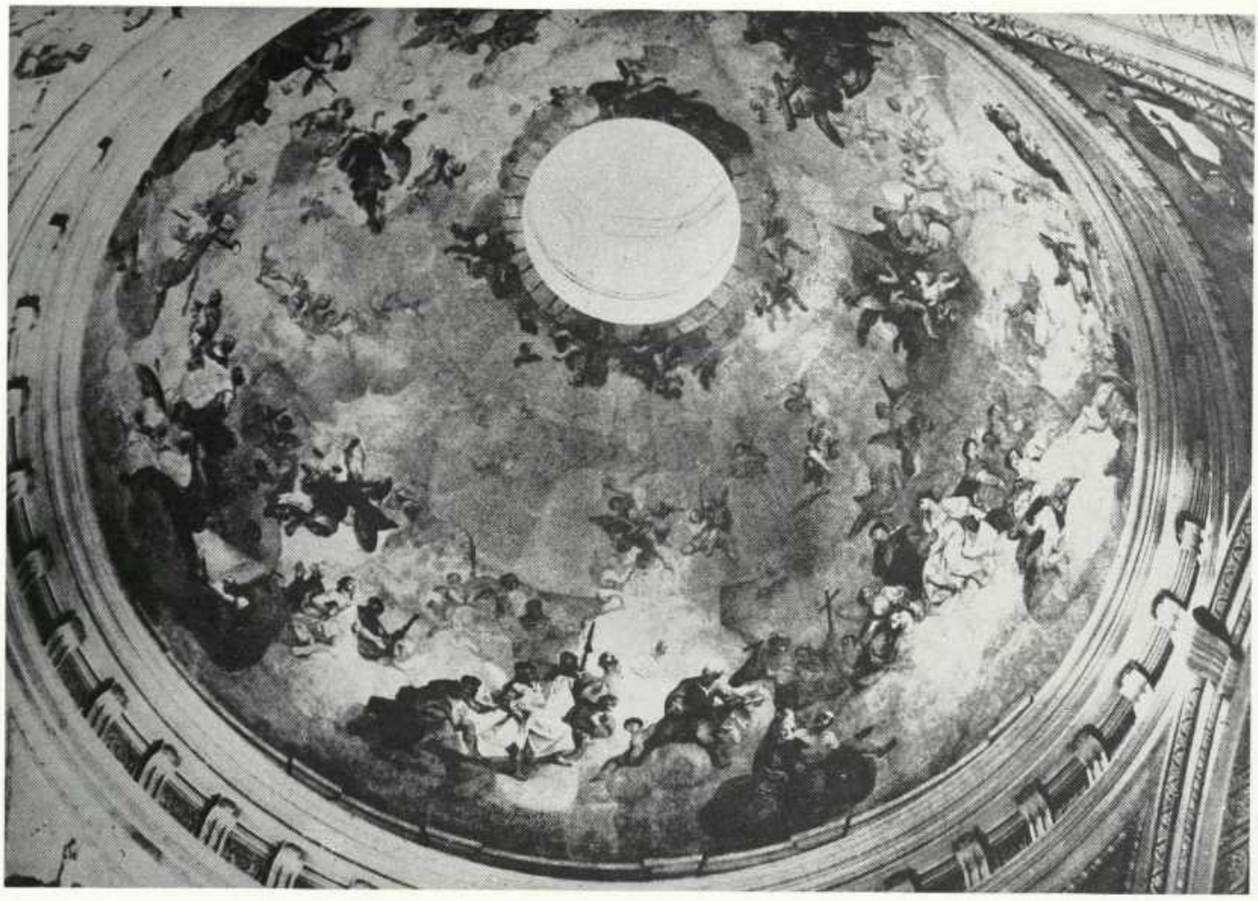

8

Giebel zusammengefaßt sind. Gerade bei den ambitionierten Pariser Kirchen des 17. Jahrhunderts, wie dem Invalidendom, wird St. Peter in dieser Weise zitiert.[34] Für Waitzen besonders relevant wirkt an Lemerciers Sorbonne-Kirche die Giebelvorhalle der Nordfassade.[35] Jedenfalls wird sich bei der Einprägsamkeit des Motivs und seiner Konstellation im Ganzen manches in der Erinnerung assoziieren lassen, was zwar »weiter«, aber nicht entfernter auf Rom ausgerichtet ist: so die Kirchenfassade des Escorial mit den sechs im Ansatz ähnlich, doch schwerer rhythmisierten dorischen Halbsäulen der Vorhalle, über denen auf hohen Sockeln die sechs mächtigen Statuen alttestamentarischer Könige aufragen. Immerhin war Migazzi außer in Rom auch in Madrid als Gesandter tätig. Ähnlich rückwirkend weist selbst die klassizistische Lösung von Hildebrandts unvollendeter Fassade in Göttweig noch auf den Escorial hin. Hier hatte Canevales Vorgänger Pilgram eine tiefe Loggia mit Balustradenabschluß, unterstützt von vier massigen toskanischen Säulen, zwischen die abgestumpften Flankentürme gespannt (ausgeführt von Joseph Schwerdtfeger 1750 – 64).

