

Jernyei-Kiss, János

**Maulbertsch und die tragische Malerei : die Deckenbilder der Legende des hl. Stephan in der Pfarrkirche von Pápa**

*Opuscula historiae artium*. 2022, vol. 71, iss. 1-2, pp. 36-59

ISBN 978-80-280-0153-7; ISBN 978-80-280-0154-4 (online; pdf)

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/OHA2022-1-2-5>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77457>

Access Date: 21. 12. 2024

Version: 20230131

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

# Maulbertsch und die tragische Malerei

## Die Deckenbilder der Legende des hl. Stephan in der Pfarrkirche von Pápa

*The narrative unfolding in the ceiling paintings at Pápa can be taken for a painted tragedy of a complex plot based on Aristotle's notions of change of fate (peripeteia) and recognition (anagnorisis), the precedents of which are not to be sought in ceiling painting but much rather in the history of pictures of the classical approach produced in the early modern age. In terms of classical rhetoric, the style of the three ceiling frescoes corresponds to Quintilian's second category, the sublime and vehement mode of representation (genus sublime, genus vehemens) aimed at moving the recipient. The vision of heaven has a crucial role in the cycle, for the celestial sphere, in the plot the promise of salvation ensures areversal of fortune, an auspicious denouement. The earthly events stir the recipients' emotions but the involvement of justice in the afterlife calms them, thus allowing perfect catharsis to happen. The change of fate in the third fresco is related to the moment of recognition. Through the great masters of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, pathos theory and the conception of peripeteia became a fundamental, even commonplace pictorial narrative method in history painting and Tridentine religious art of the early modern age. With the Pápa ceiling frescoes Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) gave evidence of his broad pictorial culture by choosing from among these visual panels and formulas with a keen eye and shaping them to his own liking.*

**Keywords:** Franz Anton Maulbertsch; Károly Eszterházy; St Stephen Protomartyr; ceiling painting; pictorial narrative; Aristotle; theory of tragedy; peripeteia; catharsis

János Jernyei-Kiss, Ph.D.  
Művészettörténeti Tanszék, Bölcsészeti és Társadalomtudományi Kar, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Budapest / Department of Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, Pázmány Péter Catholic University, Budapest  
e-mail: jernyei.kiss.janos@btk.ppke.hu

<https://doi.org/10.5817/OHA2022-1-2-5>

---

János Jernyei-Kiss

---

### Der Auftrag und das Programm

Die mittelalterliche Pfarrkirche Sankt Stephan in der transdanubischen Stadt Pápa wurde 1751 vom Feuer zerstört. Der Gutsherr, Graf Károly Eszterházy (1725–1799), Bischof von Eger und gleichzeitig einer der wichtigsten Kunstmäzene dieser Epoche in Ungarn, ließ zwischen 1774–1786 eine neue Kirche erbauen.<sup>1</sup> Er teilte dem Architekten Jakob Fellner (1725–1780) schon am Anfang der Bauarbeiten mit, dass er den ganzen Innenraum des Gotteshauses ausmalen lassen wolle.<sup>2</sup> Eszterházy hatte das Programm der Fresken 1777 zusammengestellt,<sup>3</sup> woraus ersichtlich wird, dass er auf den drei großen Gewölbekappen die Historie des Märtyrers Stephan nach der Apostelgeschichte darzustellen wünschte: seine Weihe zum Diakon, sein Zeugnis vor dem Hohen Rat, bzw. seine Festnahme und Vision. Mit diesen Fresken sind die Grisaille-Bilder in den Pendentifs darunter thematisch verbunden, welche die Darstellung der Wundertaten des Heiligen, der Anklagen gegen ihn und den Märtyrertod seiner Gefährten zeigen. Auffällig ist das Fehlen der Steinigung des Heiligen, die bildtraditionell am häufigsten dargestellte Szene aus seiner Legende, aber diese war wohl von Anfang an als Thema des Hochaltarbildes vorgesehen.

Der Bischof wollte den Auftrag an den von ihm geschätzten Maler Johann Lukas Kracker (1719–1779) vergeben, als dieser jedoch im Dezember 1779 verstarb, verpflichtete Eszterházy Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) als Freskant.

Die Ausmalung der Kirche [Abb. 1] erfolgte, in räumlicher Hinsicht gesehen, allerdings nicht sukzessive hintereinander, sondern Maulbertsch malte 1782 zuerst das zweite Deckenbild des Langhauses, danach das erste, bzw. das Fresko über der Orgelempore und 1783 freskierte er den Plafond des Chores und der kleineren Räume. Das Ölge-



1 – Franz Anton Maulbertsch, **Innenraum mit Deckenbilder**, 1782–1783. Pápa, Pfarrkirche St. Stephan

mälde des Hochaltars fertigte 1785 ebenfalls ein aus Wien stammender Maler, Hubert Maurer (1738–1808), an.<sup>4</sup>

Die einzelnen Gewölbefelder werden jeweils von einer klassizierenden Scheinarchitektur getrennt, deren Hauptmotive Gesimse mit Konsolen, Festons und Akanthusranken bilden. *„Besonders da von Grund auss das Mar-mols mit meiner Aridectur eine schöne Harmonie herschet die gold geblickte Rosen und umfangs Zeride machen eine queten Efect und mein blafon herst leichtend darinen“*, auf diese Weise übermittelte Maulbertsch dem Sekretär des Bischofs seine eigene Zufriedenheit nach Fertigstellung der zweiten Gewölbeeinheit.<sup>5</sup>

Der hier vorgestellte Stephan-Zyklus ist in mehrerer Hinsicht bedeutend: zum einen ist er sehr typisch für das Spätwerk des Freskantens Maulbertsch und zum anderen gilt er als ein entscheidender Beitrag zur Entwick-

geschichte der spätbarocken Deckenmalerei. Neben diesen künstlerischen und gattungsspezifischen Qualitäten des Werkes gewinnt dieses Werk zusätzliche Relevanz, weil sich glücklicherweise ein umfangreicher Briefwechsel zwischen dem Maler und Auftraggeber erhalten hat. So können auf diese Weise die Genese der Deckenbilder, der Arbeitsfortgang, die Absichten des Künstlers und die Ansprüche des Bischofs an Hand des außergewöhnlich reichen Quellenmaterials gut verfolgt werden. Diese Schriften dienen zugleich der kunstgeschichtlichen Forschung dazu, die rationale Auffassung der Kunst von Maulbertsch, die Existenz der Helligkeit in seinen Fresken, die detailgetreue Darstellung von Historie oder das Zurückdrängen barocker Kunstgriffe hervorzuheben, die man als typische Symptome eines Epochenwechsels, als Merkmal der Aufklärung und Entfaltung des Klassizismus interpretierte.<sup>6</sup>

In den entsprechenden Ausführungen des Auftraggebers zeigen sich allerdings auch andere signifikante Vorstellungen, die z. B. den beschlossenen Dekreten beim Konzil von Trient entsprechen, in denen die Bischöfe sich verpflichteten, für die Kirchen Bilder anfertigen zu lassen, deren Inhalte sie überprüfen und ihre Anwendbarkeit auf die katholische Lehre auf diese Weise mit bestimmen konnten.<sup>7</sup> Als Esterházy den Maler daran erinnerte, dass er entweder getreu dem Bibeltext oder den Sitten der Urkirche malen solle, entsprach dies ganz den tridentinischen Beschlüssen, womit die Absichten des Bischofs sich nicht

wesentlich von den früheren oder zeitgenössischen kirchlichen Auftraggebern unterschieden.

Die Anweisungen des Auftraggebers berührten vornehmlich den inhaltlichen Kern des Ensembles, die Deckenbilder des Langhauses, welche die Legende des hl. Stephan erzählen. Zu den Plafondbildern über der Orgelempore machte er lediglich einige Bemerkungen, während für die kleineren Räume (Sakristei, Maria-Kapelle, Oratorien) überhaupt keine Vorgaben überliefert sind. Darin mag wohl auch der Grund zu sehen sein, dass Maulbertsch diese selbst konzipierte, genauso wie er den Großteil der

2 – Matthäus Günther, **Die Geschichte von Petrus und Paulus**, Deckenbilder, 1775. Götzens, Pfarrkirche St. Petrus und Paulus



Inhalte der Grisaille-Bilder in den Gewölbedependentifs des Langhauses selbständig erfand. „*Ich hoffe sie werden in Wien ausfindig machen können die Art des Todes mit welcher jeder hingerichtet worden*“ schrieb der Sekretär des Bischofs dem Maler, als sie sich über die Darstellung des Martertodes der anderen Diakone ausgetauscht hatten.<sup>8</sup> Nicht nur diese Bemerkung macht deutlich, dass der Auftraggeber den Künstler nicht allein als bloßen Ausführer seiner vorgeschlagenen Ideen betrachtete, sondern ebenso mit dessen Bildung und Erfindungsgabe rechnete.

### Der narrative Bildzyklus der Decken

Die von Maulbertsch gemalten Deckengemälde gehorchen den perspektivischen Prinzipien der illusionistischen Deckenmalerei. Das Besondere an ihnen ist, dass sie, inhaltlich gesehen, nicht eine himmlische Vision darstellen, sondern von den Gesetzmäßigkeiten des Erzählerischen bestimmt werden und statt der hypätralen Perspektive bei ihnen die Darstellung eines Narratives vorherrscht.

