

Nagy, Veronika

"Stille Predigt" : das Sümeger Freskowerk als Gemeinsamwerk von Bischof und Maler

Opuscula historiae artium. 2025, vol. 74, iss. 1, pp. 32-47

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

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/OHA2025-1-3>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.82693>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 18. 12. 2025

Version: 20251210

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

„Stille Predigt“

Das Sümeger Freskowerk als Gemeinsamwerk von Bischof und Maler*

Veronika Nagy

This study investigates the genesis of the fresco cycle in the Parish Church of Sümeg, with a particular focus on the collaboration between Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) and Bishop Márton Biró Padányi (1693–1762). Author emphasizes that, instead of attempting to discern the “hands” of workshop members, the frescoes should be interpreted as a unified, conceptually well-thought-out work of art. The entire painted decoration of the church – including the ceiling paintings, altarpieces, and over thirty portraits on the organ loft – is the joint creation of the commissioning bishop and the virtuoso painter. Special attention is given to the altarpiece Adoration of the Shepherds, which features two images of Jesus. This unusual solution is interpreted not as an error, but as a theological message highlighting Christ’s dual nature. An analysis of the inscriptions on the frescoes, as well as the bishop’s sermons and the chronostichs found in the church, reveals that Bishop Biró shaped the church into his own “silent sermon”. The community at prayer, depicted on the choir loft, including the bishop and the painter, join the heavenly liturgy as members of the “earthly church”.

Keywords: Maulbertsch’s workshop; fresco; Adoration of the Shepherds; Sümeg; bishop Márton Biró Pádany

Dr. Veronika Nagy
Veszprémi Érseki Múzeum / Archdiocesan Museum
Veszprém
e-mail: muzeumigazgato@veszpremiersekseg.hu

<https://doi.org/10.5817/OHA2025-1-3>

Seit den frühen 2000er-Jahren findet eine intensive Diskussion über die Werkstatt(en) von Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) statt. Im Zentrum der Debatte stehen Fragen nach der Zusammensetzung der Werkstatt und den Einflüssen, die sie auf die individuellen Karrieren ihrer Mitglieder ausübten. In jüngster Zeit stand die „Trennung der Hände“ im Vordergrund, eine Methode, die auch die Fresken der Pfarrkirche von Sümeg (Schimeck) betrifft, wodurch sich deren Bewertung im Gesamtwerk des Künstlers verändert hat – von einem Meisterwerk bis hin zu einer schwachen Werkstattarbeit.¹ Sümeg ist ein sehr bedeutender Ort für die Geschichte der ungarischen Freskomalerei. Die Analyse der Aufgaben und Werke der Werkstattmitglieder sowie die Erforschung ihres daraus entstandenen Gesamtwerkes ist essenziell für das Verständnis der Decken- und Wandmalerei in Transdanubien.²

In Sümeg führte die „Trennung der Hände“ dazu, dass ein Werkstattmitglied namentlich als Initiator in Betracht gezogen wurde.³ Dadurch droht die Gefahr, dass das Freskowerk von Sümeg in der Fachliteratur allmählich in einzelne Werke zerstückelt wird: Johann Wenzel Bergl (1719–1789) in Sümeg, Andreas Brugger (1737–1812) in Sümeg usw. Obwohl meine Dissertation ebenfalls diesem Thema gewidmet ist, möchte ich mich in diesem Artikel weniger mit den „Händen“ – der Unterscheidung der Werke einzelner Werkstattmitglieder – befassen, sondern das Sümeg-Fresko als eine einheitliche Kunstschöpfung betrachten, da ansonsten die Gefahr besteht, dieses außergewöhnlich homogene Werk in Einzelteile zerfallen zu lassen. Ich bin der Meinung, dass – unabhängig wie viele Hände an der Fertigstellung der Sümeger Fresken gearbeitet haben – es hierbei angesichts des kohärenten Programms keineswegs die Wahrscheinlichkeit besteht, es könne sich um eine unkontrollierte, zersplitterte Werkstattarbeit gehandelt haben. Insofern erweist es sich als notwendig, die in Sümeg als im Auftrag Maulbertschs entstandenen Fresken von ihren späteren Ergänzungen, die im Auftrag des Bischofs angefertigt wurden, zu tren-

nen. Der Prozess ihrer genauen Identifizierung dauert seit dabei langem an.⁴

Ungeachtet der konkreten Arbeitsweisen in der Sümeger Werkstatt von Maulbertsch beteiligten sich dessen Mitarbeiter hieran keineswegs zum Zwecke der eigenen Selbstverwirklichung. Ihre Aufgabe bestand vielmehr darin, nach bestem Wissen und Gewissen im Stil des Meisters zu arbeiten. Der Auftraggeber erwartete nämlich „einen Maulbertsch“. [Abb. 1] Möglicherweise verhielt es sich aber auch anders, zumal uns leider die entsprechenden Quellen in Sümeg fehlen. In der Korrespondenz des Bischofs ist lediglich allgemein von Wiener Malern die Rede.⁵ Es scheint, dass für den Kirchenmann nicht die Person des Malers ausschlaggebend war und vielleicht auch nicht das künstlerische Werk an sich, sondern vielmehr das Konzept des Auftragswerkes, also jene quasi Botschaft, die der Bischof bereits seit langem formuliert hatte und deren künstlerische Umsetzung die Person Maulbertschs ihre Garantie erhielt. Meiner Theorie zufolge bestand das Konzept der Sümeger Pfarrkirche nicht allein in der Dekoration oder Illustration der biblischen Geschichten, sondern illustrierte eine bereits formulierte Predigt des Bischofs. Im Folgenden versuche ich die theoretische Rekonstruktion der gemeinsamen schöpferischen Arbeit von Bischof und Maler anhand von zwei charakteristischen Beispielen aus den Sümeger Fresken vorzustellen. Es gibt kaum eine andere Kirche, in der die Wandmalereien dergestalt dominieren. Jeder Quadratmeter der Sümeger Pfarrkirche, die Bischof Márton Biró Padányi (1693–1762) in den Jahren 1757–1758 erbauen ließ, ist bemalt. Die ansonsten architektonisch einfach gestaltete Kirche diente offenkundig gleichsam als „Leinwand“, während die Architektur neben den Bildern fast unsichtbar wirkt. Die Wände scheinen somit ausschließlich für die Wandbilder gebaut worden zu sein.

