch zum Ausdruck ihrer ungebrochenen Macht und Bedeutung werden. Batthyány war in dieser Haltung nicht allein, gerade im späten 18. Jahrhundert kann man bei den Kirchenfürsten Ungarns eine gesteigerter Bautätigkeit feststellen, in der sich derselbe Wille zur Wahrung der bis dahin dominierenden Position der Kirche und ihrer Repräsentanten manifestiert.<sup>18</sup>

Der Primas berief für sein großes Bauprojekt den Wiener Architekten Melchior Hefele,<sup>19</sup> der in Wien bis dahin wenig in Erscheinung trat, aber auswärts bereits wichtige Werke – den Hochaltar der Wallfahrtskirche in Sonntagberg und den Neubau der Fürstbischöflichen Residenz in Passau realisieren konnte.<sup>20</sup> Kurz vor seinem Eintritt in die Dienste von Batthyány war er im Auftrag von Bischof Franz Zichy mit dem Umbau des Innenraums der Kathedrale in Raab (Győr) beschäftigt.<sup>21</sup> Durch diese Tätigkeit ist der Primas wohl auf ihn aufmerksam geworden. Mit dem Vertrag vom 24. Februar 1777 wurde der Ingenieur und Baumeister Hefele für 800 fl. jährlich und 200 fl. anfänglicher Zulage für Kost und Logis Batthyánys Angestellter.<sup>22</sup> In seine Kompetenz gehörten laut Vertrag alle Bauten des Primas, und das nicht nur die privaten, sondern z. B. auch Kirchen, Schulhäuser u. a. auf dem Land,<sup>23</sup> ferner die Vermessung der Grundstücke und Wälder des Primas. Der Bau des Primatialpalais wird im Vertrag nicht konkret erwähnt. Hefele oblag weiter der Abschluss von Kontrakten mit den für die Bauvorhaben notwendigen Handwerkern und Künstlern und ihre Kontrolle. Bei dieser Aufgabe sollte er mit den Beamten Batthyánys zusammenarbeiten. Unter diesen wird vor allem Stephan Ormosdy, der Provisor (Verwalter) des Primas genannt, der auch regelmäßig hohe Summen aus der Zentralkassa erhielt und die Ausgaben dann abrechnete.<sup>24</sup>

Das Aktenmaterial zum Bau des Primatialpalais, das sich im Primatialarchiv von Esztergom befindet, ist sehr reichhaltig, aber bisher wenig erschlossen.<sup>25</sup> Unter vielen Schriftstücken haben sich auch Kontrakte und Abrechnungen mit den Künstlern und Handwerksmeistern erhalten, Entwürfe und Zeichnungen sind dagegen verhältnismäßig wenige vorhanden.<sup>26</sup> Erwähnen müssen wir vor allem einen Vertrag mit dem Wiener Bildhauer Matthäus Kögler, über die Verfertigung von vier selbständigen Statuen, dann zwei Zweier-Gruppen und des Batthyány-Wappens mit zwei Engeln (*genii*) für die Attika der Fassade, den er auch im Namen seines Mitarbeiters, des Bildhauers Philipp Jakob Prokopp am 7. April 1779 unterschrieben hat.<sup>27</sup> Wesentlichen Anteil an der Errichtung des Palais hatten sonst die in Pressburg ansässigen Künstler und Handwerksmeister. So sollte die Fassung und die teilweise Vergoldung dieser Statuen nach einem separaten Vertrag der Maler Johann Millitz durchführen. Die Bauarbeit übernahm der Maurermeister Matthias Höllriegl, für die Steinmetzarbeit wurde der Steinmetzmeister Martin Rumpelmayer verpflichtet. Die bildhauerischen Teile, wie die Kapitäle der Lisenen auf der Fassade, die vier Vasen auf der Attika, und die Säulenkapitäle im Spiegelsaal sollte der in der Stadt lebende Bildhauer Johann Messerschmidt, der jüngere Bruder von Franz Xaver Messerschmidt, meist nach den Entwürfen Hefeles ausführen. Er war am Bau viel beschäftigt, erst 1783 wird seine Arbeit endgültig abgerechnet. Im Jahre 1781 restaurierte er auch die ältere Statuengruppe des Hl. Johannes von Nepomuk aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die in der Nähe des alten Gebäudes stand.<sup>28</sup> Im Spiegelsaal waren neben Johann Messerschmidt auch die Stukkateure Johann Michael Janisch aus Wien und Karl Trattner aus Pressburg tätig. Das einzige was bisher in diesen Akten nicht



Abb. 2: Melchior Hefele, Primatialpalais in Preßburg (Bratislava), 1778–1781. Foto: Ladislav Sternmüller.

gefunden wurde, ist ein Vertrag mit dem Maler Franz Anton Maulbertsch, über den wir aus anderen Quellen wissen, dass er im Giebel der Fassade Figuren malte.<sup>29</sup>

Am 6. Mai 1778 begann man mit dem Abriss des alten Gebäudes, das neue sollte im November 1779 schon unter Dach sein. Erst im Mai 1780 wurde dann die an das alte Palais angrenzende, im Mittelalter erbaute Kapelle abgebrochen.<sup>30</sup> Die neue Kapelle hat Hefele in das neue Gebäude integriert. Das Altarblatt für den neuen Hochaltar sollte ursprünglich der Pressburger Maler Anton Rosier malen. Nachdem er aber wegen Krankheit absagen musste, wollte sich Stephan Ormosdy „mit Einverständnis des Mahlers Maulpitsch an einen andern in Wien verwenden“.<sup>31</sup> Das Hochaltarbild mit der Darstellung des Hl. Ladislaus malte dann der aus Wien stammende Maler Andreas Zallinger, der sich danach in Preßburg niederließ,<sup>32</sup> die Seitenaltarbilder stammen von den Wiener Malern Jakob Kohl und Johann Maidinger,<sup>33</sup> das Deckenfresko mit der Szene des Hl. Ladislaus schuf Franz Anton Maulbertsch.<sup>34</sup> Aus einer privaten Kapelle, die sich im alten Palais befand, wurde in diesen Raum eine Kalvariengruppe übertragen,<sup>35</sup> deren bronzenes Kreuzifix, das man wohl in das 17. Jahrhundert datieren

muss, in späterer Literatur irrtümlich als ein Werk des Franz Xaver Messerschmidt publiziert wurde.<sup>36</sup>

Ende 1780 war das Palais soweit fertig, dass es am 25. November das erste Mal seine Pforten öffnete.<sup>37</sup> Der Anlass dazu war der Namenstag der Erzherzogin Maria Christine und der Geburtstag ihres Gemahls Herzog Albert von Sachsen-Teschen, des Statthalters von Ungarn, die damals auf der Pressburger Burg residierten. Das Gebäude war zu diesem Fest feierlich illuminiert und im neuen Spiegelsaal spielte das erste Mal vor dem zahlreich anwesenden Adel die erzbischöfliche Hofkapelle. Auf der Galerie des Saales nahm dann „*das übrige Publikum*“ Platz. Am folgenden Tag, dem Fest der hl. Cäcilia gab es in diesem Saal ein weiteres Konzert. Nach zeitgenössischen Berichten – in der Pressburger Zeitung vom 7. November 1781 und eine Woche später, am 14. November, in der Wiener Zeitung<sup>38</sup> wurde das Gebäude aber erst am 30. September 1781 vollkommen fertiggestellt und der Primas bezog es einen Monat später, nach seiner Rückkehr von einer Visitation. Am 4. November 1781 wurde auch die neue Kapelle feierlich konsekriert. Der Architekt dieses prachtvollen Gebäudes, der mit ihm „*in ganz Ungarn berühmt gewordene Melchior Hefe*“<sup>39</sup> war damals aber schon in einer noch anspruchsvolleren Aufgabe voll involviert – schon 1777 nahm er Kontakt mit Johann Szily, den neuernannten Bischof in Steinamanger (Szombathely) auf, für den er nicht nur das Priesterseminar, das Bischofspalais und später die Kathedrale erbaute, sondern im Laufe vieler Jahre die Gelegenheit bekam, diese neue Bischofsstadt weitgehend zu gestalten.<sup>40</sup> Hier hatte er etwa fünfzehn Jahre lang seinen ständigen Wohnsitz und hier verstarb er im Jahre 1794, bevor er seine vielen Aufgaben ganz abschließen konnte.

Der imposante Bau des Preßburger Primatialpalais [Abb. 2], der bis tief in das 19. Jahr-

hundert seine ganze Umgebung dominierte, stellte ein bedeutendes Novum im Gesamtbild der Stadt dar, war es ja hier das erste Palais, das sich zum Klassizismus bekannte. Im Werk Hefeles ist dieses Palais sein wichtigstes weltliches Bauwerk überhaupt, das sogar das Bischofspalais in Passau übertrifft. Mit seiner klaren und strengen Instrumentalisierung der Fassade entsprach Hefeles zwar den Vorstellungen seiner Zeit, gleichzeitig aber setzte er in ihrer monumentalen Gliederung mit Lisenen großer Ordnung, die Tradition der Wiener Paläste des 18. Jahrhunderts fort. Aus dieser Tradition übernahm Hefeles auch die mit einer Balustrade versehene Attika, in der die Podeste für den bekrönenden skulpturalen Schmuck integriert sind und auch den Giebel, der den mittleren vorspringenden Risalit abschliesst. Dessen prononcierte Wirkung im Erscheinungsbild der Fassade war jedoch im Einklang mit den Vorstellungen des späten 18. Jahrhunderts.