Seit der frühen Neuzeit wurde von den Kunst-Theoretikern die Visualisierung des Himmlischen als die für Deckenbilder einzig adäquate Form erachtet. Doch bereits im 17. Jahrhundert zeichneten sich Tendenzen ab, irdische Szenerien mit gemalten Landschaften und/oder Architektur an der Decke zu verorten, auch wenn diese in der Frühzeit nur am Rand zu sehen und daher kaum bilddominant waren.<sup>9</sup>

Die widersprüchliche und durchaus nicht konsequente Haltung und Beurteilung dieser sog. terrestrischen Szenen an den Gewölbedecken veranschaulicht das Beispiel von Bartholomäus Altomonte (1694–1783), der in seinem Brief an den Abt von Admont (1742) die Darstellung der Begegnung der Königin von Saba mit Salomo an der Decke deswegen ablehnte, weil deren Zusammentreffen in einem Palast, der, in die Luft gemalt, „*vors erste wider die Natur*“ sei.<sup>10</sup> Zehn Jahre später allerdings erschien es Altomonte schon nicht mehr so unnatürlich, an den Gewölben der Stiftskirche zu Herzogenburg Historienbilder inmitten einer idyllischen Landschaft zu malen (1753–1755), deren Darstellungen die zentrale Kuppel mit der Himmelsglorie einfassen.

Wie dem entworfenen Programm zu entnehmen ist, war es von Anfang an die Absicht des Auftraggebers, die Deckenbilder in der Pfarrkirche zu Pápa in eine fortlaufende narrative Reihe zu bringen, damit der Betrachter beim Durchschreiten des Kirchenraumes die Geschichte des hl. Stephan von der ersten Decke bis zum Hochaltarbild als eine kontinuierlich ablaufende Erzählung verfolgen und erfassen konnte (und kann). Ähnlich umfassende Narrative, welche die Bilder der einzelnen Gewölbefelder miteinander verbinden, sind vor allem in der spätbarocken Deckenmalerei im süddeutschen Raum sehr zahlreich, wie z. B. der Zyklus von Matthäus Günther (1705–1788) in der Pfarrkirche zu Götzens in Tirol (1775) exemplarisch zeigt. [Abb. 2]



3 – Johann Lukas Kracker, **Das Leben des Johannes der Täufer**, Deckenbilder, 1762–1763. Jasov, Prämonstratenser-Stift

Dort stellen die zwei großen Fresken des Langhauses und die Grisaille-Bilder Szenen aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus dar, deren erzählerischer Abschluss eine himmlische Szene bildet, in welcher Petrus zusammen mit den anderen Aposteln die Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit darbietet.<sup>11</sup> Das Ziel war hier jedoch nicht als eine fortlaufende Bilderzählung gedacht, sondern im Vordergrund stand die Vermittlung eines ekklesiologischen Programms, in dem die einzelnen Episoden ihrer theologischen Bedeutung gemäß ausgewählt wurden. Die Szenen, die ausgewählte Aspekte aus dem Leben der beiden Apostel darstellen, bilden auf diese Weise je eine These ab, die ihre Rolle in der Heilsgeschichte exemplifizieren.

Der Zyklus in Pápa ist gestalterisch als eine irdische Szenerie angelegt, die in eine himmlische Vision mündet, aber, wie wir noch sehen werden, verbindet die Szenen weniger eine ikonologische Konzeption, sondern sie werden von einer dramatischen Konstruktion bestimmt. Das Erste basiert auf dem Zusammenlesen der begrifflichen Bedeutungen, während das Letztere die räumliche Fortbewegung des Betrachters berücksichtigt und einen einheitlichen Ablauf der Handlung zeigt. Die Auswahl der Szenen und ihre Anordnung in einem Zyklus folgte hier also vor allem einem historischen und poetischen Prinzip. Das blieb in der



4 – Franz Anton Maulbertsch, **Die Diakonweihe des hl. Stephan und seiner Glaubensgenossen**, Deckengemälde, 1782. Pápa, Pfarrkirche St. Stephan

bisherigen Forschung nicht unbemerkt, weshalb Monika Dachs über „die Steigerung der Dramatik zum Altar“ spricht,<sup>12</sup> Franz Martin Haberditzl „die Einheit der Zeit und Handlung“ betont, die „noch nie bei Maulbertsch zu Tage tritt und die klassizistisch-literarische Herkunft vom Auftraggeber, Bischof Karl Eszterházy, nicht verleugnen kann“.<sup>13</sup>

Für all diese kunsthistorischen Interpretationen bildet die Einheit des Kirchenraumes eine wesentliche Voraussetzung. Diese Zusammenhänge von Raum und Malerei konnte Eszterházy bereits im Januar 1763 während seiner Visite im Stift Jászó (heute: Jasov, Slowakei) beobachten, als Kracker dort mit den Vorbereitungen zur Ausmalung der Kirche beschäftigt war.<sup>14</sup> Dabei ist dem Bischof vermutlich aufgefal-

len, welche Schwierigkeiten ein Kirchenraum mit Gewölben unterschiedlicher Dimensionierung für die differenzierende Formgebung bei der Darstellung einer einheitlichen narrativen Bildsequenz, hier in Jászó die Darstellung des Lebens Johannes des Täuflers, bot. Die Ausmaße der zentralen Stutzkuppel bildeten die ideale Fläche für die Massenszenen und die Predigt von Johannes im Freien, weswegen der Maler z. B. für das kleinere Gewölbe davor die Darstellung der mit ihrem Sohn flüchtenden Elisabeth wählte, eine apokryphe Episode mit zweifelhafter Authentizität. [Abb. 3]

5 – Franz Anton Maulbertsch, **Die Diakonweihe des hl. Stephan und seiner Glaubensgenossen**, Deckengemälde, 1773. Győr, Kathedrale







7 – Franz Anton Maulbertsch, **Die Disputation des hl. Stephan**, Deckengemälde, 1782. Pápa, Pfarrkirche St. Stephan

fig vorkommendes Introitus-Motiv, womit er hier speziell aber ganz offensichtlich auf den Anfangsvers des vom Auftraggeber bestimmten Kapitels der Apostelgeschichte anspielt. Die junge Frau ist eine auf Almosen angewiesene Witwe (Apg 6,1), während ihre Leidensgefährten, eine Greisin mit Kopftuch und eine zweite junge Frau mit Schleier, sich bildlinks niedergelassen haben. Auf dem Podium steht der hl. Petrus in der Mitte und legt seine Hand auf den Kopf des vor ihm knienden hl. Stephan. Von den übrigen Aposteln wurden nur Johannes und Jakob durch die Physiognomie bzw. Attribute kenntlich gemacht, die übrigen zierte lediglich eine runde Glorie über dem Haupt. Die Diakone erhalten von den Aposteln eine Stola mit Kreuz. Weitere Weihlinge kommen von rechts, ihre Begleiter mögen Matthias (Apg 1,23–26) und Barnabas (Apg 4,36) sein, die eine

Glorie haben. Rechterhand sind die Männer mit Turbanen in die Zeremonie vertieft, während bildlinks, vor dem Triumphbogen, die Auseinandersetzung über das Almosen zwischen den Juden und Griechen zu sehen ist.

Der möglichen Schwierigkeiten in der Schilderung der eher selten dargestellten Diakonweihe war sich auch der Auftraggeber bewusst, als er schrieb: „wohl Zu unter suchen, wo dieses geschehen und auf was Art die Hände von deren Aposteln über die erwählte gelegt“. <sup>19</sup> Als ehemaliger Seminarist des Collegium Germanicum et Hungaricum in Rom erinnerte sich Esterházy an die Darstellungen der „ungarischen“ Kirche Santo Stefano Rotondo, weshalb er seine Agenten in der Ewigen Stadt anwies, diese Fresken kopieren zu lassen. <sup>20</sup> In der Reihe der Wandbilder von Niccolò Circignani im Ambulatorium gibt es nur eine einzige

Darstellung, die sich auf den hl. Stephan bezieht, nämlich die Szene seiner Steinigung (und des Martyriums des hl. Jakob d. Ä. im Hintergrund). Eszterházy dachte offensichtlich an die 24 kleinen, monochromen Bilder des Lettners mit mehreren Episoden aus der Legende des Heiligen (1583).<sup>21</sup> Diese Kompositionen von geringer gestalterischer Qualität, können aber kaum als Vorbild für die Deckengemälde in Pápa gedient haben. Bildmotivisch jedoch scheint ein gewisser Einfluss zu bestehen, denn im Briefwechsel mit Maulbertsch findet eine Zeichnung Erwähnung, wahrscheinlich der Stich einer anderen Komposition, die der Bischof aus Rom erhalten hatte und die er dem Maler deshalb schickte, „weill mir die Kleidung so wohl von Apostl als Hl Stephano besser gefällt“.<sup>22</sup>

Da man in der nachtridentinischen Epoche mehr die Darstellung des Märtyrertodes von Sankt Stephan bevorzugte, erscheint das Thema mit seiner Diakonweihe auf Bildern relativ selten. Das Thema ist z. B. szenisch auf einer Radierung aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach Aubin Vouet als Pendant zum Märtyrertod hinter dem Heiligen zu sehen.<sup>23</sup> Sollte Maulbertsch ein graphisches Vorbild vom Bischof erhalten oder selbst gefunden haben, kann das nur eine ähnliche Darstellung einer Zeremonie gewesen sein, die visuell nicht spannend und für ein riesiges Deckenbild motivisch auf keinen Fall genügend war. Gleichzeitig konnte sich der Maler nur teilweise auf seine frühere Komposition (1773) in der Kathedrale zu Győr stützen, wo er das Thema in einem kleineren Format und mit deutlich weniger Motiven schon einmal gemalt hatte. [Abb. 5] Als der Maler die Deckenbilder entwarf, schrieb er seinem Auftraggeber über die „Hoche Gesinnungen“ der Szenen und die Treue zu „der Historie und Kunstmässigen Regeln der Schilderung“,<sup>24</sup> die er sich vor Augen hielt. Außerdem kommentierte er die in der Forschung häufig zitierte Bemerkung zur Skizze des ersten Deckenbildes im Langhaus folgendermaßen: „ich Habe nach aller meglichkeit deren Hl. Vorschriften gefolget, auch das Daugliche aus der Remischen Zeichnung bei behalten, die heiligkeit, die stille ordnung, das Kenliche in der Kleidung, Und Wirckhsame bedeytung der Historie gedreilich von der [...] apost gesch. Entworfen“.<sup>25</sup> Dieser Passus wird oftmals mit dem Geist der Aufklärung und – vor allem wegen der Formel „stille ordnung“ – mit den Strömungen des Klassizismus und mit Ramdohrs und Winckelmanns Kategorien in Verbindung gebracht.<sup>26</sup> Dabei wird aber völlig außer Acht gelassen, dass Maulbertsch hier allein die Komposition des ersten Deckenbildes und seine spezifischen Darstellungsprobleme beschrieb.