Besonders auffällig sind die gewölbten Rückwände der Seitenaltäre (die schmalen Nischen waren bestimmt nicht für Altäre gedacht), die die Illusion von Räumlichkeit verstärken und die Figuren fast plastisch hervortreten lassen. Es handelt sich um eine ähnliche Lösung wie bei den gewölbten Bildschirmen heutzutage, um die Kompositionen räumlicher erscheinen zu lassen. Ein Grund dafür mag darin bestehen, den Fresken der Pfarrkirche in Maulbertschs Werk eine Sonderstellung einzuräumen, da sie sich im Kirchenschiff direkt auf Augenhöhe befinden und angeordnet sind. [Abb. 2] Die Trompe-l'œil-Rahmungen auf den gewölbten Flächen der Altarbilder erwecken den Eindruck überdimensionaler Ölgemälde. Die Figuren sind nahezu lebensgroß und ihre dynamisch gemalten Gruppen scheinen sich auf der Bildbühne zu bewegen. Im Unterschied zu Tafelbildern entfaltet sich hier ein Gesamtkonzept im Raum.⁶

Beim Betreten der Kirche begegnet der Gläubige unmittelbar dem auferstandenen Christus vom Himmelfahrt Christi-Bild an der Hochaltarwand. [Abb. 3] Mit die-

sem Freskobild lud der Bischof seine Gläubigen zu einer feierlichen Begegnung mit Christus ein. In einer seiner Predigten schrieb Márton Biró von Padány, auch David selbst habe wissen wollen, worin sein Lohn für den Sieg über Goliath bestehen werde, so dass jeder Christ ein Recht darauf besitze zu erfahren, was der Lohn christlichen Lebens sei. Deshalb ist der erste Blick, den wir beim Betreten der Kirche in Sümeg wahrnehmen, der Darstellung des von den Toten auferstandenen und in den Himmel auffahrenden Christus gewidmet.⁷ [Abb. 4] Die Betrachter können sich den Zeugen der Himmelfahrt Christi anschließen, die auf dem Hochaltarbild dargestellt sind. Der Hochaltar, ein Triptychon, erscheint sowohl archaisch als auch ausgesprochen modern. Auch die Ikonographie weicht aufgrund der Vielzahl der Figuren leicht von den traditionellen Darstellungen der Himmelfahrt Christi ab. Unter den Inspirationen Maulbertschs sind die Darstellungen der Hochzeit zu Kana zu erkennen. Als maßgebliches Vorbild mag das Fresko von Andrea Pozzo im Refektorium von Trinità dei Monti in Rom gedient haben. Mit einem Motiv, das dem Gemälde von Paolo Veronese (*Hochzeit zu Kana*, 1563, Paris, Louvre) entnommen ist, verschmilzt Pozzo auf einzigartige Weise den Raum des Bildes mit dem des Betrachters und verleiht ihm den Zauber der Wandmalerei. Erlebbar wird, wie Maulbertschs Figuren mit dem Betrachter interagieren. Diese malerischen Gesten sind mit den Intentionen des Bischofs verbunden, der seine Gläubigen zur Gewissheit der Erlösung gleichsam einlädt. In seinem Predigtbuch *Micae et spicae* bietet der Erzpriester, der über das Heil der Gläubigen wacht, wahre Nahrung, geistliche Nahrung. Jede Predigt ist ein Gang des himmlischen Festmahls, der Nahrung für die Seele.⁸



1 – Signatur von Franz Anton Maulbertsch, Detail aus dem Hochaltarbild *Himmelfahrt Christi*, 1757–1758. Sümeg, Pfarrkirche



2 – Gewölbte Rückwand des Seitenaltars, 1757–1758. Sümeg, Pfarrkirche



3 – Franz Anton Maulbertsch, **Himmelfahrt Christi**, 1757–1758. Sümeg, Pfarrkirche, Hochaltarwand

In diesem Artikel möchte ich an einem einzigen Altarbild meine Vorstellungen über die Zusammenarbeit zwischen Bischof und Maler detaillierter verdeutlichen. [Abb. 5] Die ungewöhnliche Darstellung von zwei Jesuskindern in der Szene der Anbetung der Hirten wirkt geheimnisvoll. Es finden sich verschiedene Interpretationen hierfür, eine abschließende Deutung steht noch aus.⁹ Es wurde gemutmaßt, es könne sich um einen einfachen Fehler gehandelt haben, zumal das Tabernakel das Kind verdeckt und der Maler es deshalb oben noch einmal malte. Die Untersuchung der Freskotechnik verrät uns, dass es sich freilich nicht um einen Fehler handelt. Die Giornata-Karte des Altarbildes¹⁰ und die Richtung der täglichen Nähte zeigen, dass die untere Zone zuletzt fertiggestellt wurde, es sich also um eine geplante Ergänzung handelt.¹¹ Friedrich Gerke, einer der ersten Monografen der Fresken, interpretierte dies als verschiedene Stufen der Verklärung.¹² Andere sahen in der unteren Darstellung eine Art Krippe. Hubert Hosch widmete der Entschlüsselung dieses Rätsels eine eigene Publikation und schloss sich Gerkes Interpretation an, ergänzte sie jedoch um den Hinweis auf den volkstümlichen Stil, der auf Andreas Brugger als den ausführenden Künstler hinweise.¹³

Rätselhaftes Altarbild

Die Vielzahl an Interpretationen unterstreicht, dass die Darstellung der Anbetung der Hirten, die zu den am intensivsten ausgearbeiteten Bildtypen gehört, eine starke Abweichung von der Tradition bildet und etwas Ungewöhnliches darstellt. Im oberen Teil des Gemäldes ist die Geburt Jesu in einer für barocke Darstellungen dieses Themas typischen Weise zu sehen, abgesehen von einem einzigen Detail. Die vom Bischof vermerkte Inschrift deutet darauf hin, dass ein Sternenkranz um Marias Haupt leuchtet, wodurch sie als unbefleckte Jungfrau erscheint. [Abb. 6] Die Inschriften unter den Fenstern der Kirche, im einfallenden Licht, sind die erhaltene schriftliche Quelle für das Konzept des Bischofs. Die Chronosticha wurden in Kenntnis des gesamten Konzepts und der Lage der Fresken angefertigt. In fast allen Fällen handelt es sich um Paraphrasen mehrerer Bibelstellen, die zu einer neuen, übergeordneten Bedeutung zusammengefügt wurden. Diese Paraphrasen verknüpfen häufig mehrere Bildfelder miteinander.

Einige Inschriften sind auch in den Bildern selbst zu finden, ähnlich den Spruchbändern des Mittelalters. Dies ist ungewöhnlich für Maulbertsch und muss eine Idee des Auftraggebers gewesen sein, bei dem es sich zweifellos um einen gebildeten Lateinkundigen, einen ausgezeichneten Dichter und einen Theologen handelte. Das Bild der Anbetung der Hirten trägt mehrere Inschriften, wobei die Gedanken des Bischofs oben, unterhalb des Fensters, wiedergegeben sind. Am oberen Bildrand, auf einem von einem



4 – Franz Anton Maulbertsch, **Himmelfahrt Christi**, Detail aus dem Hauptaltarbild, 1757–1758. Sümeg, Pfarrkirche, Hochaltarwand

Engel gehaltenen Band, steht die Botschaft des Evangeliums, die die Geburt Jesu verkündet (Lk 2,10–11): „*Ecce Evangelizo vobis gaudium magnum quia natus est hodie Salvator*“ („*Siehe, ich verkünde euch eine große Freude, denn heute ist der Heiland geboren*“). Und, kaum wahrnehmbar im unteren Bildbereich, zwischen den Schneeflocken, findet sich eine Prophezeiung, die auf das Bild auf dem Gewölbe des Heiligtums verweist: „*IACET IN PRAESEPIO SED IN COELIS SINE FINE REGNAT OMNIPOTENS*“ („*In einer Krippe liegend, aber im Himmel herrschend als allmächtig ohne Ende*“). Der Hinweis auf die Hetoimasia auf dem Gewölbe des Chors ist eindeutig: Der leere Thron zur Rechten des Vaters ist bereits für Christus vorbereitet, damit dieser seinen rechtmäßigen Platz einnehmen kann. [Abb. 7]