Eine kunsthistorische Würdigung und geschichtliche Einordnung der Architektur seiner „Schauseite“ hat dieses Palais, vor allem in letzter Zeit, in zufriedenstellendem Maße erhalten.<sup>41</sup> In den bisherigen Untersuchungen wurden aber die Figuren in der Attikazone vollkommen ausgeklammert, obzwar sie als Kontrast zu der Fassade mehr in Erscheinung treten, als es auf den Palästen im 18. Jahrhundert meist üblich war. Ihre Wirkung war ursprünglich – durch ihre teilweise Vergoldung – sicher noch stärker hervorgehoben.<sup>42</sup> Den Auftrag, die Statuen aus feinem Stein aus St. Margarethen zu errichten, bekam nicht der Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt, obwohl er schon seit 1777 in der Stadt lebte,<sup>43</sup> sondern, wie bereits gesagt, die Wiener Bildhauer Matthäus Kögler und Philipp Jakob Prokopp,<sup>44</sup> wobei der erste das zentrale Wappen Batthyánys und vier Einzelfiguren schuf, der zweite die beiden seitlichen Doppelgruppen. Sie wurden dem Primas vom Direktor der Akademie der

bildenden Künste in Wien, Jakob Schmutzer empfohlen und laut Vertrag sollten sie diese überlebensgroßen, über neun Schuh hohen Statuen unter dessen Aufsicht in Wien ausführen. Wir wissen nichts näheres über die Entstehungsgeschichte dieser Figuren, vor allem nicht, ob sie nach Entwürfen von Hefele oder vielleicht auch Schmutzers gestaltet wurden. Sie entsprechen stilistisch der Architektur des Gebäudes, man kann sie ebenfalls in die Zeit des Frühklassizismus einordnen. Sie sind ähnlich jenen Statuen, die einige Jahre früher für den Schönbrunner Schlosspark entstanden sind.<sup>45</sup>

Während über die künstlerische Einordnung der Statuen bisher einiges gesagt wurde<sup>46</sup>, fehlt bisher eine eingehendere Untersuchung ihrer inhaltlichen Aussage. Nur beiläufig wurden ihre Themen in der Literatur erwähnt und auf ihre veränderte Thematik gegenüber den traditionellen Figuren der antiken Götter und Heroen hingewiesen, die früher solche Paläste in Anspielung auf den Bauherren schmückten.<sup>47</sup> Dabei sind diese Figuren, die sich offenbar eines großen Interesses der Zeitgenossen erfreuten, schon bald nach ihrer Entstehung in Zeitungen ausführlich beschrieben worden.<sup>48</sup> Der Text ist im Wortlaut fast identisch mit einer bisher unbekanntem, von Hefele unterschriebenen aber nicht datierten *Beschreibung*, in der man das Programm des ganzen figuralen Schmuckes der Fassade des Primatialpalais lesen kann (siehe Beilage II). Sie befindet sich in Abschrift unter dem erwähnten, kaum publizierten Material im Primatialarchiv in Gran (Esztergom).<sup>49</sup> Außerdem hat sich hier, ebenfalls in Abschrift, noch eine weitere, nicht datierte und anonyme *Beschreibung* erhalten, die ebenfalls bisher nicht publiziert worden ist<sup>50</sup> (siehe Beilage I). In dieser fehlen zwei Statuen,<sup>51</sup> die anderen sind identisch mit den Figuren in der *Beschreibung* von Hefele und sind auch ähnlich charakterisiert. Ganz verschieden in

beiden Schriften ist dagegen das Programm für den Fronton im Giebel der Fassade. Es ist anzunehmen, dass dieser anonyme Text der *Beschreibung* von Hefele vorausgegangen ist. Wie weit man in beiden Schriften wirkliche „Programme“ sehen kann, ist fraglich. Wir können als ein solches vor allem die nicht realisierte, anonyme *Beschreibung* betrachten, während die von Hefele unterschriebene, möglicherweise erst nach der Entstehung der Werke entstanden ist und als Erklärung für das Publikum diente. Als Unterlage für seine Schrift benützte Hefele aber sicherlich ein bisher nicht bekanntes ursprüngliches Programm.

Die Statuen auf der Attika stellen laut der *Beschreibung* von Hefele ein genau durchdachtes Programm dar, in dem es zur einer Symbiose von alt und neu gekommen ist. Ihr traditionellster Teil ist ein riesiges Wappen des Erzbischofs Batthyány, das den Mittelpunkt bildet, mit Kardinalshut und weiteren Isignien seiner Würde, gehalten von zwei großen *Genii* [Abb. 6]. Zu seinen beiden Seiten stehen aber zwei männliche Figuren, Personifikationen von Tugenden, die an einem solchen Ort bis dahin nicht üblich waren. Die eine, jugendliche, stellt die Vaterlandsliebe dar, die andere, eine Person mittleren Alters ist in den Quellen nicht genau benannt, nach der Beschreibung müssen wir sie am ehesten als eine Darstellung des Verdienstes betrachten.<sup>52</sup>

Die erste [Abb. 5] ist ohne Kopfbedeckung, trägt eine kurze Tunika und am Rücken eine lange Draperie die wohl ein Paludamentum sein soll.<sup>53</sup> Sie hält vor ihrem Körper zwei Metallkränze, von denen einer einen Kranz aus Gras, der andere einen aus Eichenlaub darstellt. Beide wurden bei den alten Römern als militärische Auszeichnungen benützt.<sup>54</sup> Im Programm von Hefele ist diese Figur viel martialischer beschrieben. Sie hätte wohl ursprünglich in voller Rüstung gestaltet werden und mit ihren Füßen



Abb. 5: Matthäus Kögler, *Vaterlandsiebe*, Sandstein, 1779–1780. Foto: F. Hideg.

auf Waffen treten sollen.<sup>55</sup> Eine solche Darstellung wäre viel näher jenen gewesen, die in den ikonographischen Publikationen des 18. Jahrhunderts zu finden sind. Allen voran in Hertels Ausgabe der *Iconologia* von Cesare Ripa aus den Jahren 1758–1760,<sup>56</sup> daneben aber auch in der *Iconologie* von Jean Baptiste Boudard, die 1766 in Wien erschienen ist.<sup>57</sup> Möglicherweise hat sich aber der Bildhauer bei dieser Figur, die in den ikonographischen Büchern mit dem erfolgreichen Heerführer Marcus Furius Camillus in Verbindung gebracht wird, von einer damals sehr geschätzten antiken Statue eines Jünglings beeinflussen lassen, die unter dem Namen Camillus bekannt war.<sup>58</sup>

Eine Personifizierung der Vaterlandsiebe auf der Fassade eines Primatialpalais

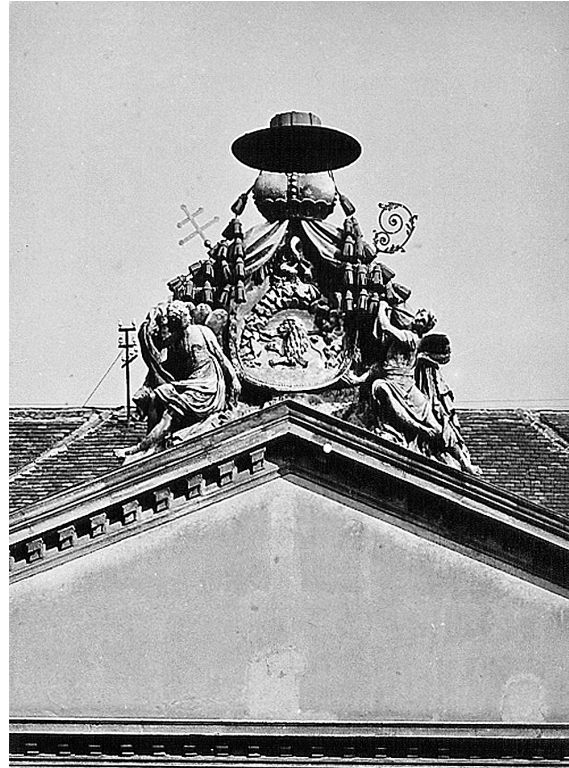


Abb. 6: Matthäus Kögler, *Wappen des Kardinals Batthyány*, Sandstein, 1779–1780. Foto: F. Hideg.

zu finden, überrascht zwar, andererseits aber ist diese Tugend gerade im späten 18. Jahrhundert sehr populär geworden, was wohl mit der Entwicklung des Nationalbewusstseins zusammenhing. Mit dem epitheton „patriotisch“ wurden damals in der Aufklärungsliteratur sehr oft verschiedene Unternehmungen versehen und der führende Aufklärer Wiens Joseph von Sonnenfels schrieb 1771 sogar eine Abhandlung, die *Über die Liebe des Vaterlandes* betitelt war.<sup>59</sup> In Ungarn wurde die Vaterlandsiebe schon immer sehr hoch gehalten, am wenigsten bekannten sich zu ihr gerade im 18. Jahrhundert jene Mitglieder der hohen ungarischen Aristokratie, die Maria Theresia an ihren ziemlich internationalen Wiener Hof zu binden mußte. Es ist bemerkenswert, dass



diese Eigenschaft gerade Joseph Batthyány, ein Spross einer solchen Magnatenfamilie und noch dazu ein hoher Repräsentant der übernational ausgerichteten katholischen Kirche für so wesentlich hielt, dass er eine Personifikation von ihr neben seinem Wappen aufstellen ließ.

Die zweite Figur [Abb. 7], die von der anderen Seite neben dem Wappen steht und wohl das Verdienst personifizieren sollte, ist in den ikonographischen Büchern zwar zu finden, der Entwerfer der Statue ist von solchen Darstellungen aber merklich abgewichen. Hier ist es keine Figur in einem langen prachtvollen Gewand oder in einer Rüstung, die auf einem Hügel steht oder sitzt und in der einen Hand ein Buch in der anderen ein Szepter oder eine Turnierlanze hält.<sup>60</sup> Den üblichen Darstellungen entsprechend hat diese Figur nur einen Lorbeerkranz auf dem Haupt. Sie trägt dagegen ein einfaches antikisierendes Gewand, eine Tunika mit einem langen Umhang. Aus der Turnierwaffe wird hier ein Degen, den diese Gestalt bereit hält, um das Vaterland zu verteidigen und nicht nur um persönlichen Sieg zu erringen. Eine Neuigkeit bei dieser Figur ist ein versiegelter Brief, den sie auf der Brust hält – er soll die Verschwiegenheit versinnbildlichen, eine im späten 18. Jahrhundert oft zitierte Eigenschaft, die wahrscheinlich durch das Freimaurertum populär geworden ist.<sup>61</sup> Der Sinn dieser Gestalt, die als Belohnung außer mit einem Lorbeerkranz auch mit einem Ordensband dekoriert ist, ist eindeutig aus dem Gedanken- gut der Aufklärung entlehnt: sie soll laut Programm ausdrücken, dass man nur durch Verdienst zu einer so hohen Position kommen kann, wie sie das Wappen mit seinen Insignien versinnbildlicht. In diesem Falle pocht also der Kirchenfürst nicht auf seine erlauchte Herkunft, sondern betont, dass er sich seine hohe Stelle vor allem durch sein großes persönliches Engagement verdient



Abb. 7: *Matthäus Kögler, Verdienst, Sandstein, 1779–1780. Foto: F. Hideg.*

hat – eine Haltung die schon das 19. Jahrhundert vorzeichnet.

Seitlich von diesen zwei männlichen stehen zwei weibliche Figuren, die einen direkten Bezug zu den äusseren Doppelfiguren haben. Ganz links befindet sich eine Gruppe [Abb. 3], in der man Pallas Athene mit allen ihren üblichen Attributen stehen sieht. Zu ihren Füßen sitzt ein Jüngling in antikisierendem Gewand und schaut zu ihr empor. Sie zeigt ihm auf ein offenes Buch, das neben ihm aufgerichtet ist. Nach den Inschriften auf und in diesem Buch<sup>62</sup> ist es die Naturwissenschaft, in die sie ihn einführt. Obzwar diese Gruppe ein schon lange verbreitetes Thema darstellt, findet man für sie in den ikonographischen Kompendien kein entsprechendes Vorbild. Nach dem wie sie gestaltet ist, müssen wir als wahrscheinlich



Abb. 3: Philipp Jakob Prokopp, Gruppe der Naturwissenschaft, Sandstein, 1779–1780.  
Foto: F. Hideg.