Nach der fachmännischen Beurteilung der ersten Skizze wies Eszterházy den Künstler an, die Apostel und Diakone auf dem Fresko besser kenntlich zu machen. Auf der Skizze hatte er mit Kreuzen diejenigen Figuren markiert, die nicht zur Szene passen: „die zwey Ministranten mit Leichter sollen ausbleiben, so auch der Weich brun kessel und

Pastoral“.<sup>27</sup> Diese Aussagen verweisen darauf, dass Maulbertsch gestalterisch von seinem Deckenbild in Győr ausging und die gleichen Figuren in Chorhemd und ähnliche christliche liturgische Mittel auf dem Modell für Eszterházy skizziert hatte. Nach Auskunft im Brief des Auftraggebers stellte der Maler auch einen Prediger dar, den der Bischof ebenfalls missbilligte, denn „da kann keiner nicht predigen und die Apostl können nicht anders vorgestellt werden, als den theils hände auflegen, theils zusehen“.<sup>28</sup> Während also der Künstler die Szene in Győr etwas freier gestalten konnte und auf diese Weise das Geschehen der Urkirche auf naiv-ursprüngliche Weise mit den liturgischen Formen seiner eigenen Zeit verbinden konnte, forderte sein neuer Auftraggeber von ihm die Einhaltung der *costume*-Regeln der Historienmalerei, d. h. die Übereinstimmung mit der zeittypischen Kleidung und den Requisiten, ebenso die Übereinstimmung von Ort und Zeit der Handlung, sowie mit dem Rang, Alter und Geschlecht der Protagonisten.<sup>29</sup> Von diesen Einwänden des Bischofs gedanklich angestoßen und künstlerisch inspiriert, studierte Maulbertsch daraufhin verschiedene Kupferstiche, bemüht, eine angemessene Darstellungsart der Kleidungen zu finden.<sup>30</sup> Die vom Bischof vorgeschriebene Erkennbarkeit der Figuren sollte sich also zunächst in der Kleidung zeigen: während man auf der Szene in Győr ein vielfältiges, fast verworrenes Gemisch von Gewändern sieht, werden diese in Pápa in eine sinnvoll vereinheitlichende Ordnung gebracht, indem die mit der Gloriole bezeichneten Apostel alle eine Tunika mit weitem Mantel tragen, während die Diakone in Alba und Stola gekleidet sind.

Auch die weiteren Passagen in dem Briefwechsel geben weniger die ästhetischen Normen eines neuen Epochenstils wider, sondern umschreiben eher den Darstellungsmodus, den der Maler für die erste Szene gewählt hatte und die anders ausfiel als die beiden übrigen Deckenbilder im Zyklus. Darüber schrieb Maulbertsch in einem weiteren Brief: „die Ordination oder Priester weihe [...] habe [ich] zu dieser heiligen Handlung beteilend und ganz gelassen entworfen“.<sup>31</sup> (Der hier gewählte Modus wird in den Dokumenten auch von der Darstellungsweise der übrigen Deckenbilder unterschieden: laut dem Kontrakt seien die zwei Oratorien, die Sakristei und die Maria-Kapelle „auf eine dahin gehörige leichte arth auszumahlen“<sup>32</sup> und Maulbertsch berichtet weiterhin, dass er „die heiligste anbettung“ auf dem Fresko der Orgelempore „in einem Himlischen sanften Ton“<sup>33</sup> gemalt habe). Das heißt, dass die zeremonielle Aufführung der Diakonweihe dem Bild erst die „die heiligkeit“, „die stille ordnung“ und die Würde, die „Wirckhsame bedeytung der Historie“ gibt. Dies ist deswegen bemerkenswert, weil Eszterházy dem Maler empfahl, statt des von ihm missbilligten Predigers „das Muren zwischen Griechen und Hebräer“<sup>34</sup> darzustellen, eine Darstellung, die Maulbertsch sehr zurückhaltend am linken Bildrand malte, um die Ruhe der heiligen Handlung nicht zu stören. Die Mehrheit der



8 – Johann Baptist Enderle, **Die Disputation des hl. Stephan**, Deckengemälde, 1753. Kirchdorf, Pfarrkirche St. Stephan



9 – Franz Anton Maulbertsch, **Die Disputation des hl. Stephan**, Deckengemälde (Detail), 1782. Pápa, Pfarrkirche St. Stephan

Nebenfiguren nimmt in andächtiger oder neugieriger Haltung an diesem Geschehen teil.

Das erste Deckengemälde führt den Betrachter also in die erhabene Sphäre einer urkirchlichen Zeremonie ein. Der für die Darstellung gewählte Modus, der *genus pingendi*, der von klassischen Vorbildern inspiriert ist, wird in den Briefen von Maulbertsch umschrieben. Die verbildlichten Kategorien dieses Modus finden sich z. B. in der *Ordination* von Poussin (1647, Edinburgh, Scottish National Gallery), aus der Maulbertsch die Formen der pathetischen Posen und Gesten und ebenso die Idee der Landschaft mit antiken Kulissen als bildliche Anregung entnehmen konnte. [Abb. 6]

### Die Disputation des hl. Stephan

Im Programmwurf bestimmte Eszterházy das zweite Gewölbe des Langhauses als Hauptkuppel und – damit einhergehend – seine Darstellung zum Mittelpunkt des Zyklus. [Abb. 7] Als Thema schrieb er Verse vom Ende des 6. Kapitels und den ersten Vers des 7. Kapitels aus der Apostelgeschichte vor. Die Betonung des Letzteren mag darin liegen, dass der Bischof die Frage des Hohepriesters – „*Verhält sich denn dies so?*“ – als dramaturgisch entscheidenden Höhepunkt im Ablauf der gesamten Handlung auffasste. In

seinem Brief beschrieb Maulbertsch einerseits knapp die Protagonisten auf der angefertigten Skizze: „*der Rath, die falsche Zeigen, das anfangente Weitten, der Hoche briester, der denckhente Saulus sind in bewegung, die durchdringente Wort des in Mitten stehenten Hl. zu heren*“ und andererseits die geplante Architektur: „*der Tempel ist nach einer alten aber doch brechtigen art ein gerichtet welcher sich zu Einem Dekhen stickhe vordrefflich schicken wirt*“.<sup>35</sup>

Die zwei Figuren am unteren Bildrand führen den Blick des Betrachters in die Szene ein. Mit ihren unterschiedlichen Körperhaltungen und den darin veranschaulichten Reaktionen zeigen sie die Spannung in der dargestellten Situation. Sie drücken die verschiedenen Pole der Gefühle aus, die durch die Wörter des Heiligen in der Menschenmenge entstehen. Der ältere Mann mit dem Hund wendet sich entrüstet vom Redner ab und seine heftige körperliche Reaktion zeigt seine innere Aufregung, deren Geste an die Zeugen erinnert: „*Sie aber schriean mit lauter Stimme, hielten sich die Ohren zu*“ (Apg 7,57). Im Gegensatz zu ihm ist der blonde Jüngling ein vertiefter Zuhörer der Prädikation, er muss wohl der in Maulbertschs Brief erwähnte, denkende Saulus sein.

Eine konkave Treppe führt zur zentralen Bühne, auf der zuoberst der Redner, der hl. Stephan, steht. Er wird als



10 – Franz Anton Maulbertsch, **Die Disputation des hl. Stephan**, Deckengemälde (Detail), 1782. Pápa, Pfarrkirche St. Stephan

ein stattlicher Junge mit idealisierten Zügen und vergeistigtem Gesicht gezeigt, deren Erscheinungsweise dem biblischen Text: „sein Angesicht wie das Angesicht eines Engels“ (Apg 6,15) nahekommmt. Sein erhabener Kontrapost verleiht ihm ein heroisches Aussehen und die Gesten veranschaulichen seine von Gott inspirierte rhetorische Vortragsweise. Seinen Blick richtet er zum Hohepriester, der links auf einem hohen Thron unter einem Baldachin sitzt und unterstreicht mit einer Geste seiner linken Hand die schon vorher zitierte Frage: „Verhält sich denn dies so?“ (Apg 7,1).

Die Menschenmenge im Tempel nimmt die Worte des Diakons auf empörende und erregte Weise auf. Die Expressivität der heftigen Gesten und der bedrohlichen, abwinkenden Gebärden, die in der eigentlich eher heiteren Kunst von Maulbertsch keineswegs typisch sind, legen ein vertieftes Studium von klassischen Darstellungen ähnlicher Themen, wie z. B. der Figuren in *Salomons Urteil* von Poussin (1649, Paris, Louvre) nahe. Die Charaktere der Schriftgelehrten und einige andere Formeln entstammen zumeist der Bildtradition der süddeutschen Deckenmalerei, wobei sich die Komposition selbst eng an ein Werk von Johann Baptist Enderle, das Deckenbild in der Pfarrkirche zu Kirchdorf im Bistum Augsburg, anlehnt. [Abb. 8] Auf beiden Darstellungen steht die Hauptfigur in der Mitte oben an der

Treppenreihe und wird von der Architektur dahinter formal hervorgehoben und zusätzlich betont. Enderle führt, genau wie Maulbertsch, den Betrachter in den Bildraum mit den zwei rechts sitzenden Personen ein, wobei der vorn Sitzende in versunkener Nachdenklichkeit gezeigt ist. Der falsche Zeuge schreitet auf der linken Seite energisch auf Stephan zu, wobei er seinen rechten Arm beschuldigend auf den Redner richtet.