Im unteren Drittel des Altarbildes der Anbetung der Hirten, nämlich aus der entgegengesetzten Richtung, „von der anderen Seite aus gesehen“, erkennen wir das Jesuskind, wie es der Engel verkündete („*Das wird das Zeichen sein*“ /Lk 2,12/), in einer Krippe („*in praesepio*“) liegend,



5 – Franz Anton Maulbertsch, **Anbetung der Hirten**, 1757–1758. Sümeg, Pfarrkirche, Seitenaltarbild



6 – Franz Anton Maulbertsch, **Anbetung der Hirten**, Detail aus dem Seitenaltarbild, 1757–1758. Sümeg, Pfarrkirche

das nackte Kind im Stroh. Ein Ochse und ein Esel beten es an („*Der Ochse kennt seinen Herrn, und der Esel die Krippe seines Herrn, aber Israel weiß es nicht, mein Volk versteht es nicht!*“ /Iz 1,3/) und wärmen das Kind mit ihrem feuchten Atem. [Abb. 8]

Der Schlüssel zu diesem Rätsel könnte in einem abstrakten theologischen Begriff verborgen sein: der unio hypostatica. Ihr Kern besagt, dass Christus in der Person des Sohnes Gottes gleichzeitig die göttliche und die menschliche Natur in sich vereint. Maulbertsch löst die Darstellung

dergestalt, dass er in der zentralen Erzählung des Bildfeldes (Anbetung der Hirten) Marias Figur mit dem als Imago erscheinenden Jesuskind in einem visionären Gnadenbild gleichsam veredelt, während der tatsächlich im Vordergrund stehende Gottesmensch fast unmerklich, ganz real und schutzlos erscheint.

Im mittleren Bildraum wird das leuchtende Weiß, das die göttliche Natur Jesu zeigt, von den blendenden Schneeflocken auf dem gefrorenen Boden kontrastiert, auf dem das nahezu nackte Jesuskind liegt. Der Anblick seines Körpers erzeugt eine fast spürbare Kälte. Im Gegensatz dazu steht der dampfende Atem der Tiere, der die Szene noch lebendiger wirken lässt, als ob man sich mitten in Bethlehem befinde. Die didaktische Darstellung eines schwer fassbaren Glaubensdogmas erfolgte zweifellos nach den Vorgaben des Bischofs. Man kann sich nach geradezu den Prediger vorstellen, der die Gläubigen fragt, ob sie den Heiland erkennen. In der Skizze der Anbetung der Hirten, die mit dem Altarbild in Verbindung gebracht werden kann, fehlt der dogmatische Zusatz der Doppelnatur Jesu.¹⁴

[Abb. 9] Auch dies bestätigt, dass es sich um eine Umsetzung der Intention des Bischofs handeln könnte.

Unter den Hirten, mit auffallend himmelblauen Augen direkt auf uns blickend, befindet sich nach allgemeiner Auffassung ein verborgenes Selbstporträt von Maulbertsch. [Abb. 10] Als Pilger, ein Geschenk in der Hand haltend, präsentiert er sich stolz, durch die Magie der Malerei als Teil der evangelischen Botschaft.

Die Karriere und das unerwartete Scheitern des Bischofs Márton Biró von Padány

Die Krönung Maria Theresias im Jahr 1741 bildete das bedeutendste Ereignis im Leben von Márton Biró von Padány. In seiner Predigt in der Franziskanerkirche in Pressburg verglich er die Königin mit der Jungfrau Maria und pries sie als Retterin Ungarns. Ihre überzeugende Rhetorik trug dazu bei, dass sich die „rebellischen“ Ungarn hinter der habsburgischen Monarchin vereinten. Das Gelöbnis „Vitam



7 – Franz Anton Maulbertsch, **Hetoimasia**, Detail aus dem Deckenbild auf dem Chorgewölbe, 1757–1758. Sümeg, Pfarckirche



8 – Franz Anton Maulbertsch, **Anbetung der Hirten**, Detail aus dem Seitenaltarbild, 1757–1758. Sümeg, Pfarrkirche

et sanguinem“ brachte der Königin militärische Unterstützung ein und veränderte damit den Verlauf des Österreichischen Erbfolgekrieges entscheidend. Die feindlich gesinnten Staaten erkannten Maria Theresia als rechtmäßige Erbin Kaiser Karls VI. an.

Als Maria Theresia den Thron bestieg, griffen die Großmächte sofort das Habsburgerreich an. Ursächlich für den Krieg war die fehlende Anerkennung der Pragmatischen Sanktion durch mehrere europäische Großmächte, welche damit die Thronfolge Maria Theresias in Zweifel zogen. Karikaturen über Maria Theresia zeigen das Habsburgerreich als junge Frau, entkleidet von den europäischen Monarchen, symbolisierend den Angriff auf das Reich.¹⁵ [Abb. 11]

Eine politische Hetzkampagne gegen das Habsburgerreich und Maria Theresia startete, satyrische Blätter wurden angefertigt, die die Monarchin lächerlich machten und als ungeeignet für die Regierung des Reiches darstellten. Es schien, als könne der schwachen Königin nichts mehr helfen. Umgeben von ihren Feinden konnte sie allein noch auf die Ungarn hoffen. Deshalb stand so viel auf dem Spiel bei der Pressburger Krönung. Márton Padányi Birós Karriere erreichte ihren Höhepunkt während der so genannten Krönungsdiät, worauf die Ernennung zum Bischof von

Veszprém (Wesprim) und zum Gespan folgte. Der Bischof stieg zum Berater der Königin auf und bekleidete schließlich das Amt ihres wahren internen Geheimrates.

1751 bereitete sich Bischof Márton mit demselben Enthusiasmus auf den Reichstag vor, doch durfte er seine Rede nicht halten. Seine Absichten waren in den zurückliegenden zehn Jahren die gleichen geblieben, doch die Welt um ihn herum hatte sich verändert. Bischof Martins Karriere erfuhr zehn Jahre nach seinem Erfolg bei der Königswahl ein abruptes Ende. Seine Wohltäter hatten ihn gewarnt, dass „es Zeit sei, zur Ruhe zu kommen“, aber der Bischof wollte nicht wahrnehmen, dass sich die Welt um ihn herum verändert hatte.

1750 veröffentlichte er sein Hauptwerk, das Enchiridion, ein Handbuch des katholischen Glaubens.¹⁶ Während in ganz Europa über die Trennung von Staat und Kirche nachgedacht wurde, sah Padányi im Gegenteil in einer noch engeren Verbindung von Staat und Kirche den Schlüssel zum Wohl der Nation. Der erhoffte Erfolg blieb jedoch aus. Das Buch führte vielmehr zu einem diplomatischen Skandal, der die Karriere des Bischofs beendete. Die Klage der aus ihrer Diözese vertriebenen Protestanten konnte man bis nach Berlin vernehmen. Die unzeitgemäßen Ideen des Bischofs wurden leicht zu einem Propagandawerkzeug im

seit 1740 andauernden preußisch-österreichischen Konflikt. Satireverse wie „*BIRÓ, TACE...*“ über Padányi fanden auf Flugblättern Verbreitung.