Abb. 4: Matthäus Kögler, Weisheit, Sandstein, 1779–1780. Foto: F. Hideg.

annehmen, dass sich Philipp Jakob Prokopp, der Bildhauer dieser Gruppe, nicht aus der Antike, sondern eher aus der Kunst des 16.–17. Jahrhunderts inspiriert hat.

Eine einzelne antike weibliche Gestalt [Abb. 4], die der Pallas Athene ähnlich ist – in langem anliegendem Gewand, mit einem Diadem in den Haaren (und nicht mit einem Lorbeerkranz wie es in beiden *Beschreibungen* zu lesen ist), einer Lanze in der rechten Hand und einem geschlossenen Buch unter dem linken Arm – steht zwischen dieser Gruppe und der Figur der Vaterlandsliebe. Sie soll die Weisheit darstellen, die man nach einem intensiven Studium erreicht. Zur Darstellung dieser Figur findet man in verschiedenen ikonographischen

Büchern genügend Vorbilder unterschiedlicher Art,<sup>63</sup> doch hielt sich der Künstler, diesmal Matthäus Kögler, an keines von ihnen. Er inspirierte sich offensichtlich von Cesare Ripa, der erwähnt, dass es in der Antike üblich war, die Weisheit ähnlich wie Pallas Athene darzustellen.<sup>64</sup>

Diese linke Seite ist aber nur ein Teil der Aussage. Ergänzt wird sie auf der rechten mit einer anderen äußeren Gruppe einer stehenden und sitzenden Figur [Abb. 9] und einer weiteren selbständigen Statue, die neben der Figur des Verdienstes aufgestellt ist. In der Gruppe ist die stehende weibliche Figur auch ohne schriftliches Programm verhältnismäßig leicht zu erkennen. Sie ist in ein glattes, leicht gefältetes Gewand gehüllt und lehnt sich mit



Abb. 8: Matthäus Kögler, *Reinheit des Herzens*, Sandstein, 1779–1780. Foto: F. Hideg.

beiden Armen auf eine Säule. Damit ist sie die Personifikation der Standhaftigkeit, so wie sie üblicherweise dargestellt wird.<sup>65</sup> Nicht üblich ist dagegen ihre Verbindung mit der zweiten ähnlich gestalteten weiblichen Figur, die zu ihren Füßen sitzt. Sie ist nämlich die *Gottesgelehrtheit*, d. h. die Theologie. Diese hat zwar ihre aus Cesare Ripa bekannten Attribute, einen Sternglobus und ein Rad,<sup>66</sup> nimmt aber keine dominierende Position mehr ein.<sup>67</sup> Sie richtet ihr Gesicht auch nicht zum Himmel, so wie es bei dieser Gestalt sonst üblich war, sondern zu der erwähnten, über ihr stehenden Figur der Standhaftigkeit, die ihr in dieser aktuellen, der damaligen Situation entsprechenden Interpretation den verdienten Halt gibt.



Abb. 9: Philipp Jakob Prokopp, *Gruppe der Theologie*, Sandstein, 1779–1780. Foto: F. Hideg.

Die Statue, die inhaltlich zu dieser Gruppe gehört und zwischen ihr und der Figur des Verdienstes steht [Abb. 8], personifiziert die Reinheit des Herzens. Ihre Haltung ist demütig und sie drückt mit beiden Händen ein Herz auf ihre Brust. Sie stellt die fünfte Seligkeit aus der Bergpredigt Christi dar,<sup>68</sup> wobei ihre Gestaltung den ikonographischen Vorlagen entspricht.<sup>69</sup> Sie soll im Zusammenhang mit der äusseren Gruppe auf das Ergebnis hinweisen, zu dem das Studium der Theologie führen kann, nämlich die Tugendhaftigkeit, mit der man die Gnade Gottes erwirbt.

Beide Seiten der Attikazone sind als zwei gegenseitig sich ergänzende Aspekte der Bildung – ihres profanen und ihres religiösen –

zu verstehen.<sup>70</sup> In der Zeit, als der Staat das ganze Bildungswesen für sich beansprucht hat und die Theologie mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, betont hier ein hoher Kirchenvertreter ihre Beständigkeit und ihre Bedeutung. Die Naturwissenschaft ist in diesem Programm zwar nicht mehr, so wie in der Barockzeit, der Theologie untergeordnet, sondern ihr gleichgestellt, aber sie allein ist nach der Auffassung des Primas zu einseitig. Der Weg zur höherer geistiger Bildung und vor allem christlicher Moral wird nach ihm nur durch den religiösen Unterricht gewährleistet, der daher ein unbedingter Bestandteil der Allgemeinbildung sein muss.

Heute sind von dem ursprünglichen Fassadenschmuck nur die besprochenen Statuen übrig geblieben, völlig verschwunden ist im Laufe der Zeit die bereits erwähnte Bemalung der Giebelfläche von Franz Anton Maulbertsch.<sup>71</sup> Seit 1959 befindet sich auf diesem Platz ein Mosaik von Ernest Zmeták, das an die ursprüngliche bildliche Konzeption des Gemäldes anknüpft.<sup>72</sup> Diese war längst bekannt, denn schon bald nach der Entstehung des Freskos ist sie vom Preßburger Publizisten und bekannten Aufklärer Johann Matthias Korabinsky veröffentlicht worden.<sup>73</sup> Offenbar stand ihm die von Hefele unterschriebene *Beschreibung* zur Verfügung, denn er übernimmt daraus fast wörtlich seine Formulierungen.

Nicht bekannt ist bisher, dass für die figurale Gestaltung des Giebels offenbar ursprünglich ein ganz anderes Konzept vorlag. Nach der, in Beilage I. publizierten anonymen *Beschreibung*, welche, wie bereits gesagt, dem von Hefele unterschriebenen Text wohl vorausgegangen war, hätte das Junere des Giebels keine gemalten Figuren schmücken sollen, sondern es war ihre Ausführung in „*halbrunder Arbeit*“, das heißt im Relief vorgesehen. Auch ihr Inhalt wäre anders gewesen. In der Mitte sollte in diesem

Entwurf eine weibliche Personifikation des göttlichen Rechts thronen, mit strahlender Krone auf dem Haupt. In der rechten hätte sie eine Waage halten sollen, wobei in einer Waagschale ein Kelch, in der anderen eine Krone zu sehen gewesen wären. Die andere Hand sollte eine Bibel mit einer darauf gestellten Bischofsmitra halten. Eine solche Darstellung der höchsten, alle Gesetze bestimmenden göttlichen Potenz geht zurück auf Cesare Ripa,<sup>74</sup> ungewohnt sind aber einige ihrer Attribute, die auf die aktuelle Situation reagieren. Die Waage (zusammen mit dem hier fehlenden Schwert) symbolisiert in den ikonographischen Vorlagebüchern noch die höchste richterliche Gewalt,<sup>75</sup> hier drückt sie – durch die Krone in einer Waagschale und der Kelch in der anderen – die Gleichwertigkeit der weltlichen und kirchlichen Macht aus, die sich gegenseitig ergänzen sollten. Auch die sonst bei dieser Gestalt nicht übliche Bibel mit einer Bischofsmitra kann man nur aus der aktuellen Situation verstehen, sie gibt Antwort auf das damalige Bestreben, den Laien die Bibel in die Hand zu geben. Mit dieser Darstellung wird hier unmissverständlich darauf hingewiesen, dass die Exegese der Heiligen Schrift allein den Bischöfen zusteht.

Die Rechtgläubigkeit sollte durch eine weitere Gestalt, die den Katholischen Glauben personifizierte, noch mehr betont werden. Sie sollte neben dem Göttlichen Recht stehen und wäre, wie üblich, wie eine halb verschleierte Matrone mit dem Kreuz in der einen und einer Feuerflamme in der anderen Hand dargestellt worden.<sup>76</sup> In einer Zeit also, in der die Toleranz schon als eine Tugend verstanden und sogar in Kunstwerken verherrlicht wurde,<sup>77</sup> wird hier eindeutig proklamiert, dass es nur einen, alleinigen orthodoxen Glauben gibt, der von der höchsten Macht akzeptiert wird und daher eine Bereitschaft, andere Glaubensbekenntnisse zu dulden, ausgeschlossen sei.

Diesen Hauptgedanken sollten an beiden Seiten der mittleren Gruppe noch zwei andere Personifikationen weiter ausführen. Neben dem Glauben ist es die kniende Figur der Redlichkeit, die in ihrer Hand ein Licht hält, das durch den wahren Glauben entzündet wurde. Sie wirft eine Maske, das Symbol der Lüge von sich weg<sup>78</sup> – diese Handlung soll den abgelehnten Irrglauben vorstellen.<sup>79</sup> Auf der anderen Seite ist es die Figur der Billigkeit, eine Gestalt, die die menschliche Gerechtigkeit symbolisieren soll.<sup>80</sup> Sie unterstützt die Hand der Hauptfigur, welche die Waage hält<sup>81</sup> und hat bei sich ein Senkblei (Lot), als Symbol ihrer Genauigkeit und Geradlinigkeit. Im Auftrag der Göttlichen Gerechtigkeit belohnt sie und straft – auf diese ihre Eigenschaften weist hinter ihr die Darstellung eines Füllhorns und eines Beils hin. Zur Ausfüllung der schmalen Ecken hätte hier noch je ein Putto angebracht werden sollen, über deren Bedeutung ist in der anonymen *Beschreibung* aber keine Erklärung zu finden.

Der polemische, geradezu „gegenreformatorische“ Tenor dieses Programms war wohl der Grund dafür, dass man ihn als nicht opportun verworfen, und an seiner statt eine allgemeiner aufgefasste Darstellung desselben Grundgedanken gewählt hat. Wie es zu dieser Veränderung gekommen ist, wissen wir nicht, sicherlich lag aber die letzte Entscheidung beim Primas. Er musste auch zustimmen, dass das neue ikonographische Konzept nicht im Relief, sondern von Maulbertsch als Gemälde ausgeführt wurde. Wir wissen auch nicht, wer für den Inhalt beider Darstellungen verantwortlich war. Der Primas hat sicher keines von beiden erhaltenen Programmen selbst formuliert und auch Hefele war bestimmt nicht der Autor der von ihm unterschriebenen *Beschreibung*. Wir müssen ihn in einem Geistlichen aus der nächsten Umgebung des Primas vermuten, wobei nicht klar ist, ob beide Programme einen Ur-

heber haben, oder sie von zwei unterschiedlichen Autoren abgefasst wurden.