Diese heftige Gebärde ist auch bei Maulbertsch wirksam inszeniert. Zugleich ist seine Figur auffällig in



11 – „W: Arguebit“. John Bulwer, *Chironomia, Or the Natural Language of the Hand*, London 1644, S. 95



blau gekleidet und hält hinter seinem Rücken eine Münze in seiner linken Hand. Auch die gruppierende Verteilung der Akteure auf dem Deckenbild zu Pápa folgt grundsätzlich der Disposition in Kirchdorf: im Bild links steht der Thron des Hohepriesters, hinter der Hauptfigur sind die Priester im Halbrund angeordnet und rechts sitzt die Gruppe der Schriftgelehrten um einen Tisch herum. [Abb. 9] Diese Figuren erinnern Haberdietzl an die Alten, die mit leisem Humor dem zwölfjährigen Jesus zuhören, wie es auf dem Deckenfresko der Pfarrkirche St. Martin in Langenargen, der Geburtsstadt von Maulbertsch, zu sehen sind.<sup>36</sup>

Die inspirierende Auseinandersetzung von Maulbertsch mit Enderle zeigt sich auch speziell an einer Figur, die auf Enderles Fresko an der Spitze der rechten Gruppe steht und auffällig mit dem Zeigefinger der linken Hand den Daumen der rechten Hand berührt. In Pápa stellt Maulbertsch diese prominente Figur auf die linke Seite, direkt neben Stephan, und lässt sie dort diese markante Geste ausführen. [Abb. 10] Dieser Fingerzeig des greisen Alten ist als Zeichen der Argumentation zu verstehen, wie sie z. B. in der Abbildung für „Arguebit“ in John Bulwers *Chironomia* zu finden ist. [Abb. 11] Maulbertsch bezog seine Kenntnis von ihr nicht unbedingt aus diesem Traktat, sondern aus gemalten Beispielen. Dieses charakteristische Merkmal zeigt, dass sich Maulbertsch in die Tradition mit Darstellungen tragischer Themen und in die akademische Praxis der *expression des passions* vertieft haben muss.

Neben der konsequenten Anwendung der klassischen Gebärdensprache bezeugen dies auch die Anordnung der Figuren und die Architektur. Diese wird in Bezugnahme auf das hochgeachtete Vorbild, auf Raphaels *Schule von Athen*, veredelt. Ein weiteres Zitat aus Raphaels *Œuvre*, in diesem Fall aus dem Fresko *Die Vertreibung Heliadors aus dem Tempel*, lässt sich in dem das Säulenpaar erklimmenden Jungen erkennen,<sup>37</sup> was den *ornatus* der erhabenen bildlichen Rhetorik von Maulbertsch wesentlich erhöht.

Der Tempel in Jerusalem erscheint in der Gestalt einer hohen Halle mit mittlerer Kuppel, gotischen Gewölben und Maßwerkfenstern. Am oberen Bildrand ist am Bogenscheitel der goldgestickte, purpurfarbene Vorhang des Allerheiligsten angebunden. Wir sehen also den Tempel vom Allerheiligsten zum Eingang. Die Halle ist auf einen exzentrisch liegenden Augenpunkt konstruiert und in Schrägsicht zu sehen. Sie ist ein spektakuläres Beispiel spätbarocker Scheinarchitektur, deren Urahn die Scheinkuppel von Andrea del Pozzo<sup>38</sup> bildet, die, im Unterschied zu dieser, allerdings keine illusionistische Erweiterung des realen Raumes vorgibt.<sup>39</sup>

Die gemalte Kuppel wird von einem Aufbausystem aus Säulen und verbindenden Gurtbögen vorbereitet und

12 – Franz Anton Maulbertsch, **Die Festnahme des hl. Stephan**, Deckengemälde, 1783. Pápa, Pfarrkirche St. Stephan



13 – Franz Anton Maulbertsch, **Das Quellwunder des hl. Ladislaus**, Deckengemälde (Detail), 1781. Bratislava, Kapelle des Primatialpalastes



14 – Jean Audran nach Charles Le Brun, **le Ravissement**. *Les expressions des passions de l'âme. Représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy*, o. O., 1727, Taf. 6

bildet eine Vierung aus, auf deren Bodenniveau und Treppe die irdischen Schauspieler wie auf einer Bühne auftreten. Vorbildhaft für diese Art der Scheinarchitektur in Pápa

können die Werke von Matthäus Günther (Bad Tölz, Mühlfeldkirche, 1737) oder Franz Anton Zeiller (Weer, Pfarrkirche, 1779) herangezogen werden.

Diese mit vier Doppelsäulen und einer Kuppel überfangene Vierung der Scheinarchitektur in Pápa, die auf diese Weise architektonisch hervorgehoben und zugleich inhaltlich ausgezeichnet wird, bildet die Zentrale des Raumgefüges, das seitlich zu einer insgesamt dreischiffigen Anlage erweitert wird. Der Aufbau der beiden Seitenschiffe mit ihrem mittelalterlichen Pfeiler- und Gewölbesystem kontrastiert dabei bildkünstlerisch bewusst mit der neuzeitlichen Säulenstruktur der Vierung, in deren Vorraum sich das Geschehen abspielt.

Wegen der starken Beschädigung der Maloberfläche gewinnen wir heute von der ehemaligen Farbenpracht des Freskos nur eine blasse Vorstellung. Der imposante illusionistische Raum und die bewegte Massenszenerie waren ehemals wohl eine Augenweide aus farbenreichen Kleidungen und Draperien. Die bunten Stoffe, Turbane und Kopftücher der Figuren verwiesen dabei auf das exotische Milieu und die biblischen Zeiten, während der Teppich mit Blattornamenten den materiellen Reichtum des Tempels andeutete. Am Fuß des Podiums der Schriftgelehrten sieht man rechterhand Bücher mit Ledereinband, neben denen in den letzten Jahrzehnten eine Armillarsphäre zum Vorschein kam. Sie wurde sichtbar, weil sich die al secco gemalte Farbschicht, mit der sie abgedeckt war, abscheuerte.<sup>40</sup> Möglicherweise weist dieser Umstand auf eine Korrektur hin, die der Auftraggeber als ein unangemessen geltendes Instrument malerisch verschwinden lassen wollte.

### Die Festnahme des hl. Stephan

Das dargestellte Thema lässt sich nach den Anweisungen des Auftraggebers Eszterházy gut aufschlüsseln, [Abb. 12] der den Wunsch hatte, dass „in Sanctuario wird gemahlen waß in 7 Capitl Von 54 biß 58 begrifen allwo der Tempel in Profil kommt, aber der Rath Von 72 mit dem Hohen Priester muß deutlich Vorgeschlecht werden sambt der himlischen Glori und der erscheinung der herrlichkeit gottes, und deß Jesu gottes zu rechten“.<sup>41</sup> Maulbertsch wählte für seine Darstellung eine Zwischenepisode aus der Vorgabe des Auftraggebers aus, da die in den vorgeschlagenen Versen ebenfalls erzählte Steinigung des hl. Stephan bereits für das Thema des Hochaltarbildes vorgesehen war. So konzentrierte sich der Maler auf die folgenden Textpassagen: „Als sie aber das hörten, schnitt es ihnen ins Herz, und sie knirschten mit den Zähnen über ihn [...] schrien mit lauter Stimme, hielten sich die Ohren zu und stürmten einmütig auf ihn los“ (Apg 7,54; 7,57) und „Er aber, voll Heiligen Geistes, blickte zum Himmel empor und sah die Herrlichkeit Gottes, und Jesus zur Rechten Gottes stehen“ (Apg 7,55).

Der Bildaufbau mit einer dreischiffigen Hallenarchitektur und zentralisierender Kuppelvierung stimmt prinzi-

piell mit dem zweiten und dritten Deckenbild überein. Der entscheidende Unterschied besteht darin, dass im letzten Deckenbild eine himmlische Vision gezeigt wird. Dort steht der hl. Stephan zentral in der Mitte und wird von der großen Arkade überfangen, womit er isoliert und gleichzeitig hervorgehoben wird. Stephan vertieft sich ganz in die Betrachtung der Vision, breitet seine Arme aus, wobei sein Kopf mit verklärtem Gesicht von Lichtstrahlen umrahmt wird. Die Menge greift den Diakon an und in den Gruppen erkennt man brutale Typen, die mit gewaltsamen Gesten agieren. Maulbertsch suchte augenscheinlich zu vermeiden, die Darsteller von Episodenrollen der zweiten Szene hier wieder auftreten zu lassen.

Auf kompositorische Weise gelang es ihm, eine möglicherweise entstehende Monotonie der beiden Nachbarbilder zu vermeiden und zugleich die Ausdruckskraft der Bildsequenz zu steigern, weil auf diese Weise die Anschauung eines dramatischen Wirbels entstand, durch den alle Protagonisten, mit Ausnahme der Hauptfigur, mitgerissen werden.