Das schier endlose Tauziehen gewann schließlich Maria Theresia, doch sie musste mit Biró eine sehr wichtige Person, den „Bischof“, den sie protegiert hatte, opfern.¹⁷ Die steile Karriere des Kirchenmannes fand ihr Ende. Er blieb zwar Bischof von Veszprém, aber die Königin verbot sein Buch, das er zudem als Gespan selbst vernichten musste. [Abb. 12]

Stille Predigt

An der Orgelempore von Sümeg sind die Porträts des Bischofs und des Malers nebeneinander zu sehen. Der Bischof flüchtete gleichsam in sein abseits gelegenes Sümeg, weit entfernt von seinem Veszprémer Sitz, an einen Ort, der zur Stille mahnte. Sein letztes, stummes Predigtwerk bildete das Freskowerk in der Pfarrkirche von Sümeg.

An der Rückwand der Sümeger Orgelempore, kaum sichtbar hinter der späteren Orgel, verbirgt sich eine besondere Komposition: mehr als dreißig Porträts, darunter die Bildnisse des Bischofs und des Malers. Im Mittelpunkt der Werkstattproblematik steht in Sümeg gerade dieser Teil des



9 – Franz Anton Maulbertsch, **Anbetung der Hirten**, Federzeichnung, 1757. Washington, National Gallery of Art



10 – **Selbstporträt von Franz Anton Maulbertsch**, Detail aus dem Seitenaltarbild, 1757–1758. Sümeg, Pfarrkirche

Bildes. Weit verbreitet ist die Auffassung, dass es sich um eine Zusatzarbeit der nach Beendigung der eigentlichen Arbeiten allein gelassenen Werkstattmitglieder handele, die hierfür einen kleinen zusätzlichen Lohn erhalten hätten. Die Motivation wäre in diesem Sinne weltlicher Ehrgeiz. [Abb. 13]

Maulbertsch arbeitete fast zeitgleich mit dem Auftrag aus Sümeg an der Ausmalung der Klosterkirche Heiligenkreuz-Gutenbrunn. Als die Arbeiten in Sümeg beendet waren, musste er die Kirche der Piaristen von Mikulov (Nikolsburg) und anschließend den Festsaal der Sommerresidenz des Bischofs von Olomouc (Olmütz) ausmalen. Er übernahm vor allem kirchliche Aufträge und arbeitete in bemerkenswertem Umfang für Klosterorden, was zeigt, dass er tiefreligiös war. Während der langjährigen Arbeiten integrierte er sich in die lokalen Gemeinschaften und fühlte sich dort zu Hause. Auch in Sümeg schätzte man ihn, er und seine Frau übernahmen mehrfach die Rolle von Taufpaten.

Die Empore zeigt mehr als dreißig Porträts, ergänzt durch Genreszenen von Familien. Wer sind diese Personen?¹⁸ Die Darstellung vermittelt ehrliche Gefühle: Stolz, Ehrfurcht, Andacht und Trotz. Wie aufregend muss es gewesen sein, den Wiener Malern Modell zu sitzen! Jede Person präsentiert



11 – Die Königin von Ungarn, entkleidet (Karikatur auf den Österreichischen Erbfolgekrieg), Radierung, 1742. Wien, Albertina

sich von ihrer besten Seite: Die Herren in Festkleidung, mit gekräuseltem Schnurrbart und in paspelierten, pelzbesetzten Mänteln, die ungarisch anmuten. Franz Anton Maulbertsch erscheint unter den ländlichen Herren in der zeittypischen Wiener Mode: mit Lackschuhen und schneeweißer Perücke. Auf der Empore knien alle Dargestellten in Gebetshaltung, die Hände gefaltet, zum Altar blickend sind Handwerker dargestellt, unter ihnen der Architekt der Kirche, Paul Moser. Darüber reihen sich Kirchtürme, Außenskulpturen und Gebäude aneinander, Für die Interpretation des Bildes bietet die breitere Komposition sowie die lateinische Inschrift wertvolle Hinweise: „*ISTAE FABRICAE A MARTINO/ PRAESULE DEO SACRA*“, d.h. „All diese Werke werden zur Ehre Gottes von Márton Padányi Biró dargebracht.“ An den schmalen Seitenwänden im Hintergrund der Porträts sind verschiedene Gebäude und Statuen zu erkennen, die vom Bischof in seiner Diözese errichtet wurden. Alle wurde im Auftrag des Bischofs erbaut und erinnern an den triumphierenden Wiederaufbau der Diözese nach der langen Türkenzeit in Ungarn. Dies lässt darauf schließen, dass die dargestellte Gruppe als Sinnbild für das Schaffen des Bischofs zu verstehen ist. Es handelt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um eine fromme Gemeinschaft,

die der Bischof mit besonderer Hingabe ins Leben gerufen hat. Über der Gruppe der betenden Männer und Frauen mit gefalteten Händen hält ein Engel auf der Seite der Männer Rosenkränze und Gebetbücher auf einem Tablett, während auf der Seite der Frauen ein Engel Rosenkränze, die sich um eine Rose winden, und in der zum Vater erhobenen rechten Hand ein brennendes Herz hält, das Glauben und Gebet symbolisiert. Die Gebetsdarbringung, oft verbunden mit gruppenhaften Porträts von Stiftern, bildete ein beliebtes und häufig gemaltes Thema in süddeutschen Barockkirchen. Die naiven Darstellungen der Darbringungsgeste waren Maulbertsch sicherlich gut bekannt.¹⁹ Die Sümeger Gruppe entspricht der sogenannten „Gesellschaft der Engel“, die der Bischof als eine Gruppe gründete, um die Dreifaltigkeit auf ewig zu verherrlichen.²⁰ Dabei sollte sich die Gemeinschaft, nach dem Vorbild der Engelscharen, bereits auf Erden dem Lob Gottes anschließen.

Um die Fresken der Empore in ihrer Gesamtheit erfassen zu können – gleichsam, als wäre die Orgel nicht vorhanden – ermöglicht die moderne Technik neue Perspektiven.²¹ [Abb. 14] Nach der Digitalisierung des Wandgemäldes ist das groß angelegte Programm in seiner ursprünglichen

Konzeption wieder sichtbar. Ergänzt wird es durch die Darstellungen in der Krypta und im Gewölbe der Empore. Die räumlich getrennten Ebenen korrespondieren mit der dreifachen theologischen Gliederung der Kirche: In der Krypta symbolisiert die *leidende Kirche* den Ort der Seelen im Fegefeuer. Unter der Empore zeigt Maulbertsch den *Limbus*, die Vorhölle, in der die Altväter auf die Ankunft des Erlösers warten. Auf der Empore hingegen sind die alltäglichen Menschen der Gegenwart versammelt. Sie repräsentieren die *kämpfende Kirche*, die sich im Gebet mit den über ihnen in strahlendem Licht erscheinenden Engeln und Heiligen – der *glorreichen Kirche* – vereint, um die Dreifaltigkeit ewig zu preisen. Im prominentesten Bereich der oberen Zone ist in der Mitte der Engelgruppe der heilige Michael zu sehen. Die Komposition knüpft somit auch an die traditionellen Bilder der Darstellungen des jüngsten Gerichts an. In der Sümeger Darstellung, die die Menschen mit irdischen Leibern und in weltlicher Kleidung zeigt, wollte der Bischof sich selbst und seine ihm Anvertrauten inmitten eines engelhaften Gebets festhalten.

