

Das Porträt des Bischofs De Camillis und die Munkatscher Bischofsgalerie

Bernadett PUSKÁS

1. Fragen der Forschung¹

Die reiche und praktisch unveröffentlichte Porträtsammlung des Kunstmuseums Bokszay József der Oblast Transkarpatien, die viele auch für Ungarn bzw. Europa bedeutende Stücke beherbergt, bewahrt auch die Porträts mehrerer Munkatscher griechisch-katholischer Bischöfe und einiger Oberhäupter des Basilitenordens auf, darunter auch das des Bischofs Joseph De Camillis. Diese Porträts ruhen, mit Ausnahme von zwei, drei, für die dauernde Ausstellung des Ortsgeschichtlichen Museums in der Ungwarer Burg ausgeliehenen Gemälden, im Lager.

Auf welchem Weg genau die Porträts in die als Rechtsvorgänger des Museums geltende Sammlung der Ungwarer Transkarpatischen Gemäldegalerie gekommen sind, ist nicht bekannt. Ein Teil kam zusammen mit anderen Bildern aus der einstigen Perényi-Sammlung, ein kleinerer Teil vermutlich aus dem Basilitenkloster Csernekhegy bei Munkatsch. 1942 zierten die Bischofsporträts noch den Speisesaal in der Residenz des Bischofs von Ungwar.² Die allererste Inventur der Porträts wurde den handschriftlichen Verzeichnissen zufolge 1952 vorgenommen. Zuvor, so mündliche Mitteilungen, waren sie durch die Hände verschiedener Organe, örtlicher staatlicher Museen und sogar Banken gegangen, ohne besondere Dokumentation. Schon im Museum haben einige Gemälde seitdem auch schon zwei oder drei neue Standortnummern bekommen.³

¹ Hiermit möchte ich vor allem Enikő Buzási (Ungarische Nationalgalerie, Alte Ungarische Sammlung) für ihre Hilfe bei der Klärung zahlreicher methodischer und praktischer, Zuordnungs- und Datierungsfragen, die sich im Lauf der Untersuchung ergeben haben, danken, weiterhin allen denjenigen, die ein persönliches Studium der Porträts ermöglicht haben, in erster Linie den Mitarbeitern des Ungwarer Museums und Marcel Mojzeš, Dozent der Theologischen Hochschule in Eperjes (Prešov).

² ГАРАЙДА ИВАН (Hrsg.), *Литературна Неделя*. Подкарпатское общество наук. Рочн. II. Унгвар 1942, 135–140.

³ Mündliche Mitteilung Ungwarer Museumswissenschaftler. Vermutlich gelangten die in der Inventur zusammen aufgenommenen Gruppen auch auf ein- und demselben Weg in die Sammlung.

Die Porträts der Munkatscher Bischöfe, wie auch die Bilder der nicht allzu zahlreichen weltlichen Mäzene des Bistums sind nicht aufgearbeitet und ein großer Teil von ihnen ist unter kunstgeschichtlichem Gesichtspunkt noch nicht publiziert. Das eine oder andere Abbild wurde schon Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts in geistlichen Schriften oder Kalendern veröffentlicht, aber nur als Illustration und meist ohne Angaben zu Fundort und Urheberschaft, die bis zum Auftauchen konkreter Archivquellen als wichtige Erläuterungen dienen könnten.⁴ Seit dem Verbot der griechisch-katholischen Kirche in Transkarpatien sind einzelne Porträts zum ersten Mal nach 1974 ins Blickfeld der Forschung geraten, im Zusammenhang mit der Aufarbeitung der Tätigkeit von János Zahorai (1835–1909).⁵ So erschien 1988 im Katalogteil des Bandes *Mányokitól Aba Novákig. Magyar képzőművészet a Szovjetunió múzeumaiban (Von Mányoki bis Aba Novák. Ungarische Bildkunst in den Museen der Sowjetunion)* – ohne Reproduktion – drei von Zahorai gemalte Bischofsporträts.⁶ In diesem Band wird erstmalig mitgeteilt, dass die Bischofsporträts aus der Sammlung der griechisch-katholischen Eparchie von Munkatsch stammen, ebenso wie auch mehrere repräsentative Herrscherporträts, die Porträts von Maria Theresia und Joseph II.⁷