15 – Martino Rota nach Tizian, **Die Ermordung des hl. Petrus Martyr**, Kupferstich, 1528–1530. London, The British Museum



16 – Cornelius van Caukercken nach Peter Paul Rubens, **Das Martyrium des hl. Livinus von Gent**, Kupferstich, 1657. London, The British Museum

## Tragödie und Katharsis

Das literarische Äquivalent zu der von Maulbertsch in Pápa angewandten malerischen Stilebene ist u.a. in den klassischen Reden und den darin entwickelten Kategorien des *genus sublimis* oder *genus vehemens* von Quintilian zu finden, Modi, die beide die Bewegtheit des Publikums anstreben.<sup>42</sup>

Als ein wichtiges Mittel zur Charakterisierung der Szene erweist sich der Kontrast zwischen der Menschenmenge und der Hauptfigur, wobei Ersterer mit Pathos, die Letztere mit Ethos dargestellt wird. Das Pathos ist mit heftigen Leidenschaften verknüpft, das Ethos, in seiner Grundhaltung konträr aufgefasst, eher mit sanften und ruhigen Emotionen. Die Pathetik erscheint befelerisch und erregt die Gemüter des Publikums, während das Ethos

überzeugend ist und ein Wohlwollen beim Betrachter hervorruft.<sup>43</sup> Übertragen auf die Bildsequenz von Maulbertsch, erfährt man, dass das Pathos die Menge immer mehr unter seine Macht bringt, das, so Quintilian, die Wirkung der unwürdigen und hassenswerten Dinge steigert. Gleichzeitig erhält die Hauptfigur in der Bildabfolge immer deutlicher sichtbare Züge vom Ethos des Heiligen: zuerst wird der demütig kniende Diakon zum begeisterten Redner und letztendlich zu einem von Gott Auserwählten, der dessen Angesicht als Visionär sieht und sich dem künftigen Geschehen ohne Angst überlässt.

Auf dem Deckenbild des Chores sieht man den hl. Stephan mit einem Ausdruck der Verzückung, ein emotionaler Ausdruck, der die von Maulbertsch in seinen kirchlichen Freskenzyklen gemalten Hauptfiguren der 1770er

17 – Hubert Maurer, **Die Steinigung des hl. Stephan**, Altargemälde, 1785. Philipp Jakob Prokopp, **Statuen des Hl. Stephan und Hl. Ladislaus von Ungarn**, 1782–1787. Pápa, Pfarrkirche St. Stephan





18 – Franz Anton Maulbertsch, **Die Legende des hl. Stephan**, Deckenbilder, 1782–1783. Pápa, Pfarrkirche St. Stephan

und 1780er Jahre charakterisiert (Vác, Korneuburg, Dyje, Pressburg [Abb. 13]). Diese emporblickenden, zwischen Himmel und Erde vermittelnden Protagonisten zeigen dabei die physiologischen Zeichen der Ekstase, wie sie unter anderem von Charles Le Brun als eine Art Bildsprache kanonisiert wurden. [Abb. 14] Maulbertsch hatte diese wohl bekannte Formel mit seiner ihm eigenen Empfindsamkeit umgesetzt, indem er die Augen weit aufgerissen darstellte, einerseits, um sie zu betonen und andererseits auch deswegen, um sie aus der Entfernung sichtbar zu machen. Dieses markante Motiv des zum Himmel gewendeten Blickes, das in den Werken von Annibale Carracci oder Guido Reni zu Beginn des 17. Jahrhunderts weite Verbreitung fand, erfuhr am Ende des 18. Jahrhunderts erneut große Resonanz,<sup>44</sup> weshalb sein Erscheinen im Werk von Maulbertsch nicht weiter verwundert. Die künstlerische Eigenart des letzten Deckenbildes in Pápa besteht im Vergleich mit den anderen Zyklen von Maulbertsch vielmehr darin, dass der perspektivisch verkürzt wiedergegebene Heilige im scharfen Kontrast zu den anderen Figuren dargestellt ist, welche die bösen Leidenschaften symbolisieren.

Gerade diese Kontrastierung von Pathos und Ethos macht die Erzählung bei Maulbertsch im aristotelischen Sinne *tragisch*, indem das irdische Leben des Heiligen ein grausames Ende findet, dessen Schrecken durch immer heftiger werdende pathetische Momente wiedergegeben wird. In diesen inhaltlichen Zusammenhang wollte der Maler wahrscheinlich auch das Hochaltarbild einbeziehen. Als er nämlich im März 1783 das Deckenbild für den Chor entwarf, entwickelte er aus eigener Initiative, „ohne gegebenen Hohen Befehl“, auch ein Modell für das Hochaltarbild, „nur aus die ursach, Weillen die behandlung der Historie, im blat, mit oben gemalten iber ein stimen mues“.<sup>45</sup> Wie er sich freilich diese thematische Übereinstimmung vorstellte, wissen wir allerdings nicht, weil der Bischof den Entwurf nicht annahm und das Hochaltarbild ein anderer Künstler fertigte. Gesichert ist, dass Maulbertsch sich mit dieser Thematik beschäftigte, als er für die Kathedrale in Győr arbeitete und um 1782–1783 eine prächtige Ölskizze anfertigte, welche die Steinigung des hl. Stephan, gemalt von Benjamin Block, auf dem Nebenaltar im südlichen Seitenschiff wiedergibt.<sup>46</sup>

Maulbertsch scheint sich in das Studium dieses qualitativ hochwertigen Gemäldes aus dem 17. Jahrhundert soweit vertieft zu haben, dass er es nicht nur einfach kopierte, sondern in kompositioneller Hinsicht sogar dahingehend korrigierte, um die dramatische Wirkung des Bildes entscheidend zu steigern.<sup>47</sup> Obwohl die für Eszterházy angefertigte Skizze nicht bekannt ist, wäre eine Darstellung des Heiligen, wie er, vom tödlichen Schlag getroffen, hinabsinkt, vorstellbar. Auf diese (hypothetische) Weise wäre sowohl die Grausamkeit der Exekutoren wie auch der zum Himmel gewendete Blick des Heiligen auf dem Deckenbild mit der Vision des hl. Stephan betont gewesen, womit

sich ein konsequenter dramatischer Zusammenhang vom Hochaltarbild mit dem Fresko im Chor ergeben hätte.

Der Himmelsvision ist im Stephan-Zyklus, welcher der Inszenierung einer gemalten Tragödie folgt, eine essenzielle Rolle zugewiesen. Laut Aristoteles darf man „nicht zeigen, wie makellose Männer einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben; dies ist nämlich weder schaudererregend noch jammervoll, sondern abscheulich“.<sup>48</sup> Die Bedeutung der Himmelsvision am Ende der Bildsequenz besteht hauptsächlich darin, dass sie mit der Antizipation der Seligkeit den Umschwung der Handlung, den Umschwung vom Unglück ins Glück sichert. Mit der Entfaltung und Besänftigung der Gemüter kann also eine vollständige Katharsis erfolgen. Die Peripetie verknüpft sich hier noch dazu mit dem wirksamsten Mittel der „verflochtenen“ Handlung (*mythos peplogménos*), mit dem Moment des Erkennens, der *Anagnorisis*.<sup>49</sup>

Das Motiv des erkennenden Blickes und den bildlichen Verweis auf die himmlische Vision hatte zuerst Tizian auf seinem Altarbild *Ermordung des Petrus Martyr* [Abb. 15] als Ausdruck der Bewusstheit der Todeserfahrung und des bis zum Tode bewahrten Glaubens eines christlichen Heiligen eingesetzt.<sup>50</sup> Diese Bildformel wurde später zu einem Gemeinplatz bei Todesdarstellungen von Märtyrern in der nachtridentinischen Epoche und gleichzeitig hat dieses Moment auch dramaturgische Bedeutung in der Wiederherstellung der Gerechtigkeit eines unwürdigen Leidenden.

Unter dem Einfluss der aristotelischen Tragödientheorie hatten die Maler, bisweilen ohne Textbasis, allein mit visuellen Mitteln auch die andere Seite der himmlischen Rechtsprechung, die Bestrafung der Sünder, dargestellt. So gibt z. B. Rubens wirkungsethisch einen vollen Ausgleich auf seinem Altarbild des hl. Livinus. [Abb. 16] Darauf wird nicht nur die bestialische Peinigung durch den Blickwechsel des Märtyrers mit den Engelchen im Gleichgewicht gehalten, sondern auch durch den Blitze schleudernden Erzengel, mit dessen Figur das Nebenthema der göttlichen Bestrafung der Henkersknechte in die Erzählung mit eingebracht wird. Auf diese Weise kann eine weitere *Anagnorisis* in dieser gemalten Tragödie inszeniert werden, wobei es sich um den Akt des Erkennens des Schergen mit der Hellebarde handelt, der – als Gegenpol zu dem Trost findenden Heiligen – die Rache der himmlischen Scharen betrachten muss.<sup>51</sup>

Das tragische Erkennen erscheint ebenfalls auf dem Deckenbild in Pápa, allerdings in einem anderen Tonfall. Am Rand des gemalten Podiums sitzt dort ein Schriftgelehrter mit Turban und blauem Mantel, nicht schockiert wie bei Rubens, sondern zerfallen. Mit seiner herausgehobenen Positionierung ist er der Einzige, der die ästhetische Grenze des Bildes durchdringt. Die Figur ist von der Menge getrennt und deren Pathos nicht. Das Abstützen seines Kopfes in der Positur eines Melancholikers und seine fragend erhobene Rechte spiegeln seinen Zweifel und Tadel.



19 – Franz Anton Maulbertsch, *Die Zerstörung des Tempels in Jerusalem*, Deckengemälde, 1783. Pápa, Pfarrkirche St. Stephan

Er wird vom Ruf des schadenfroh lächelnden Jungen nicht getroffen, seine Zurückgezogenheit kontrastiert mit der bewegten Szene. Die Funktion dieser die Szene einleitenden Figur in Bezug auf die Erzählstruktur des Bildes besteht darin, den Betrachter zur frommen Reflexion aufzufordern.