Das Bild auf der Empore wird in Verbindung mit den Darstellungen im Schiff und im Chor zu einem vollständigen Bild der Heilsgeschichte. Es scheint also, dass das Gruppenbild auf der Empore kein Nebenthema, sondern vielmehr den Kern des gesamten Konzeptes bildet. Die biblischen Szenen, von der Empore aus betrachtet, sind nicht mehr Ereignisse der Vergangenheit, sondern Stationen der sich ständig entfaltenden Heilsgeschichte und als

solcher Teil des persönlichen Lebens jedes Einzelnen. Wie sehr Maulbertsch diese Idee verinnerlicht hat, zeigt sein verstecktes Porträt. Als Pilger schleicht er sich – als Maler kann er das! – in das Bild, um an dem freudigsten Ereignis teilhaben zu können.

Stolz, elegant im Umfeld des Auftraggebers, mit künstlerischem Selbstbewusstsein sehen wir Maulbertsch als akademischen Maler auf der Orgelempore, der geniale Künstler und der tiefgläubige Mensch verbirgt sich an der wichtigsten Stelle auf dem Hochaltarbild mit seiner Signatur und seiner magisch-metaphorischen Pflanze, der Distel, neben der Figur der Büßenden Magdalena.²²

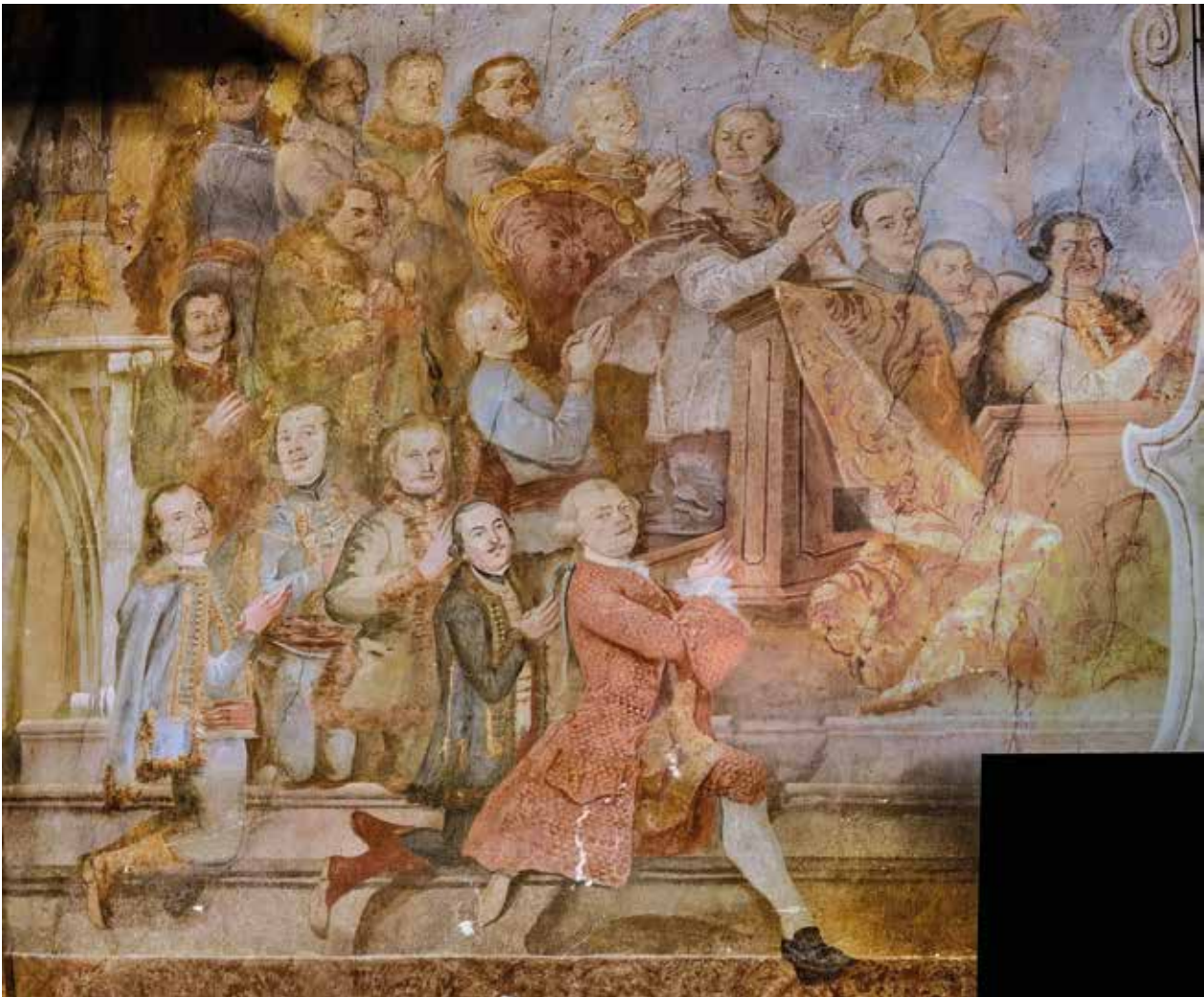
All dies deutet darauf hin, dass das Altarfresko einen sehr bedeutenden Teil des bischöflichen Programms darstellt. Stilistisch lässt es sich klar von den Darstellungen der bischöflichen Heiligen abgrenzen, die sicherlich später an den Seitenwänden des Heiligtums angebracht wurden.²³

Das monumentale Fresko wurde in enger Zusammenarbeit mit seiner Werkstatt ausgeführt, wobei die künstlerische Leitung Franz Anton Maulbertsch oblag. Der Künstler stellte die dynamischen, teils übersteigerten Mittel des Rokokos ganz in den Dienst der Glaubensvermittlung und Überzeugungskraft. Ähnlich wie der Bischof verstand auch Maulbertsch es meisterhaft, das Publikum zu fesseln und dessen Aufmerksamkeit auf zentrale Glaubensbotschaften zu lenken.

Das Thema auf der Empore der Pfarrkirche von Sümeg, das in Ungarn einzigartig ist, kann als bedeutend-



12 – Das politische Schachspiel (*Pièce allégorique: le jeu d'échec politique*), 1758. Paris, Bibliothèque nationale de France



13 – Franz Anton Maulbertsch, **Porträts von Bischof und Maler**, 1757–1758. Sümeg, Pfarrkirche, Orgelempore

ster Teil des Programms interpretiert werden. Hier erreicht das Fresko der Pfarrkirche von Sümeg im Wesentlichen seinen Zweck, in Márton Padányi Birós visionärer Vision von den irdischen und himmlischen Chören, die in der ewigen Anbetung der Heiligen Dreifaltigkeit vereint sind. Der Bischof versprach als Lohn für diejenigen, die sich den nach dem Vorbild der Engelschöre geschaffenen irdischen Chören anschlossen, die seligmachende Gottesschau. Auf der Empore sind die Sanctus-Singenden direkte Zeugen des auf der Altarwand gemalten Ereignisses, der Himmelfahrt Christi. Der ehrgeizige Bischof hat sicherlich diese in der Zeit mit dem Nimbus der Unendlichkeit ausgestatte, ewige Liturgie, die Verewigung seines persönlichen großen Unternehmens, dem Maler in Auftrag gegeben.