Das oberste göttliche Gesetz ist auch in dem realisierten Entwurf [Abb. 10] der Hauptgedanke der Komposition. Es fehlt aber eine direkte Personifikation – durch eine weibliche Gestalt ist nur die Verehrung und Liebe zu ihm ausgedrückt. Diese, in ein langes Gewand gehüllt, steht neben einem in der Mitte aufgestellten antikisierenden Altar, hält auf ihm die Tafeln mit den zehn Geboten und mit der anderen Hand verrichtet sie ein *Rauch-Opfer*. Gewählt wird hier also eine Darstellung, die in den traditionellen Ikonographien nicht zu finden,<sup>82</sup> aber in der Kunst des späten 18. Jahrhunderts in Anknüpfung an die antiken Opferdarstellungen schon sehr beliebt war. Sie ist jedoch kaum in einem christlichen Zusammenhang verwendet worden.<sup>83</sup>

An der anderen Seite des Altars stand die Gerechtigkeit,<sup>84</sup> symbolisiert von einer männlichen Figur mit erhobenem flammenden Schwert. Nach einer alten Photoaufnahme, auf der die Reste des Gemäldes noch zu sehen sind,<sup>85</sup> war sie wie ein antiker Krieger dargestellt und hielt in der anderen Hand einen großen Schild. Ihre Stärke wird noch durch die Darstellung eines Löwen betont. Sie sollte als Gegenpol zur Liebe die Verteidigung des obersten Gesetzes personifizieren.

Hinter der Geistlichen Liebe kniet eine weitere Figur, die den Gehorsam darstellen soll. Sonst findet man in der *Beschreibung* Hefeles keine weiteren Angaben zu dieser Gestalt. Unter den verschiedenen Personifikationen dieser Tugend,<sup>86</sup> beschreibt Cesare Ripa auch eine Darstellung des Gehorsams gegenüber Gott (*Obedienza verso Dio*), auf die diese Figur offenbar zurückgeht, denn in ihr soll die demütige Bereitschaft zur Ausführung des heiligen Kultes ausgedrückt werden.<sup>87</sup> Heute sieht man auf dem neuen Mosaik diese Gestalt nur als eine

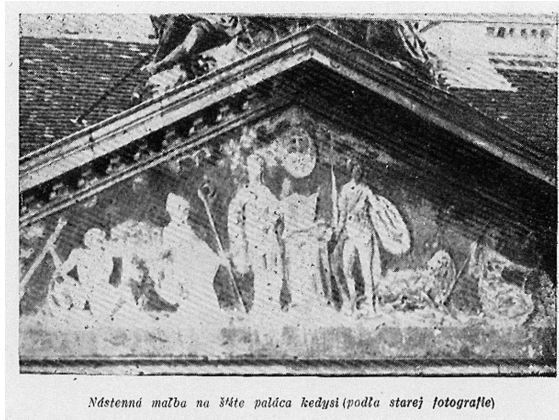


Abb. 10: Franz Anton Maulbertsch, *Gruppe des Göttlichen Rechts im Giebel des Palais, Fresko, 1780, Zustand im späten 19. Jahrhundert. Alte Photoaufnahme.*

kniende weibliche Figur mit dem Ausdruck der Hingabe, die einen nichtssagenden Stab hält. Auf der bereits erwähnten Photoaufnahme kann man aber eindeutig erkennen, dass diese Gestalt eine Bischofsmitra auf dem Haupt trug und einen Bischofsstab in der Hand hielt.<sup>88</sup> Damit ist hier auf das katholische Priestertum als das einzig rechtmäßige, zum Dienst vor Gott zugelassene hingewiesen worden, dessen Haupteigenschaften die Liebe zum obersten göttlichen Gesetz und seine Verteidigung sind – oder als erstrebenswert empfunden werden. Zwei Gestalten, die an beiden Enden der Komposition die Hauptflüsse Ungarns, die Donau und die Theiss (Tisza) personifizieren, haben auch hier die übliche geographische Bedeutung, sie sollen das Gebiet symbolisieren, das unter die kirchliche Oberhoheit des Primas von Ungarn gehört.

Der Bau des neuen Primatialpalais ist zwar noch am Ende der Regierungszeit Maria Theresias begonnen worden, zum Sitz des Primas von Ungarn ist dieses Gebäude aber erst am Beginn der Alleinherrschaft Josephs II. geworden. Die figurale Ausstattung seiner Fassade, deren ikono-

graphisches Programm in der Zeitspanne von Anfang 1779 bis Mitte 1780 festgelegt worden sein musste,<sup>89</sup> war gerade am Beginn der neuen Ära fertiggestellt. Flüchtig gesehen entsprach ihre Thematik dem Sitz eines Kirchenfürsten, dem aufmerksameren Betrachter konnte aber nicht entgehen, dass sie in ihrer Gesamtheit geradezu wie eine Proklamation der ablehnenden Haltung des höchsten kirchlichen Würdenträgers Ungarns gegenüber den ersten aufsehenerregenden Dekreten des neuen Herrschers erscheinen musste, wobei hier einige besondere Anliegen des Primas thematisiert wurden. Hervorgehoben wurde vor allem die Zeitlosigkeit und damit Unantastbarkeit des einzig heilbringenden katholischen Glaubens und die ausschließliche Berechtigung der Bischöfe, die Belange der Kirche zu vertreten. Als ein weiteres wichtiges Thema wurde hier die angemessene kirchliche Bildung des Volkes angesprochen, die dem Primas offensichtlich sehr am Herzen lag.<sup>90</sup> In seiner Selbstdarstellung präsentierte er sich dagegen betont zeitkonform: vor allem als ein guter Patriot und verlässlicher Staatsdiener und das trotzdem (oder gerade darum?) er in Opposition zum Herrscher und seinem Staatsapparat stand.

Bei der Untersuchung der Beziehung der einzelnen Figuren zu ihrer ikonographischen Tradition konnte man feststellen, dass diese nur teilweise von ihnen respektiert wurde. Auch bewegte sich die Thematik der Darstellungen nicht immer in gewohnten Bahnen, sondern verhältnismäßig viele von ihnen wurden abweichend oder auch neu formuliert. Die freie Art, wie man hier bei der Gestaltung des ikonographischen Programms die bewährten oder neu aufgelegten Vorlagebücher zu Rate zog, steht im Einklang mit dem Ruf der klassizistischen Ästhetik nach einer neuen, den Anforderungen der Zeit angemesseneren Ikonographie.<sup>91</sup> Nur wurde

in diesem Fall das Winckelmannsche Postulat in einem antiaufklärerischen Programm berücksichtigt.

Wie bereits gesagt wurde, hat sich Joseph Batthyány als Primas von Ungarn sein repräsentatives Palais in einem Stil erbauen lassen, der den künstlerischen Vorstellungen der damaligen Zeit voll entsprochen hat. Auch die Statuen auf der Fassade sind im Stil des frühen Klassizismus gestaltet worden. Es ist aber interessant, dass sie nicht nur mit jenen des Schönbrunner Schlossparkes nahe verwandt sind, die ja unter der Ägide des Staatskanzlers Kaunitz, eines Gegenspielers der kirchlichen Kreise entstanden sind, sondern dass gerade einer von dessen bevorzugten Mitarbeitern, Jakob Schmutzer, dem Primas die Bildhauer für die Statuen an der Attika des Primatialpalais empfohlen und ihre Arbeit beaufsichtigt hatte. Wie Franz Anton Maulbertsch zu seinem Auftrag gekommen ist, wissen wir nicht, er war aber bei den kirchlichen Auftraggebern bestens eingeführt. Nach der erwähnten alten Aufnahme zu schliessen, hat er diesen im Geiste der neuen Ästhetik – als einzeln stehende, statische Gestalten, mit verschiedenen antikisierenden Details – ausgeführt. Er gestaltete aber ein streng klerikales Thema und die Frage ob er, der sich bemüht hat, mit dem Zeitgeist im Einklang zu sein,<sup>92</sup> sich dessen ausreichend bewußt und es ihm zuletzt gleichgültig war, bleibt wohl unbeantwortet. Uns bleibt nur die Feststellung, dass in seiner schwierigen Situation, am Beginn der josephinischen Ära ein Kirchenfürst es als wichtig empfand, auf seinem Palais öffentlich und unmissverständlich seinen konservativen Standpunkt zu verkünden und dies mit den modernsten künstlerischen Mitteln, die ihm in dieser Zeit zur Verfügung standen. Als Gesamtwerk kann man diese klassizistischen Werke also keinesfalls als ein Produkt des aufgeklärten 18. Jahrhunderts betrachten.

## BEILAGE I.

*Erklärung der Figuren auf den Prospekt der Residenz Seiner Fürstl. Eminenz*

*Die erste Gruppe stellt vor: wie die Göttin Minerva als eine Einsichts volle Beschützerin der Künsten einen Lehrbegierigen Jüngling durch die Geometrie in die Wissenschaften einleitet.*

*Worauf*

*Die einzelne Figur folget. Sie hat wegen guten Fortgang in Studiis das Buch nicht mehr offen nöthig, weil sie durch fleissiges Forschen der Natur; gleichsam selbst zu einem Buch geworden, darum hat Sie der Tugend ihre Signa, nemlich: auf dem Haupt einen Lorbeer-Kranz Feuerflamme, und die Lanze.*

*Mitten*

*Auf den Fronton halten zwei gewachsene Genii das Adelige Wappen mit Geistlich, und Weltlichen Zirath:*

*Weill aber*

*Niemand ohne Verdienst zu solch Adelichen Wappen und Ordens Kleinoden kommt, so stehet die erste darauffolgende Statue eine Männliche Figur vor; welche mit ihrer rechten Hand einen Versiegelten Brief als die Verschwiegenheit in Rahts-Sachen auf ihrer Brust bewahret, mit der linken aber den Degen bereit haltet, so es die Umstände des gemeinen Besten erforderen, mit selben das Vatterland zu vertheidigen, darüber hänget zur Belohnung ein Ordens Band, und das Haupt zieren Lorbeer.*

*Darauf folget*

*die zweite Gruppe: Sie stellet die Gottes Gelertheit vor; sitzt auf einem Stern Globo, und lehnet sich mit ihrer rechten hand auf ein Rad, der gedanke zielt ab, daß solche Persohnen /: gleich wie das Rad oder der Globus :/ allezeit den wenigsten Theill des Irrdischen berühren sollen, ihr Angesicht ist gerichtet auf die nebenstehende Figur; welche sich auf eine Saule stützet, und die Stärk und Beständigkeit vorstellet.*

*Mitten*

*im fronton ist in Halbrunder Arbeit angebracht: das Göttliche Recht welches auf einem durch Staf-*

fel erhöhtem Stuhl sitzt. Ihr Haupt ist mit einer Kron von Glanz oder Schein geziert, ihre rechte Hand haltet eine Waage, als das Bild der Gerechtigkeit in einer Waagschale ist ein Kölch, in der anderen eine Krone, in der linken Hand hält Sie die Bibl, als das Hl. Gesätz Buch, darauf ist eine Bischofs Mitzen: neben dieser stehet der Catholische Glauben als eine matron mit halb verschleyertem Gesicht, in ihrer rechten hält sie das Hl Kreuz, und in der linken eine Feuerflamme, wogegen von untenher die Redlichkeit kniend kommt, sie hat das, durch den wahren Glauben entzündte Licht, und wirft die alte Larve von sich, auf der rechten unterstüzt die Billigkeit die Hand mit der Waag, in der anderen aber hält sie einen Bleysenkel, weil sie nichts ungerades dulden kann, hinter ihr ist auf Wolken ein Vielhorn das Gute zu belohnen; aber auch gleich daneben das Peill als strafendes Instrument der Gerechtigkeit. Die Kindln haben ohnhin ihre sichtbare Bedeutung.