Wie bereits erwähnt, schuf Hubert Maurer das Hochaltarbild. [Abb. 17] Auf diesem fällt der Heilige zu Boden, blickt mit letzter Kraft zum Himmel und empfängt von dort den jenseitigen Trost mit Andacht, indem ihm die Engel vom Himmel aus mit Krone und Palmzweigen entgegenkommen.

Auf diese Weise wurde also die szenische Verbindung mit dem Deckenbild im Chor verwirklicht. Die dezente, sehr stilisierende Darstellungsweise von Maurer, welche die Schönheit der Konturen betont, zügelt zugleich die Kraft der Bewegungen und die Brutalität der Szene. Hingegen wirken die Posen der Exekutoren gekünstelt, wie auch die Haltung der Hauptfigur ziemlich affektiert erscheint. Nachdem der Bischof die Skizze des Bildes gesehen hatte, fand er die drei Steiniger für „zu nackt“ und wies den Maler an, Saul, nach seiner Rolle in der Geschichte, „deitlich und scheinparlich“

darzustellen,<sup>52</sup> weshalb Maurer in der Endredaktion die bildrechte Figur auf gleiche Höhe setzte. Der böse Blick des Jungen, der seine Stirn runzelt, bekam eine eigene Bedeutung in Maurers Interpretation des Geschehens. Dieses Moment ruft einem im Bibeltext bewanderten Betrachter eine andere, zukünftige Erkennung und Peripetie in Erinnerung, nämlich die Geschichte von Saul, der anfangs noch mit der Steinigung von Stephan einverstanden war (Apg 8,1) und die urchristliche Gemeinde zerstören wollte, indem er „Männer und Frauen aus ihren Häusern [schleppen] und [...] sie ins Gefängnis werfen ließ“ (Apg 8,3). Seine Bekehrung ist erst im 9. Vers Gegenstand des Bibeltextes.

Saul sitzt erhöht über der Menschenmenge und sein Gesichtsausdruck wird zum entscheidenden Element der narrativen Struktur des Bildes. Seine Gestalt gibt der Erzählung innerhalb der Geschichte des künftigen Apostels eine neue Richtung. Man darf vermuten, dass Maulbertsch, vorausgesetzt er hätte den Auftrag bekommen, höchstwahrscheinlich eine ähnlich geartete Szene gestaltet hätte, wie er sie auf dem Altargemälde von Block in Győr gesehen hat.

Der dort dargestellte Gegensatz von der Standhaftigkeit und dem Glauben des Heiligen, deren beide Eigenschaften mit dem Fanatismus und der Grausamkeit der Exekutoren auf das heftigste kontrastieren, hätten damit die unterschiedlichen Haltungen von Pathos und Ethos auf das eindringlichste veranschaulicht.

### Die zwölf Grisailen

Die drei großen und buntfarbigen Freskobildder werden von jeweils vier monochrom gemalten Basreliefs in den Pendentifs darunter begleitet. [Abb. 18] Bei der Konzeption dieser Themen ergaben sich Schwierigkeiten, weil die entsprechenden Bildfelder mit solchen Szenen zu besetzen waren, die einerseits mit den zentralen Deckenbildern und andererseits untereinander inhaltlich in Beziehung stehen und sich dabei auf authentische Quellen stützen sollten.

In die vier Pendentifs der ersten Gewölbeeinheit hätten nach dem ersten Vorschlag von Eszterházy die Wundertaten des hl. Stephan im Sinne der Apostelgeschichte (6,8) gemalt werden sollen.<sup>53</sup> Diese Idee wurde jedoch bald modifiziert, wonach „die vier mitbrüder, oder Beschamen“ darzustellen seien, „welche mit diesem Heiligen ausgewählt, und bis am End auch uerfaret seyn“.<sup>54</sup> Den schon erwähnten Auftrag an Maulbertsch: „Ich hofe sie werden in Wien ausfindig machen können die Art des Todtes mit welcher jeder hingerichtet worden“<sup>55</sup> zeigen die Schwierigkeiten bei der Konkretisierung des Themas. Maulbertsch konnte in den kirchengeschichtlichen Bänden wahrscheinlich keine nähere Daten über die Hinrichtung der Diakonen finden. Deshalb hatte er den Tod von Parmenas und Prochorus als eine Enthauptung, das Martyrium von Nikanor als einen Feuertod dargestellt, während man Timon gekreuzigt sieht. [Abb. 1] Zusammenfassend lässt sich sagen, dass man in künstlerischer Hinsicht mehr die thematische und kompositionelle Vielfalt und nicht die historische Authentizität suchte.

In den Pendentifs des zweiten Deckenbildes [Abb. 18] wollte Eszterházy zuerst die symbolische Darstellung der Anklagen, „welche das uolk wider Ihn bey dem Bericht uorgebracht und wegen welchen sie Ihn zum steinigung bracht“.<sup>56</sup> Im März 1781 schrieb er an Maulbertsch, dass er die Themen nach der Apostelgeschichte (6,13–14) entwickeln solle: „in einen die Zerstörung des Tempels, welches er geweissaget, in andern wieder die bestehung oder anstiftung der falschen Zeigen“.<sup>57</sup> Dem Bischof war sehr wohl bewusst, dass diese Vorgabe für vier selbstständige Kompositionen zu wenig sei, weshalb er hinzufügte: „solte dieses nicht genug stof seyn zu die 4 Vorstellungen, machen sie zwey daraus und zu die zwey andern nehmen sie den 8 vers nemlichen Capitels, und bringen in einen die heilung eines lahmen mit Zeichen des H Creutzes, und in den andern eines Aussätzigen mit Auflegen der Hände“. Die letztgenannten Wundertaten des hl. Stephan wurden aus

ihrer ursprünglichen Platzierung, dem ersten Joch, tatsächlich eliminiert, und zwei von ihnen wurden mit den beiden Darstellungen der Anklagen diagonal gepaart gemalt. Gemäß dem Bibeltext haben die falschen Zeugen von Stephan gehört „Lästerworte reden wider Mose und wider Gott“ (Apg 6,11), bzw. hörten ihn „sagen: Jesus von Nazareth wird diese Stätte zerstören und ändern die Sitten, die uns Mose gegeben hat“ (Apg 6,13). Obwohl der Bischof dem Maler empfahl, „bey der zerstörung des Tempels befindlichen und zur Caeremonie des Alten Testaments gehörigen Gerätschaften, und bey zerstörung des Gesäß Moysis auch die vernichtung der Schlachtopfer und anderen alten Caeremonien angedeutet werden“,<sup>58</sup> stellt nur ein Bild das Heiligtum mit den verzweifelten Priestern dar, während das andere eine wahre historische Szene aufführt. Maulbertsch hatte für die Darstellung des gewalttätigen Themas eine erhabene wirkende Bildformel gesucht, um mit dem Evozieren eines klassischen Vorbildes auf die Anklagen in exemplarischer Weise anzuspielen. Dies war wohl der Grund, warum er für seine Komposition drei Figuren aus Poussins Gemälde *Die Zerstörung des Tempels in Jerusalem durch Titus* auswählte. [Abb. 19]

In den Pendentifs des Chorgewölbes [Abb. 12] waren nach der ursprünglichen Konzeption die Szenen des Martyriums der vier Glaubensgenossen des hl. Stephan vorgeesehen. Aber, wie schon angedeutet, konnten die vier Bildfelder in der ersten Gewölbeeinheit mit den Darstellungen der Wundertaten und Anklagen nicht ausgeführt werden, weshalb das Thema des Todes der Diakone thematische Bedeutung fand. Laut dem modifizierten Programm wird das Deckenbild des Chores durch die Basreliefs der Wundertaten des hl. Stephan nach seinem Tod umkränzt. Maulbertsch hatte dem Bischof den endgültigen Entwurf dieser Bilder im März 1783 zugesandt und wissen lassen: „[ich] habe aus denen mir gegebenen schriften Welche sich am besten aus nemen lasen genomen“.<sup>59</sup> Neben der Heilung der blinden Frau und der Auferstehung von Gamaliel bzw. Eucharis gibt es hier auch ein heimisches (heimliches?) Thema: die Erscheinung des Heiligen vor der Fürstin Sarolta, „welcher der Hl. König Stephan verheissen wird“.<sup>60</sup>

Aus alledem wird ersichtlich, dass die Erfindung der Themen in den Grisailen und ihre Anordnung im Zyklus bei weitem nicht ohne Probleme vor sich ging. Daraus resultierte, dass diese Basreliefs eine nicht ganz konsequente, eher ambivalente Rolle in der Erzählstruktur erhielten, denn zum einen knüpfen sie an die Hauptthemen als visuelle Argumente (wie z. B. die Darstellungen der Anklagen an die Vernehmung der Heiligen) an, zum anderen bilden sie mit ihnen eine parallel laufende narrative Sequenz aus.