Bei der Untersuchung der in beträchtlicher Menge überlieferten Predigten Márton Birós von Padány ist deutlich zu erkennen, dass das Hauptthema des Freskos in Sümeg, die Vision der himmlischen und irdischen Chöre,

die im ewigen Sanctus-Gesang vereint sind, in den Reden des Bischofs einen besonders hervorgehobenen Platz einnahm.

Wenn man die süddeutschen Parallelen des Themas der Gebetsdarbringung betrachtet, wird deutlich, welcher Unterschied zu Tage tritt, wenn Maulbertsch der Maler ist. Der äußerst arbeitsintensive Auftrag lässt keinen Zweifel daran, dass der Meister hier mit noch bedeutenderer Unterstützung gearbeitet hat.

Im Werk von Maulbertsch ist ein Gruppenporträt wie das in Sümeg nur an einem Ort bekannt, im Ratssaal der Wiener Ungarischen Hofkanzlei. Allerdings ist das Fresko in seinem heutigen Zustand, als Ergebnis der Restaurierung(en), kaum zu analysieren.²⁴ Gleichzeitig kann man anhand der zu dieser Zeit entstandenen Auftraggeberporträts (z. B. Schwechat, Kroměříž/Kremsier) keineswegs ausschließen, dass Maulbertsch persönlich an der Entstehung der Sümeger Porträts beteiligt war. Anhand der wenigen, nennenswert



14 – Franz Anton Maulbertsch, **Wandmalereien an der Orgelepore**, 1758. 3D-Montage, „*Mennyei ügyek*“ [„*Himmlische Angelegenheiten*“], Ausstellung im Sümeger Bischofsschloss

analysierbaren, in Fresko ausgeführten Porträts – selbst wenn man hier in Sümeg das auf dem Altarbild der Anbetung der Hirten gemalte Selbstporträt berücksichtigt – lässt sich feststellen, dass die Persönlichkeit, die feinen psychologischen Beobachtungen den Maler beschäftigten. Das gleiche Bestreben ist auch bei einigen der Porträts auf der Empore zu erkennen. Es ist schwer vorstellbar, dass ein beginnender Schüler, hinter dem Márton Biró von Padányi und die Honoratioren des Komitats Zala standen – in diesem Fall kann man vielleicht mit Sicherheit annehmen, dass die Arbeit von beträchtlicher Aufmerksamkeit begleitet wurde – die Aufgabe mit einer derartigen Leichtigkeit gelöst hätte.

Die Gebetsdarbringung, auch in Verbindung mit Gruppenporträts von Vereinigungen, ist ein beliebtes und oft gemaltes Thema in süddeutschen Barockkirchen. Maulbertsch war sicherlich mit den naiven Darstellungen der Opfergesten vertraut. Über der Gruppe der Gläubigen in der irdischen Zone erscheint in der Regel die Figur der Maria-Ecclesia, die brennende, rauchende Herzen auf einem Tablett emporhebt. In den Fresken der Wallfahrtskirche Mühlfeld malte Matthäus Günther (1705–1788) im Jahre 1737 die an der Prozession teilnehmenden Gläubigen, wie sie die Fürsprache Marias erbitten. In Wilten bei Innsbruck, ebenfalls von Matthäus Günther 1754–1755 gemalt, kann das gesamte Fresko als monumentales

Opferbild interpretiert werden, eingebettet als typologische Parallele in die alttestamentliche Geschichte von Judith. Ein ähnliches Werk schuf Gottfried Bernhard Göz in Birnau. Márton Biró von Padányi kannte diese Werke wahrscheinlich nicht persönlich, aber das Thema beschäftigte ihn, wie wir gesehen haben, schon lange. Hier können wir also Zeuge werden, wie das Programm tatsächlich durch Zusammenarbeit und gegenseitige Inspirationen Gestalt annahm. Der Bischof machte die fromme Gebetsdarbringung und das Vereinsporträt mit Maulbertschs Lösungen zur ewigen Verherrlichung der Heiligen Dreifaltigkeit, zum Teil der Liturgie, zu einem wichtigen Element, das in das Dekorationsprogramm eingebettet ist. In Maulbertsch fand er den Maler, der die fast ekstatische Vision des Bischofs von den Sanctus singenden irdischen und himmlischen Heerschaaren verwirklichte.

Das Sümeger Freskowerk war die letzte stille Predigt des zum Schweigen verdammteten Bischofs. Die Zusammenarbeit zwischen Márton Biró Padányi und Franz Anton Maulbertsch erscheint besonders bemerkenswert: Zwei starke Persönlichkeiten trafen aufeinander – ein visionärer Maler, der seiner Zeit voraus war, und ein Bischof, der als einer der letzten Vertreter einer vergangenen Epoche gelten kann. Dennoch verband die beiden eine gemeinsame Leidenschaft für Kreativität, Überzeugungskraft und tiefen Glauben.

Fotonachweis – Photographic credits – Původ snímků: 1–8, 10, 13, 14: Foto Gábor Gaylhoffer-Kovács; 9: Washington, National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/artworks/129958-adoration-shepherds> (aufgerufen am 16. 6. 2025); 11: Wien, Albertina, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG2006/3\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG2006/3]&showtype=record) (aufgerufen am 16. 6. 2025); 12: <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/representations-du-jeu-la-satire-ou-lallegorie> (aufgerufen am 16. 6. 2025)

Anmerkungen:

* Die vorliegende Studie ist die schriftliche Fassung eines Vortrags, der anlässlich des 300. Geburtstags von Franz Anton Maulbertsch in der Ungarischen Botschaft in Wien am 19. November 2024 gehalten wurde. Die Konferenz wurde vom Collegium Hungaricum Wien in Zusammenarbeit mit der Ungarischen Botschaft organisiert.

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. 1, S. 31.

² Veronika Nagy, *Maulbertsch sümegi „műhelye”. Falképfestészet a Dunántúlon a 18. század derekán*, Dissertation, ELTE Universität Budapest, Budapest 2014; online verfügbar unter <http://doktori.btk.elte.hu/art/nagyveronika/diss.pdf> (aufgerufen am 15. 6. 2025). – Veronika Nagy – Gábor Gaylhoffer-Kovács, Johannes Pöckel. Maulbertsch köpönyege, *Műemlékvédelem* 2016, No. 3–4, S. 176–194.

³ Monika Dachs betrachtet die Programmgestaltung in Sümeg ebenfalls als Werkstattarbeit und ist der Meinung, dass Maulbertsch bereits in der Vorbereitungsphase, bei der Ausarbeitung des Programms mit seiner Werkstatt zusammenarbeitete. Aufgrund der Parallelen der 1758 von Johannes Wenzel Bergl in Klein Mariazell geschaffenen Fresken zu denen in Sümeg glaubt Dachs, dass Bergl der Programmgestalter in Sümeg gewesen sein könnte. Dachs (Anm. 1), S. 44.