## BEILAGE II.

*Erklärung der Figuren auf der Facidia der Fürstl. Residenz*

Die erste Gruppe stellet vor, wie die Göttin Minerva als eine weisheits volle beschützerin der Künsten einen Lehrbegierigen Jüngling durch die Arithmetia, und Geometrie in die Wissenschaften einleitet nach den Weeg der Natur; derowegen stehet auf dem Buch woraus der Unterricht geschieht, aussen: Zahl, Maas und Gewicht; und in den Ofenen Blättern: alles komt von der Einheit und alles kehret wieder in die Einheit.

Darauf folget die einzelne Figur, sie hat wegen guten fortgang in Erlehnung das Buch nicht mehr offen nöhtig, weillen sie durch fleissiges Forschen der Natur-Erkänntnus gleichsam selbst zu einem Buch geworden, und darum hat sie der Tugend ihre Signa, nemlich auf den Haupt einen Lorber Kranz, feuerflammen und die Lanze.

Die darauf folgende Figur stellet vor, die Liebe zum Vatter-Land, diese wird Gebildet jung, stark und in voller Entristung: untertrit zugleich

Wehr, und Waffen ohne Scheu, übersichet, und achtet keine Gefahr nebensich mit Feuer, und Dampf aufsteigen, und ist nur auf Rettung der Ehre ihres Vatterlands beeifert, als auch demselben Ruhe, Ruhm und Vergnüen zu verschafen, sorgfältigst bedacht, in der rechten Hand hält sie einen Kranz von Gras, in der lincken einen von Eichen-Laub.

Mitten auf dem Fronton halten zwei erwachsene Geni das adeliche Wappen mit Geistlich, und Weltlichen Zirath. Weill aber

Niemand ohne Verdienst zu solch- Adelichen Wappen, und Ordens Kleinodien kommt, so stellet der erste darauf folgende Statue in nemlicher Bildung vor, die mit ihrer rechten hand einen versigelten Brief /: als die verschwiegenheit in Raths Sachen :/ auf ihrer Brust bewahret; mit der linken aber den Degen bereit haltet, so es die Umstände des Gemeinen besten erfordern, mit selben das Vatterland zu vertheidigen, darüber hänget zur Belohnung ein Ordens Band, und das Haupt zieren Lorbeer.

Die neben der verschwiegenheit nächst folgende Figur stellet vor die reinigkeit des Herzens als eine Alterthümlich gekleidete Frauens Person, welche mit beeden Händen ein Herz an sich drücket, dann die Reinigkeit des Herzens bedeutet auch die Reinigkeit der Seele.

Darauf folget die zweite Gruppe, sie stellet die Gottes Gelehrtheit vor, sitzt auf einen Stern-Globo, und lehnet sich mit ihrer rechten Hand auf ein Rad, dadurch anzudeuten, daß solche Persohnen, gleichwie wie das Rad, und der Globus allezeit den wenigsten Theill des Irdischen berühren sollen, daher ist ihr Angesicht gerichtet auf die nebenstehende Figur, welche sich schon ruhend auf eine Saule stüztet, und die Stärke und beständigkeit vorstellet.

In dem Fronton zeigt sich gemahlter mitten Rechts eine weibliche Figur, die Geistische Liebe zu dem Göttlichen Gesätz, welches Sie mit einer Hand auf den Opfer Altar, und 10 Gebothen aufrechthal tet, mit der rechten Hand verrichtet sie zugleich ein brimstiges Rauch-Opfer; hinter ihr ist kniend der Gehorsam zu diesen Gott geheiligten Dienst. Lin-



*ker Seits Opfer Altars stehet die Gerechtigkeit durch eine mit Schild und geflanten Schwerdt bewafnete Mans Figur, das Göttliche Gesetz zu beschützen, diese Stärke bestäätiget ein neben ihm wachender Löw: nebst bey sind in den Ecken die zwei Haupt flüsse des König-Reichs Ungarn angebracht.*

*Die Inschrift dieser samenlichen Figuren könn- te im Kurzen Worten also lauten:*

*Durch Unterricht, durch stetten Fleiss, der Weg zur Wissenschaft, zur Tugend wird gebah- net, wo lieb und Gerechtigkeit den Schweiß mit Ehr', und Ruhe hier und dort, Welt und Gott belohnet.*

*Welche Worte in Latainischen Nervos Ausge- drückt den bestimmten Platz erfüllten*

*Heffelle mp.*

## PROGRAM PRŮČELÍ PRIMACIÁLNÍHO PALÁCE V BRATISLAVĚ – CÍRKEVNĚ-POLITICKÝ MANIFEST Z DOBY JOSEFINISMU (MÁRIA PÖTZL-MALÍKOVÁ) – RESUMÉ

Mezi významné stavební památky Bratislavy patří tzv. Primaciální palác z let 1778–1781. Jako svoje nové sídlo si ho dal postavit hrabě Josef Batthyány (1727–1799), který se stal v roce 1776 ostráhomským arcibiskupem a primasem Uher a roku 1778 získal rovněž hodnost kardinála. Stavbu navrhl a vedl vídeňský architekt Melchior Hefe (1716–1794). Na výzdobě průčelí paláce se vedle bratislavského městského sochaře Johanna Messerschmidta, který vytvořil její dekorativní prvky, podílelo několik vídeňských umělců: malíř Franz Anton Maulbertsch (malba výplně středního štítu) a sochaři Matthäus Kögler a Philipp Jakob Prokopp (nadživotní alegorické sochy na atice budovy). Historikové umění se dodnes věnovali jen stylovému hodnocení těchto figurálních děl, které jsou, stejně jako budova sama, dílem raného klasicismu vídeňské provenience, ale ne jejich ikonografickému rozboru.

Tematika soch a malířské výzdoby je známá už z popisů paláce, publikovaných nedlouho po jeho dokončení. Doplnují je dva nedatované rukopisné „popisy“, jeden anonymní, druhý podepsaný Melchiorem Hefem, nacházející se v opise v Primaciálním archivu v Ostráhomi (jsou přetištěny v příloze I a II). Můžeme je považovat za „programy“ této výzdoby, i když jejich vznik a úloha nejsou zcela jasné. Anonymní rukopis vznikl zřejmě dříve, protože není identický s realizovanou výzdobou, zatímco Hefeheho odpovídá – až na některé detaily – provedeným dílům. Dnes se nám tato figurální výzdoba představuje především ve své sochařské části. Původní fresková výzdoba štítu byla zničena a nahrazena novodobou mozaikou. Kromě zmíněných popisů ji můžeme rekonstruovat jen na základě nezřetelné fotografie z konce 19. století.

Při dnešním zběžném pohledu odpovídají zobrazení jednotlivých ctností na průčelí paláce sídlu vysokého církevního hodnostáře, na soudobého pozorovatele, který měl možnost vidět celou figurální výzdobu, včetně její hlavní, malířské části, musela však působit přímo jako proklamace konzervativního postoje a jako odmítnutí radikálních reforem josefínské doby. V ústředním štítě byla – v předvečer vydání tolerančního patentu – zdůrazněna jedinečnost Bohem vyvolené ortodoxní katolické církve, včetně výsostného práva jejích biskupů ji reprezentovat. V dodnes zachované sochařské výzdobě atiky se tu v době velkých změn v oblasti vzdělávání akcentoval význam náboženské výchovy jako garanta morálního života společnosti

a vyzdvihovala se primasova služba státu a národu, přestože byl jednou z vedoucích osobností opozice vůči panovníkovi a jeho státnímu aparátu.

Předložený příspěvek analyzuje obsah jednotlivých zobrazení, jejich vztah k barokní ikonografické tradici a k soudobým osvícenským představám a na základě tehdejší kulturně-politické situace rekonstruuje jejich ikonologický význam. Současně poukazuje na rozdílnost pojmů klasicismus a osvícenství, které zřejmě nejsou vždy v tak úzkém kauzálním vztahu, jak se obvykle tvrdí.