Der wirklich übergreifende, den Gesamtsinn dieser Architektur bestimmende Gedanke formuliert sich erst in der Interpretation des Freskos, das Maulbertsch 1770/71 in die Kuppel des Waitzener Domes malte (Abb. 7). Bei diesem »Triumph der Hl. Dreifaltigkeit«, noch in der reichen Palette irisierender Farben gehalten, steht Maulbertsch zugleich am Wendepunkt seines Stiles zu immer mehr konturierender Beruhigtheit. Den vorbereitenden Ausgangspunkt zu dieser Ikonographie stellt ein 1762 datiertes Widmungsblatt dar (Abb. 6). F. M. Haberditzl hat geistvoll erkannt, daß sich dieses Huldigungsblatt von Maulbertsch auf Migazzi und seine Kardinalserhebung bezieht und einen Zentralgedanken des Waitzener Kuppelfreskos antizipiert.[36] Manche Ergänzungen können Haberditzls gedankenreiche Interpretation hier noch verdeutlichen. Das Blatt ist ein Gewebe von Sinnbezügen, die dem Thema »Maximus in Sanctis est parvulus ille Puellus« entsprechend das Höchste und das Geringste durchdringen. So stellt der erdige Vordergrund die Kontemplation des irdischen Weges dar: auf verschattetem Felsgrund sieht man die Sandalen des hl. Franziskus mit gekreuzten Riemen, daneben an den Totenschädel das Andachtskreuz gelehnt, vor dem er betet. Polar dazu thront zuoberst im Bild das strahlende Christuskind in lächelnder Betrachtung des Kreuzes über dem Erdenrund, das Christophorus trägt. Der Bischof an seiner Seite gibt ausponderierenden Halt; analog zur Weltkugel erscheint hinter Wolkenschleiern eine prächtige Triumph-Architektur. Dem filigranen Pedum entspricht die knorrige Astgabel des Christophorus. Als Basis beider Gestalten trägt eine brückenartige Substruktion einen Sockel, in den die Triglyphen der starken Dorica gemeißelt sind; in Verwitterung erkennt man darin ein »M«.

Haberditzl hat im Christophorus die Anspielung auf Migazzi durch seinen Namenspatron erkannt — sie wird durch dieses »M« untermauert.[37] Der Stärke des herkulischen Christusträgers dient die »firmitas« des alten Migazzi-Geschlechts als Unterpfand. Daß im hl. Franz und der verzückten hl. Theresia das Kaiserpaar durch seine Namenspatrone dargestellt ist, hat Haberditzl ebenso erkannt. Doch reichen hier die Allusionen noch weiter. Das Puttenpaar mit den Lilien verweist auch auf den Franziskanerheiligen Antonius, den zweiten Namenspatron Migazzis (und auch Maulbertschs). Der Bischof wurde als Papst Clemens XIII. angesprochen, wodurch eine Versinnbildlichung von Kaiser und Papst zur Zeit von Migazzis Kardinalserhebung hergestellt wäre. Dem widerspricht vor allem der rein bischöfliche Habitus.[38] Freilich ist diese Gestalt im Typus eines Kirchenlehrers durch kein Attribut näher gekennzeichnet. Seine Bewegung und Bedeutung klären sich erst dann, wenn man erkennt, daß der Bischof im Blick auf die pfeildurchbohrte Brust Theresiens Anteil nimmt an ihrem verborgen in Gottesliebe entbrannten Herz — denn dies ist auch das Attribut des hl. Augustinus. Eine geniale Bilderfindung macht in allegorischer »Durchdringung« das »Innerste« der Widmung offenbar: Bei seiner Regierung wird Migazzis feste Stärke im Namen des Christophorus unterstützt durch die bewegliche Hingabe des Herzens; sie ist die tätige Unruhe des augustinischen Bischofs für seine »Civitas«: »nicht der ist also ein rechter Bischof, der vorzustehen, sondern der *beizustehen* gewillt ist«. Statt der abgeklärten Ruhe der Wahrheitsliebe nimmt der Drang der Liebe die geschäftige gottgefällige Unruhe auf sich.[39]

10

In Maulbertschs Waitzener Kuppelgemälde »Triumph der Hl. Dreifaltigkeit« erblickt man in der Hauptansicht zum Altar hin ebenfalls die groß ausgebreiteten, einander zugewendeten Gestalten der hll. Christophorus und Augustinus (Abb. 7). Wie im Widmungsblatt weist Augustinus — hier allerdings im großen Zusammenhang mit der Trinität und der Himmelskönigin Maria — als eine Schlüsselfigur des Allerheiligenhimmels auf den Gedanken der Civitas Dei hin, die hier für die ungarische Kirchengeschichte modifiziert worden ist.[40] In dieser Ausrichtung der »Civitas« des Augustinus wird dessen Hauptgedanke gezeigt: Die himmlische und irdische Gemeinschaft durchdringen einander und führen so »den Wandel der Zeiten herbei«, d. h. die Civitas besitzt einen Aspekt in der Zeitlichkeit wie auch in der Ewigkeit.[41] Die Verbindung von irdischer Maria und ewiger Dreifaltigkeit ist dabei von ausschlaggebender Bedeutung. Maulbertschs Hochaltarfresko zeigt den »Augenblick«, in dem Maria das »Magnificat« bei der Heimsuchung anstimmt[42] (Abb. 1). Maria, »die Magd des Herrn«, blickt gesegneten Leibes mit ausgebreiteten Armen nach oben, ist raumdurchdringend auf die Dreifaltigkeit in der Kuppelhöhe ausgerichtet. Dort thront Maria als jungfräuliche Himmelskönigin unter ih-