Franz Matsche hat in seiner Studie über das künstlerische Verhältnis von Maulbertsch und Daniel Gran unseren Maler als einen praktisch veranlagten Meister bezeichnet, der den neuen künstlerischen Erfordernissen seiner Zeit nicht aus theoretischen Gründen oder mit direktem Rückgriff auf

die antike Kunst entsprach. Es entsprach vielmehr seinen Absichten, sich an prominenten Beispielen der seiner eigenen Zeit vorausgehenden Künstler zu orientieren, die einen „*partiellen Klassizismus*“<sup>61</sup> in ihrer Malerei aufwiesen (wie Rubens oder Gran). Seine Kenntnis der Kunst dieser großen Vorgänger zeigt sich in seinen Werken sehr oft. Als Maulbertsch den Auftrag für die Ausmalung der Pfarrkirche in Pápa erhalten hatte, war er mit einer für ihn ungewohnten Aufgabe konfrontiert, denn das Programm erforderte die Darstellung der Geschichte des hl. Stephan in einer dramatisch zusammenhängenden Bildsequenz. Die Neuheit bestand in der Kombination einer zyklischen Darstellung mit einem einheitlichen Narrativ, d.h.

die Verbindung der medialen Spezifika der Deckenmalerei und der *tableau d'histoire*. Die Pathos-Theorie und die Peripetie-Konzeption wurden in der frühen Neuzeit in die Idee des erzählenden Bildes eingebettet und durch bedeutenden Maler des 16. und 17. Jahrhunderts zu narrativen Strategien in der Historienmalerei weiterentwickelt. Maulbertsch hatte sich bei der Ausmalung der Kirche in Pápa insofern als erfahrener und geschickter Meister erwiesen, weil er es verstand, aus dem klassischen Bild-Inventar die angemessenen erzählerischen Formeln auszuwählen und diese mit großer Anpassungsfähigkeit der aktuell gestellten Aufgabe eindrucksvoll anzugleichen.<sup>62</sup>

Fotonachweis – *Photographic credits* – *Původ snímků*: 1, 5, 9, 10, 17–19: János Jernyei-Kiss; 2, 8, 11: Archiv des Autors; 3, 13: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, v. v. i. (foto Martin Mádl); 4, 7, 12: foto Gábor Gaylhoffer-Kovács; 6: Los Angeles, Getty Center, GRI Digital Collections, 1575–339; 14: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1352510/f25/item>; 15: London, The British Museum, Inv.-Nr. 1874.0808.1941; 16: London, The British Museum, Inv.-Nr. R.4.29

#### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Zur Baugeschichte vgl. Andor Pigler, *A pápai plébániatemplom és mennyezetképei*, Budapest 1922. – Sándor Mithay, *Adatok Esterházy Károly gróf építő tevékenységéről, Művészettörténeti Értesítő* 28, 1979, S. 131–150.

<sup>2</sup> Eszterházy an Architekt Fellner, 20. März 1773, in: Miklós Szmrecsányi, *Eger művészetéről. Tanulmányok és jegyzetek a hazai barokk történetéhez*, Budapest 1937, S. 274, C/1/3.

<sup>3</sup> *Pro Memoria Pictori Kracker*, 1. Oktober 1777, in: Pigler (Anm. 1), S. 61, A/6. Kurze Ergänzung dazu mit dem Titel *Eine weitere Bemerkung von dem Mahler zur Paper Kirchen*, 15. August 1779, in: ibidem, S. 63, A/11.

<sup>4</sup> Über die Fresken von Maulbertsch: Pigler (Anm. 1). – Szmrecsányi (Anm. 2). – Klára Garas, *Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*, Budapest 1960, S. 130–134, 224, Kat.-Nr. 313. – Mithay (wie Anm. 1). – Monika Dachs, *Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis. Studien zur Wiener Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Habilitationsschrift), Universität Wien, Wien 2003, Bd. I, S. 121–123, 269, Kat.-Nr. 117. – Franz Martin Haberditzl, *Franz Anton Maulbertsch*, Wien 2006<sup>2</sup>, S. 325–329, 332–342, 343–346. – Anna Jávör, *Zu Maulbertschs Spätwerk in Ungarn (Eger, Pápa, Szombathely)*, in: Eduard Hindelang – Lubomír Slavíček (edd.), *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*, Langenargen – Brno 2007, S. 103–119, hier S. 103–104.

<sup>5</sup> Maulbertsch an Mihály Balásovits, 5. Juli 1782, in: Mithay (Anm. 1), S. 142–143, Nr. 30.

<sup>6</sup> Géza Galavics, *Die letzten Mäzene des Barock – ungarische Kirchenfürsten*, in: Thomas W. Gaethgens (ed.), *Künstlerischer Austausch. Akten des XVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992*, Berlin 1993, Bd. 2, S. 185–193, hier S. 189. – Bruno Bushart, *Maulbertsch der Aufklärer*, in: Eduard Hindelang (ed.), *Franz Anton Maulbertsch und der Wiener Akademiestil*, Sigmaringen 1994, S. 111–134, hier S. 112. – Betka Matsche-von Wicht, „die heiligkeit, die stille ordnung, das Kenliche in der Kleidung und die Wirkhsame bedeiitung der Historie“. Zur Lage der österreichischen Freskomalerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Andreas Tacke (ed.), *Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel: die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904)*, München 1998, S. 92. – Karl Möseneder, *Deckenmalerei*, in: Hellmut Lorenz (ed.), *Barock* (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 4), München – London – New York 1999, S. 302–318, hier S. 316–317. – Thomas DaCosta Kaufmann, *Painterly Enlightenment. The Art of Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796* (Bettie Alliston Rand Lectures in the Art History), Chapel Hill 2005, S. 75–79, 82–83, 92, 94–97, 108–110. – Anna Jávör, „Látam én tornyait Szily templomának“. Maulbertsch és Winterhalder Szombathelyen, in: Jávör Anna – Lubomír Slavíček (edd.), *Késő barokk impressziók. Franz*

*Anton Maulbertsch (1724–1796) és Josef Winterhalder (1743–1807)*, Budapest 2009, S. 119–133, hier S. 121.

<sup>7</sup> Stefan Kummer, „Doceant Episcopi“. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56, 1993, S. 508–533, hier S. 508–509.

<sup>8</sup> Balásovits an Maulbertsch, 11. März 1781, in: Pigler (Anm. 1), S. 71, B/8.

<sup>9</sup> Hermann Bauer, *Der Himmel im Rokoko*, in: idem, *Rokokomalerei. Sechs Studien*, Mittenwald 1980, S. 81–109, hier S. 93. – Karsten Harries, *The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism*, New Haven – London 1983, S. 49–72.

<sup>10</sup> Matsche-von Wicht (Anm. 6), S. 90.

<sup>11</sup> Tilman Falk – Norbert Jocher (edd.), *Matthäus Günther (1705–1788). Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen*, München 1988, S. 365.

<sup>12</sup> Dachs (Anm. 4), Bd. I, S. 122.

<sup>13</sup> Haberditzl (Anm. 4), S. 341.

<sup>14</sup> Anna Jávör, *Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarock in Mitteleuropa*, Budapest 2005, S. 93–96, 268–269, Kat.-Nr. 158.1–10; 101 (Die Reise von Esterházy).

<sup>15</sup> Pigler (Anm. 1), S. 8.

<sup>16</sup> Dachs (Anm. 4), Bd. I, S. 122.

<sup>17</sup> Aristoteles, *Poetik*, 54a12–21 (die von mir benutzte Aufgabe: Aristoteles, *Poetik*. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, Berlin 2008).

<sup>18</sup> Jacques Thuillier, *Temps et tableau: la théorie des „peripéties“ dans la peinture française du XVIIe siècle*, in: *Stil und Überlieferung. Akten des 21. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. III, Berlin 1967, S. 191–206. – Rudolf Preimesberger, *Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration“*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50, 1987, S. 88–115. – Thomas Puttfarcken, *Titian & Tragic Painting. Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*, New Haven – London 2005.

<sup>19</sup> *Pro Memoria* (Anm. 3).

<sup>20</sup> Pigler (Anm. 1), S. 61, A/7. – Jávör (Anm. 4), S. 104.

<sup>21</sup> Mara Nimmo, *Santo Stefano Rotondo: la recinzione dell'altare di mezzo*, in: Hugo Brandenburg – József Pál (edd.), *Santo Stefano Rotondo in Roma. Archeologia, storia dell'arte, restauro. Atti del convegno internazionale, Roma 10.–13. ottobre 1996*, Wiesbaden 2000, S. 97–109, hier S. 98–99.

<sup>22</sup> Eszterházy an Maulbertsch, 14. Juli 1782, in: Pigler (Anm. 1), S. 65, A/16.

<sup>23</sup> The British Museum, Inv.-Nr. 1919,0415.765.

<sup>24</sup> Maulbertsch an Balásovits, 9. März 1782, in: Szmrecsányi (Anm. 2), S. 299, C/VI/7.

<sup>25</sup> Maulbertsch an Balásovits, 24. Juli 1782, in: Pigler (Anm. 1), S. 73–74, B/15.

<sup>26</sup> Garas (Anm. 4), S. 132. – Bushart (Anm. 6), S. 112. – Matsche-von Wicht (Anm. 6), S. 92; vgl. DaCosta Kaufmann (Anm. 6), S. 97.

<sup>27</sup> Siehe Anm. 22.