- 1 Vgl. dazu: Hermann Bauer, *Kunst der Aufklärung*, in: Venanz Schubert (ed.), *Rationalität und Sentiment*, St. Ottilien 1987 (= *Wissenschaft und Philosophie, Interdisziplinäre Studien*, Bd. 5), S. 297.
- 2 Zu den unterschiedlichen künstlerischen Antworten auf die Problematik dieser Zeit siehe u. a. Werner Hofman, *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*, München 1995 (= *Universum der Kunst*, Bd. 40).
- 3 Cölestin Wolfsgruber, *Christoph Anton Kardinal Migazzi*, Saalgau 1890<sup>2</sup>. Das einseitige Bild Migazzis in dieser grundlegenden Monographie ist später in mehreren Arbeiten korrigiert worden. Siehe besonders: Grete Klingenstein, *Staatsverwaltung und kirchliche Autorität im 18. Jahrhundert*, München 1970. – Dieter Breuer, *Kardinal Migazzi, Förderer und Gegner des kulturellen Wandels im thesesianischen Zeitalter*, in: Franz M. Eybl (ed.), *Strukturwandel kultureller Praxis*, Wien 2002 (= *Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts*, Bd. 17), S. 219–231.
- 4 Grete Klingenstein, *Bemerkungen zum Problem „Katholische Kirche und Aufklärung in Österreich“*, in: Roman Elze – Heinrich Schmidinger – Hendrik Schulte Nordholt (eds.), *Rom in der Neuzeit*, Wien – Rom 1976, S. 168–178. – Elisabeth Kovács (ed.), *Katholische Aufklärung und Josephinismus*, München 1979. Im Gegensatz zu diesen Publikationen, die den Reformkatholizismus als eine Reformbewegung innerhalb der Kirche verstehen, identifiziert ihn Eduard Winter (Eduard Winter, *Der Josephinismus. Der Reformkatholizismus 1740–1848*, Berlin 1962) mit den vom Herrscher gelenkten kirchlichen Veränderungen. Zur katholischen Aufklärung und ihrem Einfluß auf den Inhalt traditioneller künstlerischer Aufträge siehe: Karl Möseneder, *Franz Anton Maulbertsch, Aufklärung in der barocken Deckenmalerei*, Wien – Köln – Weimar 1993 (= *Ars viva*, Bd. 2).
- 5 Wolfsgruber (Anm. 3), S. 669–679.
- 6 István Bibó, *Ein französischer Architekt in Mitteleuropa: Isidore Ganneval (Canevale)*, *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung* 49, 1997, Nr. 3, S. 1–7.
- 7 Enikő D. Buzási, *Maulbertschs ungarische Auftraggeber in Bildnissen*, in: Eduard Hindelang (ed.), *Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn*, Ausstellungskatalog, Sigmaringen 1984, S. 98–100.
- 8 Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 1, Wien 1856, S. 177–178. Eine neuere, ausführliche Biographie Joseph Batthyánys ist mir nicht bekannt.
- 9 Pater Johann Baptist Prileský, S. J., (1709–1790) aus Priles bei Trenčín war ein bedeutendes Mitglied des Jesuitenordens, Autor einer Reihe von theologischen Schriften. Noch in den Leichenpredigten nach dem Tode von Primas Batthyány im Jahre 1799 wird er als sein Lehrer gewürdigt. Aloys de Backer – Carlos Sommervogel, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, I. Bibliographie*, Tome VI., Bruxelles – Paris 1895, Sp. 1726.
- 10 Aus dem erhaltenen Archivmaterial sind wir über die Namen und Gehälter der ständigen 22 Mitarbeiter des Primas und der 22 Mitglieder seines Orchesters im Jahre 1781 genau informiert. Die jährlichen Ausgaben für die Beamten betragen 6.025 fl., für die Musiker 9.865 fl. Für alle seine Angestellten, inklusive der Diener, Hausknechte usw. gab Batthyány jährlich 20.850 fl. aus. Ein Jahr später waren es 23.893 fl. (Budapest, Magyar Országos Levéltár /Ungarisches Landesarchiv/, P 1318, Batthyány család, Karton 10, Nr. 14, 15). Die „Kapelle“ führte nicht nur kirchliche Musik auf, sondern – wie verschiedene zeitgenössische Quellen berichten – gab auch viele Konzerte in den beiden Preßburger Residenzen des Primas, seinem Winterpalais in der Stadt und im Sommerpalais.
- 11 Über den Ankauf der Pretiosen, wertvoller Bücher, Manuskripte und Musikalien im Jahre 1782 sind wir aus dem oben zitierten Archivnachlass des Primas Batthyány ebenfalls genau informiert. Die Summen, die er in diesem Jahr für Gemälde ausgab, waren im Vergleich dazu wesentlich geringer. Die Behauptung von Buzási (Anm. 7), S. 98: „Es scheint, dass er die Malerei von den Künsten am meisten geliebt und gesammelt hat“ muss noch überprüft werden, denn dagegen spricht z. B. auch die verhältnismäßig niedri-

- ge Qualität seiner sämtlichen bekannten Porträts. Es ist fraglich, ob er in Preßburg wirklich einen Hofmaler (Johann Millitz) beschäftigt hatte und ob die große Sammlung an Bildern in Körmend, im Schloss der Familie Batthyány nur auf ihn zurückgeht.
- 12 So wird Batthyány charakterisiert in ausführlichen Berichten des Wienerischen Diariums vom 24. und 27. Juli 1776 über seine Installation zum Erzbischof von Gran (Esztergom) in Tyrnau (Trnava) und über seinen Einzug in die Preßburger Residenz.
- 13 Wurzbach (Anm. 8), S. 177.
- 14 Die Preßburger Zeitung vom 15. Mai 1779 berichtet z. B. ausführlich über die Visitation in den mittelslowakischen Bergstädten, bei der Batthyány alle noch so kleinen Ortschaften in der Gegend besucht hatte.
- 15 Vollständiger Titel: *Unterthänigste Vorstellung des Cardinals Batthyán, Primas von Ungarn an den Kaiser Joseph II. in Betreff der kirchlich politischen Verordnungen über die Ordensgemeinden und andere Gegenstände*. Die 62 Seiten umfassende Broschüre erschien 1782 in Rom in lateinischer und in deutscher Sprache und ein Jahr später in Assisi auf italienisch. Weitere Erscheinungsorte sind mir nicht bekannt. Wahrscheinlich ist diese Schrift spätestens Ende 1781 geschrieben und bereits vor dem Papstbesuch in Wien publiziert worden, denn es fehlt in ihr die Erwähnung der Aufhebungen von Klöstern, die Joseph II. am Beginn des Jahres 1782 angeordnet hatte.
- 16 Vorrangig ging es dabei um die Bulle *Unigenitus* aus dem Jahre 1703, die gegen den Jansenismus gerichtet und daher wiederholt publiziert wurde, deren neuerliche Veröffentlichung aber Joseph II. in seinen Ländern eigenmächtig verboten hat. Gegen dieses Verbot protestierte schon im Jahre 1781 sehr scharf auch Kardinal Migazzi. Nach langem Tauziehen wurde ihre Publizierung von Joseph II. im Jahre 1782 dann doch bewilligt. Siehe Wolfgruber (Anm. 3), S. 586–593.
- 17 Das alte Gebäude gehörte schon seit dem Mittelalter den Erzbischöfen von Gran. Seine Geschichte ist bis heute nur wenig erforscht. Wir wissen nur, dass es im Laufe der Zeit oftmals umgebaut und „modernisiert“ wurde, offenbar aber ohne eine dauerhaftere befriedigende Lösung. Eine kurze Zusammenfassung der bekannten Daten findet man in Štefan Pavel Holčík, *Das Primatialpalais*, Bratislava 1994, S. 3.
- 18 Vgl. dazu vor allem: Géza Galavics, Die letzten Mäzene des Barock – Ungarische Kirchenfürsten, in: Thomas W. Gaethgens (ed.), *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange*, Berlin 1993 (= Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 15.–20. Juli 1992), S. 185–198. Viel zu den Voraussetzungen für diese Bautätigkeit steuerte noch Maria Theresia bei: aus dem Wunsch nach einer Verbesserung der Seelsorge gründete sie im Jahre 1777 mehrere neue Bischofsitze, in denen es in darauffolgender Zeit selbstverständlich zum Bau oder der Adaptierung verschiedener kirchlicher Gebäude gekommen ist. Da es Maria Theresia in Ungarn nicht gelungen ist, eine allgemeine Steuerpflicht, auch für den Adel und die Prälaten einzuführen, verfügten die ungarischen Kirchenfürsten meist über genügende finanzielle Reserven, um eine großartige Bautätigkeit zu entwickeln. Maria Theresia hat aber nicht bedacht, dass diese nicht bereit waren, alle ihre kirchenpolitischen Reformen, die das Staatskirchentum stärken sollten, mitzutragen und etwas von ihrer Macht und ihrem Einfluss freiwillig an den Herrscher abzugeben. Zu einer offenen Konfrontation kam es dann natürlich während der Regierung Josephs II., der gerade unter dem hohen ungarischen Klerus viele entschiedene Gegner hatte.
- 19 Melchior Hefe (\*1716 Kaunertal, Tirol, †1794 Steinamanger /Szombathely/, Ungarn) erlernte zuerst das Tischlerhandwerk. Auf seiner Wanderschaft kam er nach Würzburg, wo gerade die Residenz gebaut wurde. Hier bildete er sich in der Metallarbeit und im Zeichnen weiter. Spätestens 1742 war er in Wien, wo er an der Akademie der bildenden Künste den ersten Preis im Architekturfach gewann. Seitdem lebte er ständig in dieser Stadt. Er wurde 1752 Mitglied der Akademie, seit 1768 unterrichtete er das Architekturzeichnen an der neugegründeten Kupferstecherakademie des Jakob Schmutzer. Zeichenunterricht erteilte er auch der adeligen ungarischen Leibgarde. Die neueste monographische Literatur: Monika Zsámbéky (ed.), *Melchior Hefe (1716–1794) építész emlékkiáltása*, Szombathely 1994 (zweisprachiger Ausstellungskatalog, ungarisch und deutsch). – Irene Isser, *Melchior Hefe* (Diplomarbeit der Universität Innsbruck), Innsbruck 1995. – Erika Dietinger, *Melchior Hefe 1716–1795. Ein großer Künstler des Kaunertals*, Innsbruck 2005.
- 20 Zum Hochaltar von Sonntagberg siehe u. a. Manfred Koller, Melchior Hefes Modell für den Hochaltar von Sonntagberg, *Alte und moderne Kunst* 30, 1985, Heft 201/202, S. 5–10. – Benedikt Wagner, Melchior Hefes Hochaltar der Wallfahrtskirche Sonntagberg und sein theologisches Programm, *Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum* 78, 1998, S. 175–195. – Zur Passauer Bischofsresidenz siehe zuletzt Sibylle Puhl, Die Neue Fürstbischöfliche Residenz in Passau, *Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege* 44, 1990, S. 110–122.
- 21 Dietinger (Anm. 19), S. 38–40. Der Umbau der Kathedrale wurde 1773 beendet.
- 22 Publiziert von István Bariska, in: Zsámbéky (Anm. 19), S. 117–118. Die Zulage von 200 fl. erhielt Hefe-