Die bischöfliche Porträtgalerie kam 1996 für kurze Zeit aus dem Lager, als in Ungwar – wie auch in Nyíregyháza – aus Anlass der 350-jährigen Jubiläumsfeierlichkeiten zum Abschluss der Ungwarer Union eine Ausstellung für Kirchenkunst organisiert wurde.⁸ Die Gemälde wurden soweit wie unbedingt nötig restauriert und gesäubert.⁹ Seitdem waren auch 2006 in einer großangelegten Sonderausstellung mit dem Titel *Gesichter aus den fernen Jahrhunderten. Das europäische Porträt vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert* in Ungwar die Bildnisse einiger Bischöfe zu sehen.¹⁰

Für den Forscher, der sich mit der Kunst der griechisch-katholischen Kirche beschäftigt, ist diese Zusammenstellung gleich unter mehreren Gesichtspunkten aufregend. Für jedes einzelne Porträt muss er nicht nur versuchen, das Alter, eventuell den Meister, Vorbilder oder Kopien festzustellen, sondern er muss auch nach den Gründen für sein Entstehen fragen. Wann und aufgrund welcher Tradition könnte das Abbild in diesem postbyzantinischen Umfeld erschienen sein? Welche

⁴ Unter anderem das ganzfigurliche Porträt von Demeter Rác in: *Благовісник (Пряпів)* 1972/6.

⁵ ОСТРОВСЬКИЙ, Г., *Образотворче мистецтво. Закарпаття*, Київ 1974, 30.; АЛЕШИНА, М., *Венгерская живопись в музеях СССР*, Москва 1975, 178.

⁶ OSZTROVSZKI, G. (Einl.), *Mányokitól Aba Novákig. Magyar képzőművészet a Szovjetunió múzeumaiban*, Budapest 1988, 61., kat. 467., 468., 469.

⁷ Porträts von Maria Theresia (nach 1765) und Joseph II. Sie OSZTROVSZKI, *Mányokitól Aba Novákig (op. cit. Fußnote 6)*, kat. 506–508.

⁸ Von der nur zweiwöchigen Jubiläumsausstellung in Ungwar (Veranstalter: László Puskás) gibt es keine eigene Publikation, die Fotos wurden durch die Presse in weiten Kreisen veröffentlicht.

⁹ Restauratorin: Mária Balog (Ungwar), eine detaillierte Fotodokumentation konnte nicht erstellt werden. Einige Porträts (vor allem die Stücke in der dauernden Ausstellung) sind seitdem restauriert und auf neue Leinwand aufgezogen worden.

¹⁰ Ein wissenschaftlicher Katalog wurde nicht erstellt, sondern nur ein Ausstellungsprospekt: ПРИХОДЬКО, О. (Einl.), *Закарпатський обласний Художній музей ім. П. Бокшя – Обличчя крізь далечинь віків* (Європейський портрет XVII – поч. XX ст.), Ужгород 2006.

Rolle spielte diese im Grunde weltliche Kunstgattung neben der unbestreitbaren Dominanz der sakralen Kunst? Was für eine Umgebung war es, in der die Anfertigung von Porträts gefragt und möglich war? Diese Fragen sind umso wichtiger, da traditionell unter den zu Repräsentationszwecken angefertigten Bildern die Porträts von hohen geistlichen Würdenträgern meist für bischöfliche Residenzen oder deren Bibliotheken gemalt wurden und die Schwierigkeiten um die Existenz und Tätigkeit des Munkatscher Bischofsstuhls hinlänglich bekannt sind.

Bei der Untersuchung konnten wir uns in methodischer Hinsicht vor allem auf Forschungen im Bereich der ungarischen Porträtmalerei und der historischen Ikonografie stützen.¹¹ Außerdem lassen sich wichtige Parallelen zur sog. sarmatischen Porträtmalerei der Adligen im historischen Polen und Galizien feststellen, vor allem bei der Untersuchung der Bilder des 17. Jahrhunderts.¹² Wichtige Beiträge liefert auch die ukrainische kunsthistorische Literatur über die Porträts der griechisch-katholischen und orthodoxen Metropoliten und Bischöfe, wenn der Leser auch hier und da auf abwertende, geschichtlicher Objektivität entbehrende Erläuterungen zum Nachteil der Griechisch-Katholischen trifft.¹³

2. Bischofsporträts aus dem 17.–18. Jahrhundert. Die Bilder des Bischofs De Camillis

Die Ungwarer Bischofsgalerie zählt 15 Porträts. Neben den acht Bildern aus dem 19.–20. Jahrhundert finden sich auch ältere Stücke. Die barocken Gemälde bilden keine lückenlose Reihe, sie entstanden zu unterschiedlichen Zeiten und jedes wirft andere, teils heute noch unbeantwortbare Fragen auf.