⁴ Dies ist auch Thema des Artikels von Gábor Gaylhoffer-Kovács, mit dem ich zusammen an diesem Thema forsche, vgl. die Studie *Johannes Pöckel. Ein in Ungarn tätiger Maler im Schatten Maulbertschs* von Gábor Gaylhoffer-Kovács in dieser Ausgabe.

⁵ „A kép-írók is már jövő szerdán Bécsből el érkeznek, kik az egész templomot munkájuk alá venni fogják.” [„Nächsten Mittwoch sollen die Maler aus Wien, die die ganze Kirche bearbeiten werden, ankommen“]; zitiert nach Klára Garas, *Franz Anton Maulbertsch, 1724–1796*, Budapest 1960, Dokumente und Regesten XV., S. 243.

⁶ Klára Garas hat bereits auf die Theatralität der Fresken in Sümeg aufmerksam gemacht, vgl. Garas (Anm. 5), S. 42. János Jerneyi Kiss hat dies auch bei den Seitenaltären in Sümeg hervorgehoben, als ob sich kleine Bühnen aus dem Kirchenschiff heraus öffnen würden, vgl. János Jerneyi Kiss, *Lyrische Erzählung bei Maulbertsch. Eine Phrase zur malerischen Autonomie, Acta Historiae Artium* 44, 2003, S. 327.

⁷ Márton Biró Padányi, A mennyei boldogságnak megfoghatatlanságáról (Predigt), in: idem, *Ünnep-napokon, Diaetáknak alkalmazosságával, s egyéb jeles napokon mondatott külömb-külobbféle sok szép Prédikációk...*, Győr 1761, S. 179.

⁸ Márton Biró Padányi, *Micae et Spicae Evangelico-Apostolicae. Avagy evangyéliomi Kenyér Morzsalékok, éa Apostoli Búza-Kalászkok*, Győr 1756–1762.

⁹ Andrea Haris, Sümeg, római katolikus plébániatemplom, in: János Jerneyi Kiss (ed.), *Barokk freskófestészet Magyarországon I.*, Budapest 2019, S. 346–389.

¹⁰ Barokk freskófestészet Magyarországon – Urunk Mennybemenetele Plébániatemplom, Sümeg. Kurzfilm zur Buchreihe, Experten: Veronika Nagy, Gábor Gaylhoffer-Kovács, Regisseur: Tamás Borbás, MMA, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Fu5q2194jlo> (aufgerufen am 15. 6. 2025).

¹¹ Ich danke für den Beitrag bei der Erstellung der Giornata-Kartierungen der Altarbilder von Gábor Gaylhoffer-Kovács.

¹² Friedrich Gerke, *Die Fresken des Franz Anton Maulbertsch in der Pfarrkirche zu Sümeg*, Mainz – Wiesbaden 1950, S. 22.

¹³ Hubert Hosch, Zur Botschaft des Weihnachtbildes von Franz Anton Maulbertsch (1724–1796) in der Pfarrkirche Sümeg/Ungarn. Einige Gedanken zum 200. Todesjahr des von Langenargen gebürtigen Barockmalers, *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung* 114, 1996, S. 73–80.

¹⁴ Franz Anton Maulbertsch, *Anbetung der Hirten* (1757), Federzeichnung, Washington, National Gallery of Art, Inv.-Nr. 2004.79.1.

¹⁵ *Die antihabsburgische Partei unter der Führung Frankreichs (Ludwig XV.) raubt die Kleider (Besitzungen) der Königin von Ungarn (Maria Theresia)*, Karikatur auf den Österreichischen Erbfolgekrieg (1742), Radierung, Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG2006/3.

¹⁶ Martinus Bironius Padanus, *Enchiridion [...] de Fide, Haeresiarchis, ac eorum asseclis, In genere de Apostatis, de quae Constitutionibus, atque Decretis Imperatorum f. Regum, contra Dissipatores Catholicae Ecclesiae editis*, Győr 1750.

¹⁷ *Pièce allégorique: le jeu d'échec politique* (1758), Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv.-Nr. G 160095.

¹⁸ Die Gruppenbildnisse betrachtete Andrea Haris als eine nachträgliche Ergänzung, die völlig unabhängig von dem malerischen Programm ist, ebenso wie die Darstellungen der heiligen Bischöfe im Altarraum. Vgl. Andrea Haris, „Istae fabricae a Martino“. Padányi Biró Márton és a sümegi templom falképei, in: Anna Jávör – Lubomír Slaviček (edd.), *Késő barokk impressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724–1796), Josef Winterhalder (1743–1807)* (Ausstellungskatalog), Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 2009, S. 23. Über die zusätzlichen Ergänzungen in Sümeger Pfarrkirche siehe Gaylhoffer-Kovács (Anm. 4).

¹⁹ „Sursum corda!“ Der Satz aus der Messliturgie: „Erhebet eure Herzen!“, Antwort: „Wir haben sie zum Herrn erhoben.“ Seine bildliche Darstellung ist im süddeutschen Raum alltäglich: in Wilten (Innsbruck), Bad Aibling und Frasdorf erscheinen auf dem Gebetsdarbringungsbild der 1760 gegründeten Immaculata-Bruderschaft auch Gruppenporträts der Bruderschaft. Siehe: Hermann Bauer – Frank Büttner – Bernhard Rupprecht, *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Band 12/1, Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern: Stadt und Landkreis Rosenheim*, München 2006, S. 148–151. Zu den als Gebetsintention gemalten süddeutschen Barockfresken: Hermann Bauer – Wolf-Christian von der Mülbe, *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*, München – Berlin 2000, S. 28–30.

²⁰ Andrea Haris identifizierte das Gruppenbildnis später mit der von Már-

ton Biró Padányi gegründeten frommen Gemeinschaft, der Gesellschaft der Engel. Ihrer vorsichtigen Meinung nach könnte der Künstler ein Assistent eines Mitglieds der Maulbertsch-Werkstatt sein. Andrea Haris, Az „Angyali Társaságnak szövetsége“ a sümegi orgonakarzaton, in: Farbaky Péter – Jernyei Kiss János (edd.), *Tanulmányok Kéleányi György tiszteletére, Ars Hungarica XXXIX*, 2013, S. 103. Haris trennte die Porträts aufgrund ihrer als schwach empfundenen künstlerischen Qualität vom Maulbertsch-Freskowerk und suchte daher nicht nach ihrem Platz im künstlerischen Programm. Später ihre Identifizierung des Bildes auf dem Chorgewölbe als Sündenfall und Ahnen Christi zeigt, dass sie die Gruppenporträts der Orgelepore nicht als in das Programm eingebettet ansah. Vgl. Haris (Anm. 9), S. 356. Gerke erkannte, dass die diejenigen, die auf dem Orgeldeckel zu sehen sind, das Sanctus singen, das nach dem Propheten Jesaja in die Liturgie eingeführt wurde, aber wegen der Anwesenheit des heiligen Michael, die seiner Meinung nach hervorgehoben werden sollte, und weil sich die Komposition über der Höllenpforte auf der Orgelepore befand, ging seine ikonographische Bestimmung des Wandbildes in eine andere Richtung. Obwohl genauer gesagt, wie er es damals nannte, „sichtbar mahlerisch gewordene Liturgie“, vielleicht nicht definiert werden konnte. Vgl. Gerke (Anm. 12), S. 79.