- <sup>28</sup> Ibidem.
- <sup>29</sup> Thomas Puttfarcken, *The Discovery of the Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting, 1400–1800*, New Haven – London 2000, bes. S. 208, 233.
- <sup>30</sup> Siehe Anm. 20.
- <sup>31</sup> Ibidem.
- <sup>32</sup> Vertrag mit Maulbertsch, 31. Mai 1781, in: Szmrecsányi (Anm. 2), S. 256, A/8.
- <sup>33</sup> Maulbertsch an Balásovits, 18. März 1783, in: Pigler (Anm. 1), S. 78–79, B/27.
- <sup>34</sup> Siehe Anm. 22.
- <sup>35</sup> Maulbertsch an Balásovits, 5. November 1780, in: Szmrecsányi (Anm. 2), S. 294, C/VII/1.
- <sup>36</sup> Haberditzl (Anm. 4), S. 336. Die Reproduktion des Bildes aus: Hubert Hosch, Franz Anton Maulbertsch und seine schwäbische Heimat, in: Eduard Hindelang (ed.), *Franz Anton Maulbertsch und sein schwäbischer Umkreis* (Veröffentlichungen des Museums Langenargen), Sigmaringen 1996, S. 28–44, hier S. 32.
- <sup>37</sup> Dieses Motiv Raphaels wurde schon von Pigler erkannt; vgl. Pigler (Anm. 1), S. 39.
- <sup>38</sup> Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Tom. I, Rom 1693, Fig. 90–91.
- <sup>39</sup> Über die Umwandlung der pozzoschen Modelle in der süddeutschen Deckenmalerei siehe Frank Büttner, Die ästhetische Illusion und ihre Ziele. Überlegungen zur historischen Rezeption barocker Deckenmalerei in Deutschland, *Das Münster* 54, 2001, S. 108–127. – János Jernyei Kiss, Maulbertsch öröksége és a szombathelyi székesegyház mennyezetképei 2. Az új kihívás: a négyzeteti tér boltozatának freskója, in: Áron Tóth (ed.), „És az oszlopok tetején liliomok formáltattak vala”. *Tanulmányok Bibó István 70. születésnapjára*, Budapest 2011, S. 137–146. – Meinrad von Engelberg, Epigonal oder evolutionär? Andrea Pozzo und der Süddeutsche Barock, in: Herbert Karner (ed.), *Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten* (Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, 11), Wien 2012, S. 153–162.
- <sup>40</sup> Dieser Prozess ist auf den Archivaufnahmen aus verschiedenen Perioden gut zu verfolgen, siehe Forster Központ, Budapest, Fotoarchiv, Nr. 002.972, 047.654 und 125.088.
- <sup>41</sup> Pro Memoria (Anm. 3).
- <sup>42</sup> Quintilian, *Institutio oratoria* XII, 10, 58.
- <sup>43</sup> Ibidem VI, 2, 9.
- <sup>44</sup> Oliver Kase, *Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert*, Petersberg 2010, S. 60, 129.
- <sup>45</sup> Siehe Anm. 28.
- <sup>46</sup> Franz Anton Maulbertsch, Die Steinigung des hl. Stephan, 1782–1783. Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 3194.
- <sup>47</sup> Géza Galavics, Adatok a győri püspökség és káptalan barokk-kori művészetpártolásához: előkép, vázlat, kópia és parafrázis kérdése egy Maulbertsch vázlat azonosítása kapcsán, *Arrabona* 47, 2009, S. 169–204, hier S. 190.
- <sup>48</sup> Aristoteles, *Poetik* 53a (Anm. 17).
- <sup>49</sup> Ibidem.
- <sup>50</sup> Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians*, Emsdetten – Berlin 2001, S. 141–187.
- <sup>51</sup> Wolfgang Brassat, Tragik, versteckte Kompositionskunst und Katharsis im Werk von Peter Paul Rubens, in: Ulrich Heinen – Andreas Thielemann (edd.), *Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock*, Göttingen 2001, S. 41–69.
- <sup>52</sup> Eszterházy an Maurer, November 1784, in: Szmrecsányi (Anm. 2), S. 303, C/VIII/1.
- <sup>53</sup> Pro Memoria (Anm. 3).
- <sup>54</sup> Eine weitere Bemerkung (Anm. 3).
- <sup>55</sup> Siehe Anm. 8.
- <sup>56</sup> Eine weitere Bemerkung (Anm. 3).
- <sup>57</sup> Siehe Anm. 8.
- <sup>58</sup> Ibidem.
- <sup>59</sup> Siehe Anm. 33.
- <sup>60</sup> Ibidem.
- <sup>61</sup> Franz Matsche, Franz Anton Maulbertsch und Daniel Gran. Zur Frage des Klassizismus im österreichischen Spätbarock, in: Tacke (Anm. 6), S. 203–214.
- <sup>\*</sup> Herzlichen Dank Angelika Dreyer für die sprachliche Überprüfung des Textes, Martin Mádl und Gábor Gaylhoffer-Kovács für die Fotos.

---

## RESUMÉ

---

### Maulbertsch a tragické malířství Nástěnné malby se svatoštěpánskou legendou ve farním kostele v Pápě

János Jernyei-Kiss

Narativ odvíjející se v nástěnných malbách v Pápě může být považován za *malovanou tragédii* složitého děje, založenou na Aristotelově představě o změně osudu („*peripeteia*“) a rozpoznání („*anagnorisis*“). Maulbertschova nejčastěji citovaná slova pocházejí z dopisu, který přiložil k návrhu nástěnné malby zobrazující ustanovení sv. Štěpána a dalších diákonů: říká, že zachoval posvátnost („*heiligkeit*“), tichý řád („*stille ordnung*“), charakteristický oděv („*das Kenliche in der Kleidung*“) a skutečný význam *historie* („*Wirksame bedeutung der Historie*“). Stylově-historický výzkum má tendenci vztahovat tuto pasáž k neoklasicismu a ke kategoriím formulovaným Ramdohrem a Winckelmannem. Ve skutečnosti zde Maulbertsch nehovořil o celém cyklu, ale pouze o fresce na prvním úseku klenby, podtrhávaje tak specifčnost jejího ztvárnění spočívající v osobitém tématu a umístění v rámci celého cyklu. Na druhé nástěnné malbě *Kázání sv. Štěpána* většina členů církevní obce přijímá Štěpánova slova s bouřlivým rozhořčením.

Maulbertsch zde jasně demonstruje své poučení akademickou praxí ve vyjádření vášní („*expression des passions*“), některé typy a *formulae* převzal z konvenčních zobrazení tématu. Kompozice je velmi blízká nástěnné malbě Johanna Baptisty Enderleho ve farním kostele v Kirchdorfu.

Následující scéna, zatčení světce, je situována na stejné dějiště a je představena ze stejného úhlu jako přechodná scéna kázání. Maulbertsch se však chtěl vyhnout banalitě opakování sekundárních figur a expresivitu této obrazové sekvence vystupňoval vytvořením dramatické vřavy, která smetla všechny kromě hlavní postavy ze svých míst.

V termínech klasické rétoriky styl těchto tří nástěnných maleb odpovídá Quintiliánově druhé kategorii, dvěma modům znázornění – *genus sublime*, *genus vehemens* – schopným recipienta *pohnout*. Vize nebe má v cyklu klíčovou roli, neboť nebeská sféra, příslib spásy, zajišťuje v příběhu *zvrát štěstěny*, nadějně rozuzlení. Pozemské události rozvíří emoce diváků, ale zapojení posmrtné spravedlnosti je uklidní, a tak může dojít k téměř dokonalé *katarzi*. Zvrát osudu ve třetí fresce je vztažen k momentu *rozpoznání*. Díky velkým mistrům 16.–17. století se staly teorie patosu a koncepce peripetie základní, téměř všeobecnou obrazovou narativní metodou malby *historií* a potridentského náboženského umění. Nástěnnými malbami v Pápě Maulbertsch ukázal svůj široký záběr na poli obrazové kultury, a to poučeným výběrem těchto vizuálních instrumentů a formulí a jejich přetvořením podle svých představ.

---

*Obrazová příloha:* **1** – Franz Anton Maulbertsch, **Interiér s nástěnnými malbami**, 1782–1783. Pápa, farní kostel sv. Štěpána; **2** – Matthäus Günther, **Příběh Petra a Pavla**, nástěnné malby, 1775. Götzens, farní kostel svatých Petra a Pavla; **3** – Johann Lukas Kracker, **Život sv. Jana Křtitele**, nástěnné malby, 1762–1763. Jasov, premonstrátský klášter; **4** – Franz Anton Maulbertsch, **Ustanovení Štěpána jáhnem spolu s jeho druhy**, nástěnná malba, 1782. Pápa, farní kostel sv. Štěpána; **5** – Franz Anton Maulbertsch, **Ustanovení Štěpána jáhnem spolu s jeho druhy**, nástěnná malba, 1773. Győr, katedrála; **6** – Etienne Gantrel podle Nicolase Poussina, **Kristovo pověření Petra**, mědirytina, 1647. Los Angeles, Getty Center, GRI Digital Collections; **7** – Franz Anton Maulbertsch, **Kázání sv. Štěpána**, nástěnná malba, 1782. Pápa, farní kostel sv. Štěpána; **8** – Johann Baptist Enderle, **Kázání sv. Štěpána**, nástěnná malba, 1753. Kirchdorf, farní kostel sv. Štěpána; **9** – Franz Anton Maulbertsch, **Kázání sv. Štěpána**, nástěnná malba (detail), 1782. Pápa, farní kostel sv. Štěpána; **10** – Franz Anton Maulbertsch, **Kázání sv. Štěpána**, nástěnná malba (detail), 1782. Pápa, farní kostel sv. Štěpána; **11** – „**W: Arguebit**“. John Bulwer, *Chironomia, Or the Natural Language of the Hand*, London 1644, s. 95; **12** – Franz Anton Maulbertsch, **Zatčení sv. Štěpána**, nástěnná malba, 1783. Pápa, farní kostel sv. Štěpána; **13** – Franz Anton Maulbertsch, **Zázrak sv. Ladislava s pramenem**, nástěnná malba (detail), 1781. Bratislava, kaple Primaciálního paláce; **14** – Jean Audran podle Charlese Le Brun, **le Ravissement**. *Les expressions des passions de l'âme. Représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy*, b. m., 1727, Taf. 6; **15** – Martino Rota podle Tiziana, **Zavraždění sv. Petra Veronského (Petra Martyra)**, mědirytina, 1528–1530. London, The British Museum; **16** – Cornelius van Caukercken podle Petera Paula Rubense, **Umučení sv. Livina z Gentu**, mědirytina, 1657. London, The British Museum; **17** – Hubert Maurer, **Kamenování sv. Štěpána**, oltářní obraz, 1785. Philipp Jakob Prokopp, **sochy sv. Štěpána a sv. Ladislava Uherského**, 1782–1787. Pápa, farní kostel sv. Štěpána; **18** – Franz Anton Maulbertsch, **Legenda sv. Štěpána**, nástěnné malby, 1782–1783. Pápa, farní kostel sv. Štěpána; **19** – Franz Anton Maulbertsch, **Zničení jeruzalémského chrámu**, nástěnná malba, 1783. Pápa, farní kostel sv. Štěpána