- le bis zu der Zeit, als er in Preßburg vom Primas eine Wohnung bekam.
- 23 Hefele erbaute für den Primas in der Nähe von Preßburg in Podunajské Biskupice (heute in der Ortschaft Lieskovec) auch einen Sommerpavillon; Isser (Anm. 19), S. 173–176. – Dietinger (Anm. 19) erwähnt ein Lazarett in Kottlingbrunn in Niederösterreich (S. 96) und ein Stadtpalais in Ofen (Buda) (S. 124).
- 24 Siehe den in Anm. 10 genannten Archivnachlass von Joseph Batthyány in Budapest, Magyar Országos Levéltár.
- 25 Esztergom, Prímási levéltár (Primatialarchiv), Archivum saeculare, Acta aedilia, Fasz. 44 (*Acta concertationis Primatis de Batthyán cum Provisore Ormosdy & Architecto Hefele intuitu aedificior ab A° 1778*). Hier befindet sich in Abschrift auch der bereits veröffentlichte Vertrag mit Hefele (Anm. 22). Mehrere Angaben zur Baugeschichte des Palais publizierte aus diesem Faszikel György Kelényi, Adatok a pozsonyi prímási palota tervezés- és építéstörténetéhez, *Annales de la Galerie nationale hongroise* 1991 (= Festschrift für Miklós Mojzer), S. 233–236, Abb. LXXX, Nr. 1–3. Eine kurze Übersicht über den Inhalt dieses Faszikels, vor allem über die dort meist in Abschriften vorhandenen Verträge findet man in Mária Pötzl-Malíková, Počiatky klasicistického sochárstva v Bratislave a na západnom Slovensku, in: Ján Bakoš (ed.), *Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska*, Bratislava 2002, S. 195.
- 26 Es sind meist Grundrisszeichnungen, die sich heute in der Dombibliothek in Esztergom befinden und von Kelényi (Anm. 25) publiziert worden sind. Sie waren 1994 in der Gedächtnisausstellung von Melchior Hefele in Szombathely ausgestellt. Zsambéky (Anm. 19), Katalogteil, S. 151–152, Nr. 10.14.1–10.14.5.
- 27 Publiziert in Mária Malíková, Sochy na fasáde Primaciálneho paláca v Bratislave, *Vlastivedný časopis* 18, 1969, Nr. 2, S. 83–87. Für ihre ganze Arbeit waren im Vertrag 2.470 fl. bestimmt, erhalten haben beide Bildhauer dann nur 2.000. fl.
- 28 Das Aktenmaterial ist ausführlich publiziert in Viera Luxová – Mária Malíková, K životu a tvorbe Jána Messerschmidta, *Ars* 1969, Nr. 1, S. 53, 55.
- 29 Nach Klára Garas ist es wahrscheinlich, dass Maulbertsch dieses Fresko schon im Herbst 1780 ausgeführt hat, denn die Pressburger Zeitung meldet im August dieses Jahres den Aufenthalt des Malers in der Stadt. Siehe Klára Garas, *Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*, Budapest 1960, S. 127.
- 30 Zu dieser ursprünglichen Kapelle siehe zuletzt Mária Pötzl-Malíková, Nové poznatky o starej kaplnke sv. Ladislava v bratislavskom Primaciálnom paláci, *Ars* 1991, Nr. 2, S. 120–127.
- 31 In der Abschrift einer undatierten *Unterthänigsten Nota* des Stephan Ormosdy an Primas Batthyány im Primatialarchiv Esztergom (Anm. 25). Die ausführenden Maler der drei Altargemälde in dieser Kapelle gehörten dann alle in den Umkreis von Franz Anton Maulbertsch. Siehe Garas (Anm. 29), S. 129.
- 32 Zu Andreas Zallinger siehe Mária Malíková, Andrej Zallinger, *Vlastivedný časopis* 17, 1968, Nr. 1, S. 15–19. – Anna Petrová-Pleskotová, Príspevok k problematike maliarskej rodiny Zallingerovcov, *Ars* 1969, Nr. 1, S. 31–51.
- 33 Anna Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, Bratislava 1983, S. 40.
- 34 Maulbertsch erwähnt in einem Brief vom 25. März 1781 den Bischof Karl Esterházy in Raab (Győr), er male für den Primas ein Deckengemälde und am 20. Mai desselben Jahres meldet er ihm, dass der „*blafond in bresburg*“ bereits fertig ist. Garas (Anm. 29), S. 128.
- 35 Nach einem Bericht des Kaplans der neuerbauten Kapelle im Primatialpalais P. Franz Hackel vom 18. September 1784, publiziert in Pötzl-Malíková, *Nové poznatky* (Anm. 30), S. 126.
- 36 Gizela Weyde, Ein unbekanntes Werk des Franz Xaver Messerschmidt, *Belvedere* 1926, Beilage, S. 89 ff. Diese Attribution übernimmt noch Buzási (Anm. 7), S. 96. Vgl. dazu Maria Pötzl-Malíková, *Franz Xaver Messerschmidt*, Wien – München 1982, S. 276–277, Nr. 160 (als falsche Zuschreibung, aber noch irrtümlich in das 19. Jahrhundert datiert).
- 37 Pressburger Zeitung, 25. November 1780.
- 38 Die Wiener Zeitung übernahm ihren Bericht fast wörtlich von der Pressburger Zeitung, fügte aber die Namen der ausführenden Künstler und Handwerksmeister hinzu.
- 39 Pressburger Zeitung, 10. November 1781. Hier wird auch Maulbertsch gelobt, dass er die „*Ladislai Kapelle recht mesterlich ausgefertigt*“ hat.
- 40 Zu der Tätigkeit Hefeles in Steinamanger (Szombathely) siehe vor allem Zsambéky (Anm. 19).
- 41 Siehe Edith Schmidmaier, Melchior Hefele als „Erneuerer“ der Passauer Residenz, in: Zsambéky (Anm. 19), S. 49–58. – Sibylle Puhl, Das Primatialpalais in Pressburg, in: Zsambéky (Anm. 19), S. 71–78.
- 42 Nach dem bereits erwähnten Kontrakt mit dem Pressburger Maler Johann Millitz. Die Vergoldung beschränkte sich sicherlich vor allem auf die Attribute der Statuen, so wie es auch früher meist üblich war.
- 43 Im Unterschied von seinem wenig bedeutenden Bruder Johann wurde Franz Xaver Messerschmidt beim Bau des Primatialpalais völlig übergangen. Wir kennen auch keine anderen Werke, die ihm der Primas in Auftrag gegeben hat. Über einen bestellten Tafelaufsatz erfahren wir nur aus einer späteren, sehr

- fragwürdigen Anekdote, die man nicht ernst nehmen kann. Für den Bruder des Primas, Graf Philipp Batthyány hat der Künstler dagegen zwei Porträtbüsten geschaffen. Pötzl-Malíková, *Franz Xaver Messerschmidt* (Anm. 36), S. 60, 240, Kat. Nr. 64, 65.
- 44 Der Bildhauer Matthäus Kögler (Lebensdaten unbekannt) ist bis heute viel zu wenig erforscht. Er war seit 1772 Mitglied der Wiener Akademie der bildenden Künste, so dass er zu den etablierten Wiener Künstlern gehörte. Aus dem Jahre 1784 stammt sein Entwurf für ein Reiterstandbild Josephs II. für Ofen (Buda), das aber nach dem Einspruch des Kaisers nicht ausgeführt wurde. Philipp Jakob Prokopp (1740–1814), der aus Böhmen stammte, machte auf sich durch Statuengruppen für den Schönbrunner Schlosspark aufmerksam. Er wurde zu einem bewährten Mitarbeiter von Melchior Hefele, so dass sich viele seiner Werke in Szombathely befinden.
- 45 Zu diesen Statuen siehe u. a. Beatrix Hajós, *Schönbrunner Statuen*, Wien – Köln – Weimar 2004 (= Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepot, Bd. 19).
- 46 Malíková, Sochy (Anm. 27), S. 87.
- 47 Ibidem, S. 86–87. – Schmidmaier (Anm. 41), S. 55–56.
- 48 Vgl. die zitierten Berichte in Pressburger Zeitung vom 7. November 1781 und in der Wiener Zeitung vom 14. November 1781.
- 49 Zitiert in Anm. 25. Heute fol. 466r–467r.
- 50 Ibidem, fol. 468r–v. Auf beide Programme wurde bereits in Pötzl-Malíková, *Počiatky klasicistického sochárstva* (Anm. 25), S. 196, hingewiesen und über ihren Inhalt kurz referiert.
- 51 Es sind die Statuen der Vaterlandsliebe und der Reinheit des Herzens. Nach diesem Programm sollte also zwischen dem mittleren Wappen und den seitlichen Gruppen nur eine Figur stehen.
- 52 In den Programmen und in den bekannten Beschreibungen aus dem 18. Jahrhundert betont man bei dieser Statue, dass sie das Verdienst symbolisiert, mit dem man zu adeligen Vorzügen und Auszeichnungen gelangen kann. Als Darstellung der „Regierungskunst“ wird diese Statue dagegen in Schmidmaier (Anm. 41), S. 56, genannt. Die Autorin bezieht sich dabei auf Paul von Ballus, *Preßburg und seine Umgebungen*, Preßburg 1823, der auch bei Figuren mit eindeutigen Benennungen nicht immer korrekte Namen bringt.
- 53 Lange hängende Draperien sind auch an der Rückseite anderer Statuen zu finden. Sie hatten wohl vor allem die Aufgabe den Figuren genügend Halt zu verschaffen und kaum eine ikonographische Bedeutung.
- 54 Der Kranz aus Gras (*corona obsidionalis*) wurde einem Feldherren für die Rettung des Volkes oder Heeres verliehen, den Kranz aus Eichenblättern (*corona civica*) konnte jeder Soldat erhalten, der jemandem in der Schlacht das Leben gerettet hat. *Lexikon der Alten Welt*, Bd. I, Zürich – München 1990, Sp. 669.
- 55 Heute liegt zu den Füßen der Statue nur eine Kanonenkugel.
- 56 Edward A. Maser (ed.), *Cesare Ripa – Baroque and Rococo Pictorial Imagery*, New York 1971, Nr. 26, mit Abb. („Amor patriae“). Aus dieser Darstellung wurde vor allem die Art, wie die Gestalt beide Kronen vor ihrem Körper hält, übernommen. Hertel wiedergibt sie nach einer Ripa-Ausgabe aus dem Jahre 1764, in der ursprünglichen *Iconologia* Ripas fehlt diese Darstellung.
- 57 Jean Baptiste Boudard, *Iconologie tirée de divers Auteurs*, Vienne 1766, Bd. I, S. 36, mit Abb. („Amour de la patrie“). Dieses ikonographische Kompendium, das zuerst 1759 in Parma in französischer und italienischer Sprache erschienen ist, war offenbar in Wien ziemlich bekannt, denn noch 1793 ist eine *Iconologie*, illustriert von Christian Sambach junior in Wien erschienen, in der eine Auswahl von 223 Figuren aus Boudard publiziert wurde, wobei nicht nur die Darstellungen, sondern auch die begleitenden Texte fast wörtlich übernommen waren, nur ins deutsche übersetzt.
- 58 Siehe Francis Haskell – Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven – London 1988<sup>3</sup>, S. 167–169, Nr. 16, mit Abb. Die Benennung Camillus bezog sich in diesem Falle aber auf einen Priesterdiener. Es kam daher bei der Gestaltung der Statue am Primatialpalais offenbar zu einer Verwechslung.
- 59 Publiziert in *Sonnenfels gesammelte Schriften*, Bd. 7, Wien 1785, S. 1–223.
- 60 Cesare Ripa, *Iconologia*, Hildesheim – New York 1970 (Reprint der Ausgabe aus dem Jahre 1603 in Rom), S. 313–315, mit Abb. („Merito“). – Boudard (Anm. 57), Bd. II, S. 184, mit Abb. („Mérite“).
- 61 Im schriftlichen Programm wird zwar auf die „*Verschwiegenheit in den Raths Sachen*“ besonders hingewiesen, doch können wir schwer die ganze Figur als Personifikation dieser Eigenschaft betrachten. Ihre damals übliche Darstellung ist stark auf die Figur des Harpokrates oder der antiken römischen Gottheit Angerona bezogen, und bei dieser Statue fehlt zur Gänze ein Hinweis auf diese Vorbilder. Ausserdem ist sie im Vergleich zu diesen komplexer.
- 62 Nach dem schriftlichen Programm standen aussen auf dem Buch die Worte „Zahl“, „Maas“ und „Gewicht“ und innen die Sentenz: „*Alles kommt aus der Einheit und alles kehret wieder in die Einheit.*“ Heute ist davon nichts mehr zu sehen.
- 63 Siehe z. B. Ripa (Anm. 60), S. 440–443, mit Abb. („Sapienza“). – Hertel (Anm. 56), Nr. 136, mit Abb. – Honoré Lacombe de Prével, *Ikologisches Wörter-*