²¹ Die Digitalisierung des Wandgemäldes wurde im Rahmen einer Ausstellung über die Entstehungsgeschichte der Fresken in der Pfarrkirche von Sümeg durchgeführt. „Mennyei ügyek“ [„Himmlische Angelegenheiten“], Ausstellung im Sümeger Bischofsschloss (Ungarn), Kuratoren: Veronika Nagy und Gábor Gaylhoffer-Kovács, 3D-Digitalisierung: Pazirik Kft., NÖF Nonprofit Kft.; Gábor Gaylhoffer-Kovács – Veronika Nagy, *Mennyi ei ügyek* (Ausstellungsführer, Bischofsschloss Sümeg), NÖF Nonprofit Kft., 2022, S. 48–53.

²² Gábor Gaylhoffer-Kovács – Veronika Nagy, Maulbertsch bogánca. Díslet vagy szimbólum?, *Artmagazin* 147, 2024, Nr. 4, S. 60.

²³ Über die Rolle des Werkstattmitglieds Johannes Pöckel siehe Gaylhoffer-Kovács (Anm. 4).

²⁴ Die Fresken der Wiener Ungarischen Hofkanzlei wurden von Monika Dachs-Nickel vollständig als Werkstattarbeit bestimmt, die nach den Skizzen des Meisters angefertigt wurde. Vgl. Monika Dachs-Nickel, Maulbertsch als Chronist? Allegorie und Zeitgeschehen im Fresko der Verleihung des St. Stephanordens, *Acta Historiae Artium* 50, 2009, S. 107–118.

RESUMÉ

„Tiché kázání“ Fresková výzdoba v Sümegu jako společné dílo biskupa a malíře

Veronika Nagy

Studie zkoumá vznik freskového cyklu ve farním kostele v Sümegu se zvláštním důrazem na výjimečnou spolupráci mezi Franzem Antonem Maulbertschem (1724–1796), jedním z nejvýznamnějších malířů 18. století ve střední Evropě, a sümegským biskupem Mártonem Biró Padányim (1693–1762). Podle autorky by fresky neměly být analyzovány tradiční metodou dějepisu umění, snažící se rozlišit „ruce“ jednotlivých členů dílny. Celý obrazový program zahrnující nástropní malby, oltářní obrazy a více než třicet portrétů na kůru je třeba chápat jako jednotné, koncepčně propracované umělecké dílo, jež je zároveň společným intelektuálním dílem mecenáše, tedy biskupa, a virtuózního malíře. Studie dále ukazuje, jak byl interiér kostela proměněn v „teologický prostor“, v němž každý detail odráží biskupovy hluboké teologické znalosti a jeho představy o významovém poselství malířské výzdoby kostela. Zvláštní pozornost je věnována analýze oltářního obrazu *Klanění pastýřů*, který zcela nezvykle zobrazuje dvakrát postavu Ježíška. Toto zdvojení se může na

první pohled jevit jako chyba, avšak autorka jej vykládá jako teologicky motivované: jedná se o alegorické znázornění dvojí přirozenosti Krista – boží a lidské –, které má divákovi přiblížit toto těžko pochopitelné dogma ztělesňující mystérium víry.

Pro pochopení těsného propojení mezi uměním a teologií je zásadní důkladná analýza nápisů na freskách, soudobých biskupových kázání a chronostichů dochovaných v kostele. Autorka upozorňuje, že Márton Biró Padányi vědomě utvářel prostor kostela jako své vlastní „tiché kázání“. Prostřednictvím freskové výzdoby biskup vizuálně prezentoval své teologické postoje a vedl tak věřící k rozjímání.

Zvláštní roli hraje zobrazení modlícího se společenství na kůru, v němž jsou přítomni jak biskup, tak malíř. Tato skupina jakožto součást „pozemské církve“ je vizuálně propojena s „nebeskou liturgií“, čímž je vyjádřen nepřetržitý dialog mezi nebem a zemí a touha po transcendenci. Prostřednictvím uměleckého díla se tak liturgie stává věčnou.

Studie rovněž ukazuje, jak se výzdoba sümegského kostela stala závěrečným a snad i nejvýraznějším poselstvím umlčeného biskupa, který se i nadále snažil uplatnit svůj vliv v rámci církevních a společenských poměrů své doby. Fresky tak nejsou jen uměleckými díly, ale lze je chápat také jako vizuální tajemství víry, jež vznikla podle záměru biskupa Mártona Biró Padányiho v dobových církevních i společenských souvislostech a byla obohacena Maulbertschovou mimořádnou malířskou invencí.

Obrazová příloha: **1** – **Signatura Franze Antona Maulbertsche**, detail hlavního oltářního obrazu *Nanebevstoupení Krista*, 1757–1758. Sümeg, farní kostel; **2** – **Oblouková zadní stěna bočního oltáře**, 1757–1758. Sümeg, farní kostel; **3** – Franz Anton Maulbertsch, **Nanebevstoupení Krista**, 1757–1758. Sümeg, farní kostel, stěna presbytáře; **4** – Franz Anton Maulbertsch, **Nanebevstoupení Krista**, detail hlavního oltářního obrazu, 1757–1758. Sümeg, farní kostel, stěna presbytáře; **5** – Franz Anton Maulbertsch, **Klanění pastýřů**, 1757–1758. Sümeg, farní kostel, boční oltář; **6** – Franz Anton Maulbertsch, **Klanění pastýřů**, detail bočního oltářního obrazu, 1757–1758. Sümeg, farní kostel; **7** – Franz Anton Maulbertsch, **Hetoimasia**, detail klenebního obrazu na klenbě presbytáře, 1757–1758. Sümeg, farní kostel; **8** – Franz Anton Maulbertsch, **Klanění pastýřů**, detail bočního oltářního obrazu, 1757–1758. Sümeg, farní kostel; **9** – Franz Anton Maulbertsch, **Klanění pastýřů**, kresba perem, 1757. Washington, National Gallery of Art; **10** – **Autoportrét Franze Antona Maulbertsche**, detail bočního oltářního obrazu, 1757–1758. Sümeg, farní kostel; **11** – **Svlečená uherská královna** (karikatura na válku o dědictví rakouské), lept, 1742. Vídeň, Albertina; **12** – **Politická šachová partie** (*Pièce allégorique: le jeu d'échec politique*), 1758. Paříž, Bibliothèque nationale de France; **13** – Franz Anton Maulbertsch, **portréty biskupa a malíře**, 1757–1758. Sümeg, farní kostel, hudební krucht; **14** – Franz Anton Maulbertsch, **nástěnné malby na hudební kruchtě**, 1758. 3D-montáž, „Mennyei ügyek“ [„Věci nebeské“], výstava v biskupském zámku v Sümegu



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as image or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.