Erhalten sind in der Reihenfolge ihres bischöflichen Wirkens ein Porträt des Bischofs Bazil Taraszovics (1633–1651), ein Abbild des Bischofs Joseph De Camillis (1689–1706), ein Porträt des Bischofs György Blazsovsky (1738–1742), zwei Bilder des Bischofs Mánuel Olsavszky (1743–1767) und zwei Abbilder des Bischofs András Bacsinszky (1772–1809).

¹¹ VAYER LAJOS, *Pázmány Péter ikonográfiája*, Budapest 1935; RÓZSA GYÖRGY, 'Arcképfestészet', in *Művészet Magyarországon 1780–1830*. Magyar Nemzeti Galéria. (SZABOLCSI H. és GALAVICS G. Hrsg.). Budapest 1980; CENNERNÉ WILHELM B., 'Új portréműfajok a 18. századi magyarországi festészetben', in *Ars Hungarica* 1982/2., 167–177; BUZÁSI ENIKŐ, *Régi magyar arcképek*, Tata–Szombathely 1988; BUZÁSI ENIKŐ (Hrsg.), *Főúri ősgalériák, családi arcképek a Magyar Történelmi Képcsarnokból*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest 1988.

¹² UČNIKOVÁ, D., *Historický portret na Slovensku*, Bratislava 1980.; IDEM, 'Galerie portretowe na Slowacji. Proba wyodrębnienia portretu lokalnego' in *Seminaria Niedzickie*, t. II. Portet typu sarmackiego w wieku XVII w Polsce, Czechach, na Slowacji i na Węgrzech, Kraków 1985.

¹³ БІЛЕЦЬКИЙ, П., *Український портретний живопис XVII–XVIII ст.*, Київ 1969; ЖОЛТОВСЬКИЙ, П., *Український живопис XVII–XVIII ст.* Київ 1978.; ЖОЛТОВСЬКИЙ, П., *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.* Київ 1983.

Auch dem Entstehungszeitpunkt nach ist das Porträt des Bischofs Bazil Taraszovics (1633–1651) das früheste in der Reihe.¹⁴ Das Gemälde stellt den Bischof halbfürlich dar als einen Mann in den besten Jahren, mit rötlich-braunen langen Haaren, einem langen rötlichen Bart, in Dreiviertelstellung nach rechts gewandt. Er ist nicht in kirchliche Gewänder gekleidet, sondern trägt der Zeit entsprechend einen roten Dolman mit gefältelten Ärmeln, seine linke Schulter bedeckt ein mit Silberfaden bestickter und mit Schnüren verzierter Husarenpelz. Die in der relativ wortkargen Gattung des halbfürlichen Porträts sonst akzentuiert dargestellten gestikulierenden Hände fehlen hier. Es lässt sich nur erahnen, dass die auf die Hüfte gestützte linke Hand eine für adlige Porträts des 17. Jahrhunderts übliche Stellung ist. Auf der rechten Seite des Bildes, auf einem Tisch im Hintergrund sind ähnlich wie bei Herrscherporträts die bischöflichen Insignien zu sehen, der Bischofsstab östlichen Typs mit Kreuz und zwei sich gegenseitig anblickenden Schlangen und die mit einem Kreuz verzierte Bischofsmitra. Die Abbildung der Insignien rückt das Gemälde auch in die Nähe der siebenbürgischen Fürstenporträts. Auf den späteren Porträts der Munkatscher Bischöfe sind die Insignien nicht gebräuchlich, sie erscheinen nur auf repräsentativen ganzfürglichen Darstellungen. Der Hintergrund ist neutral, einfarbig dunkelbräunlich, wie dies bei mit oder ohne Händen komponierten Bruststücken üblich war.¹⁵ Im unteren Teil des Gemäldes wurde eine Inschrift angebracht, die jedoch nicht bis zum unteren Rand des Bildausschnitts reicht, denn darunter ist noch ein braun übermalter Streifen zu sehen. Eine genaue Erklärung für den Grund dürfte nach einer restauratorischen Untersuchung zu bekommen sein.