- buch*, Gotha 1759 (deutsche Übersetzung einer französischen Ausgabe vom 1756), S. 420. – Boudard (Anm. 57), Bd. III, S. 109, mit Abb. („Sagesse“).
- 64 Ripa (Anm. 60), S. 442. Siehe auch Lacombe de Prézel (Anm. 63), S. 420.
- 65 Die Gestalt der Standhaftigkeit oder Beständigkeit ist immer mit einer Säule dargestellt, außerdem aber – in Anspielung an Mucius Scaevola – oft auch mit Feuer in einem Behälter über dem sie die Hand mit einem Schwert hält. Dieses Motiv fehlt bei dieser Statue.
- 66 Ripa (Anm. 60), S. 484 („Teologia“). Hier hat sie noch zwei Gesichter, mit einem schaut sie zum Himmel, mit de anderen zur Erde. Später wurde sie immer nur mit einem Kopf dargestellt der zum Himmel gerichtet ist. Zu traditionellen Attributen die bei der Figur am Primatialpalais fehlen, gehörten noch eine Taube (Hl. Geist) und Bücher.
- 67 Lacombe de Prézel (Anm. 63), S. 368–369 (Beschreibung der Gestalt der Religion von Raphael in der Stanza della Segnatura im Vatikan).
- 68 Mt 5, 8: „*Selig die reines Herzens sind, sie werden Gott schauen.*“
- 69 Ripa (Anm. 60), S. 39 („Beatitudine quinta“). – Boudard (Anm. 57), Bd. I, S. 62, mit Abb. („Beatitude cinquième“). In beiden ikonographischen Werken ist sie als weinend beschrieben (Ausdruck der Reue). In anderen bekannten ikonographischen Büchern der damaligen Zeit kommen die Darstellungen der Seligkeiten nicht vor.
- 70 Die Bedeutung der Bildung, betont auch das Motto am Ende des schriftlichen Programms von Melchior Hefele (siehe Beilage II), das angeblich auf der Fassade angebracht werden sollte. Von diesem ist hier aber heute nichts zu sehen.
- 71 Garas (Anm. 29), S. 127, 224, Nr. 307.
- 72 Die bewußten Veränderungen bei diesem Werk, das in der kommunistischen Zeit entstanden ist, waren das Anbringen des Stadtwappens im oberen Teil der Giebelfläche, anstatt des ursprünglichen apostolischen Doppelkreuzes, das an die vorherige Slowakische Republik erinnerte und die unterschiedliche Auffassung der Figur des Gehorsams, die hier schon ohne Bischofsmitra und Bischofsstab nur als eine kniende weibliche Gestalt zu sehen ist.
- 73 Johann Matthias Korabinsky, *Beschreibung der Königl. Haupt-, Frey- und Krönungsstadt Preßburg*, Preßburg o. J., S. 39. In der Preßburger Zeitung von 7. November 1781 und in der Wiener Zeitung vom 14. November 1781 (beide zitiert in Anm. 48) werden nur die Statuen ausführlich beschrieben, die Ausmalung des Giebels, trotzdem sie der damals sehr geschätzte Franz Anton Maulbertsch geschaffen hatte, mit keinem Wort erwähnt.
- 74 Ripa (Anm. 60), S. 188 („Giustitia divina“). Von den Attributen, die Ripa nennt, fehlt die Taube (Hl. Geist) durch den die Göttliche Gerechtigkeit mit den Herrschern der Welt kommuniziert. In den späteren Ikonographien ist die Darstellung der Göttlichen Gerechtigkeit sehr selten.
- 75 Boudard (Anm. 57), Bd. II, S. 151 mit Abb. („Justice divine“), ist es eine in den Wolken schwebende Gestalt, deren Attribute, das Schwert, die Waage und die Taube des Hl. Geistes besonders hervorgehoben sind. Im ursprünglichen Programm des Giebels steht der Gedanke des Gerichts bei dieser Figur nicht im Vordergrund, sondern ist mit einer weiteren Figur, der Darstellung der menschlichen Gerechtigkeit verbunden.
- 76 In den ikonographischen Kompendien findet man den „Glauben“ zwar sehr oft und auf ähnliche Weise – als eine teilweise verhüllte Matrone mit Kreuz und einer Flamme oder auch mit einem anderen Attribut wie Kelch oder offenes Buch – dargestellt, doch ist sie hier meist als eine der theologischen Tugenden verstanden. Manchmal wird diese Gestalt aber auch als Darstellung der „Religion“ benützt. Ein spezielles Bild eines „katholischen Glaubens“ existiert nur bei Ripa (Anm. 60), S. 149–151, mit Abb. („Fede cattolica“), diese hat aber andere Attribute, einen Helm auf dem Kopf und in den Händen ein Buch mit den Tafeln der zehn Gebote und ein Herz mit einer brennenden Kerze. Auch diese wird von Ripa vor allem als eine der theologischen Tugenden bezeichnet.
- 77 Eine Darstellung der „Duldung“, befand sich unter anderen Personifikationen auf dem Deckengemälde der Bibliothek des Prämonstratenserklosters in Bruck an der Thaya (Louka), das 1778 Franz Anton Maulbertsch ausgeführt hatte. Von ihm stammt aus dem Jahre 1785 auch ein selbständiges graphisches Blatt betitelt „*Bild der Duldung*“. James A. Friesen, Franz Anton Maulbertsch und sein „Bild der Duldung“, *Mitteilungen der Österreichischen Galerie* 17, 1973, Nr. 61, S. 15–55. – Möseneder (Anm. 4), S. 80–88 („Zur Ikonographie der Toleranz“). Zu diesem Thema siehe auch Erika Weinzierl-Fischer, Der Toleranzbegriff in der österreichischen Kirchenpolitik, in: *XII. Congrès International des Sciences Historiques, Vienne, 29. Août–5. Septembre 1965*, Horn – Wien o. J., S. 135–149.
- 78 Die Darstellung der Redlichkeit ist in den ikonographischen Büchern sehr selten, sie verschmilzt auch oft mit anderen verwandten Begriffen, wie z. B. der Aufrichtigkeit, die aber anders dargestellt wird. Eine, der geplanten Figur im Giebelfeld des Primatialpalais verwandte Gestalt findet man nur bei Boudard (Anm. 57), Bd. II, S. 165 („Loyanté“). Allein hier findet man das Mo-

- tiv der Maske, die sie von sich wirft und auch eine Laterne aus Kristall die sie hält, in der ein Licht brennt. Diese hat aber keine andere Bestimmung, als die positive Seite der dargestellten Eigenschaft zu symbolisieren.
- 79 Hier findet man also schon eine neue Auffassung des Irrglaubens, der vorher üblicherweise nur als abschreckende Häresie verdammt wurde und auch als solche dargestellt war.
- 80 Die Waage, und manchmal auch ein Füllhorn und sogar ein Maßstab sind die üblichen Attribute dieser Gestalt, so z. B. in Ripa (Anm. 60), S. 129 („Equità“). Bei Boudard (Anm. 57), Bd. I, S. 186 („Équite“), hält sie sogar zwei gleiche Waagen in den erhobenen Händen und bei ihren Füßen liegt ein Füllhorn. Nicht identisch mit dieser Gestalt ist die populäre Figur der Justitia, ebenfalls mit einer Waage aber mit einem Schwert und verbundenen Augen. Zum Begriff der „Billigkeit“ siehe Johann Heinrich Zedler, *Grosses Vollständiges Universal-Lexikon*, Bd. III, Halle 1733 (Reprint: Graz 1961), Sp. 1847–1848.
- 81 Die enge Verbindung beider Gestalten symbolisiert, dass das menschliche vom göttlichen Recht seine Macht erhalten hat und ihm verpflichtet ist.
- 82 In den ikonographischen Büchern gibt es nur den Begriff „Die Liebe zum Gott“, und dieser ist ganz anders personifiziert – als ein Mann der zum Himmel blickt und seine Hand auf die entblößte Brust legt, als Zeichen seiner Verehrung. Siehe z. B. die Abbildung bei Hertel in Maser (Anm. 56), Nr. 43.
- 83 Ein Opferaltar dieser Art, an dem eine junge Frau ein Feuer anzündet, ist als eine Darstellung der Pietät erst zu finden in Hubert Francois Gravelot – Claude Nicolas Cochin, *Iconologie par Figures*, Bd. 4, Paris 1791 (Reprint: Genève 1972), Nr. 21. Im Text wird vor allen auf die Antike hingewiesen, nicht aber auf den christlichen Kult.
- 84 Eine solche Personifikation der Gerechtigkeit, bei der die Verteidigung so betont ist, kennen die ikonographischen Vorlagebücher nicht. Als jugendlicher Kämpfer mit einem flammenden Schwert erinnert diese Figur viel eher an die übliche Darstellung des Erzengels Michael.
- 85 Diese Aufnahme ist publiziert in Julius Kálman, *Prímaciálny palác*, Bratislava 1948 (= Pamiatky Bratislavy, Nr. 3), S. 35.
- 86 Eine Reihe von verschiedenen Möglichkeiten den Gehorsam darzustellen, findet man in Ripa (Anm. 60), S. 363–365, mit Abb. („Obediencia“). Später wird diese Tugend fast ausschliesslich als eine Frau in weissem Gewand dargestellt, die mit einer Hand ein Joch auf der Schulter hält und in der anderen ein Kreuzifix.
- 87 Ibidem, S. 364–365 („Obediencia verso Dio“). Hier ist es eine weibliche Gestalt, die mit dem Blut eines Opfertieres ihr Ohr benetzt. Diese Darstellung soll auf Moses zurückgehen, der auf dieselbe Art seinen Bruder Aaron und dessen Söhne gezeichnet und sie damit zum Gottes-Dienst bestimmt hat.
- 88 Siehe Anm. 85.
- 89 Am 7. April 1779, beim Abschluss des Vertrages mit dem Bildhauer Matthäus Kögler über die Errichtung der Statuen, mußte ihr Programm bereits feststehen, und spätestens im Sommer 1780 mußte für Maulbertsch ein weiteres Programm für die Ausmalung des Giebelfeldes verfügbar sein.
- 90 Siehe seine Gründungen von Piaristenschulen und Bauaufträge für Schulhäuser.
- 91 Vgl. dazu u. a. Möseneder (Anm. 4), S. 89–92 („Über die Verständlichkeit der Bildsprache“).
- 92 Vgl. Anm. 77.