Der Text der Inschrift lautet: *Basilius Taraszovits Eppus Munkatsiensis, Qui ob fidem Graeco Catholicam, ab Ara in Sacro Epali Vestitu, a fremendo Missae Sacrificio Año 1640 é Monasterio Munkatsiensis Raptatus Squalorem Triennalis Carceris in Arce Munkatsiensis Sustinuit.* Die Inschrift verbindet das Bild mit einem konkreten Ereignis. Der Text erinnert an die Gefangennahme und Munkatscher Burggefangenschaft des Bischofs, als der Burghauptmann János Ballingh im Interesse des protestantischen Kirchenpatrons György I. Rákóczi die auf die Unabhängigkeit des Munkatscher hohen Geistlichen abzielenden Vorbereitungen zur Union, bzw. den Wiedererwerb der dem Kloster und dem Bistum zustehenden Güter verhindern wollte.¹⁶

Das Taraszovics-Porträt wurde wahrscheinlich zwischen 1640 und 1650 gemalt, also noch zu Lebzeiten des Bischofs. Darauf weisen die Malweise, die Art des feinen Rissnetzes in der Farbschicht und die schon erwähnten ikonografischen Eigenheiten hin, die sich in der Stellung des Dargestellten, seinem Gewand und seinen Attributen beobachten lassen. Die auch aus Munkatsch gepflegten, engen Kontakte des Bischofs nach Polen sind gut dokumentiert, auch die Ankla-

¹⁴ Größe: etwa 101 x 68 cm.

¹⁵ RÓZSA, 'Arcképfestészet', (art. cit. Fußnote 11), 77.

¹⁶ HODINKA A., *A munkácsi görög-katolikus püspökség története*, Budapest 1909, 266–267, 665, ПЕКАР, А., *Нариси історії церкви Закарпаття*. I: Єрархічне оформлення, Записки ЧСВВ, Серія II. Секція I., РИМ 1967, 28–29, PIRIGYI, I., *A magyarországi görög katolikusok története*, I–II, Nyíregyháza 1990, 97–98.

geschrift Ballingshs, der ihn gefangen hielt, weist in mehreren Punkten darauf hin. Das Bild des Bischofs galizischer Herkunft ähnelt vermutlich nicht zufällig der polnischen adligen, sog. sarmatischen Art des Porträts.¹⁷

Die Inschrift, die hervorhebt, dass der Bischof das Gefängnis wegen seines griechisch-katholischen Glaubens erlitt, und den Terminus *Graeco Catholica* – also eine erst 1773 offiziell gewordene Bezeichnung¹⁸ – enthält, ist etwas später als das Porträt oder wurde umgestaltet.¹⁹ Dennoch macht sie das Gemälde zu einem Gelübde- bzw. Erinnerungsbild, wie sie zu dieser Zeit nicht selten waren. Sie wurden zur Erinnerung an die Flucht aus Unglück gemalt, oft in der damals getragenen Kleidung und mit dem damaligen Äußeren (Vgl. Ferenc II. Rákóczi nach seiner Flucht aus Wiener Neustadt, 1703, Ungarisches Nationalmuseum, Historische Gemäldegalerie).²⁰

Bei genauerer Betrachtung der Ereignisse, die eine Datierung ermöglichen, ist nicht auszuschließen, dass das Porträt von Bazil Taraszovics schon zur Zeit seines Aufenthalts in Kálló entstanden sein könnte, also zwischen 1643 und 1648, als er seiner Munkatscher Pfründen verwiesen war, nur den Westteil seines Bistums leiten konnte und dank Ferdinand III. dort wohnen konnte und eine Pfründe von jährlich 200 Goldstücken bekam. In seinen letzten Lebensjahren nämlich ließen die Umstände das Malen eines Porträts wahrscheinlich nicht mehr zu, als der Bischof – vielleicht zum Schein – von der Union zurückgetreten wieder in Munkatsch lebte. Sein von ihm vor seinem Tod bestimmter und gewählter griechisch-katholischer Nachfolger hatte nicht die Möglichkeit, dieses Erinnerungsbild malen zu lassen. Der Bischof Péter Parthén (1651–1665) hielt als betont östlicher Mönch die Anfertigung eines weltlichen Porträts sicher auch nicht für wichtig. Als Mönch hielt er sich schon seit 1644 in Ungwar auf, aber erst in seinen letzten Jahren als Bischof, ab 1664, konnte er seinen Sitz einnehmen, den bis dahin der vom Kirchenpatron eher unterstützte orthodoxe Bischofskandidat innehatte.²¹ Das Taraszovics-Porträt hing, einer Anfang des 20. Jahrhunderts entstandenen Ansichtskarte zufolge, zusammen mit den teils erhalten gebliebenen, teils momentan verborgenen Bildern des Erbauers des Klosters, Demeter Rácz, und weiteren Bischöfen und Oberhäuptern des Basilitenordens, an der Wand des Speisesaals im Munkatscher Basilitenkloster. Als der Bischof 1648, nachdem er aus ungeklärten Gründen von der Union zurückgetreten war, ins Kloster ging,

¹⁷ Ähnliche Lösungen der Stellung der Figur und der Handhaltung sind in Polen, aber auch in Ungarn gut bekannt. Vgl. CENNERNÉ WILHELM G., 'Utilisation de modèles iconographiques et stylistiques dans l'art du portrait en Hongrie au XVII^e siècle,' in *Acta Historiae Artium* XXII. 1976/1–2, 128, Bild 18–19.

¹⁸ Dekret Maria Theresias vom 28.6.1773: ПЕРКАР, А., *Нариси історії церкви Закарпаття. II. Внутрішня історія*. РИМ–ЛЬВІВ 1997, 40.

¹⁹ Nach Meinung von Enikő Buzási ist es denkbar, dass die ehemalige Inschrift breiter war und in dickeren, größeren Buchstaben geschrieben war, ähnlich wie die Inschriften des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, und sich nach den damals üblichen Proportionen zwischen Bild und Inschrift richtete.

²⁰ CENNERNÉ WILHELM G., 'Festmények és rajzok főúri galériákból és családi arcképgyűjteményekből' in BUZÁSI, *Főúri ősgalériák* (op. cit. Fußnote 11), 112–113., kat. C. 89.

²¹ HODINKA, *Történet* (op. cit. Fußnote 16), 293, 331.

hat er das Bild vielleicht selbst mitgenommen. Wann das Gemälde in die Ungwarer Porträtgalerie gekommen ist, ist bisher nicht bekannt.

Die Bedeutung des frühesten Munkatscher Bischofsporträts lässt sich im Spiegel der damaligen Praxis der Porträtmalerei der einflussreichsten benachbarten östlichen Bistümer erkennen. Die Bischofsgalerie von Przemyśl entstand im 18. Jahrhundert nach dem Vorbild der in der Kathedrale gemalten spätmittelalterlichen Wandbild Darstellungen. Von den Lemberger (Lviv) Bischofsporträts waren bis zum Ende des 17. Jahrhunderts nur wenige erhalten, der größte Teil ist nur aus späteren Kopien bekannt. In der Residenz des Kiewer Metropoliten entstanden ab Ende des 17. Jahrhunderts regelmäßig Porträts, aber die renaissance-artigen Porträts der Archimandriten bilden eine fast vollständige Reihe.²² Das frühe, noch zu Lebzeiten Taraszovics' entstandene Bischofsporträt zeigt, dass der Auftraggeber sich schon der Bedeutung der damals eher als westlich geltenden bildlichen Repräsentation, sowohl für seine eigene Zeit, als auch vom Gesichtspunkt der Nachwelt aus, im Klaren ist.

Seit den 1750-er Jahren erlebte die offizielle Porträtmalerei in Ungarn einen Aufschwung und gleichzeitig wurde die einfache halbfigürliche Darstellung bestimmend. Die folgende Gruppe der Munkatscher Bischofsporträts entstand ihren Stilmerkmalen zufolge in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ein Teil von ihnen wird zusammengefasst durch die Inschrift auf der Rückseite in der für die Zeit des letzten Viertels und Endes des 18. Jahrhunderts charakteristischen Kalligrafie, was auch ein erstes Zeichen für die Absicht sein kann, eine einheitliche Bischofsgalerie oder weiter gefasst eine Galerie mit den Bildern namhafter griechisch-katholischer Kirchenführer zu schaffen. Die Inschriften nennen den Namen des Dargestellten und die Zeit seines Wirkens: *Epp Josephus de Camillis (1690–1706)*; *Michaël Manuel Olsavszky Episcopus Munkaciensis (1743–1767)*.

Als Ausgangspunkt für die Datierung der Porträts könnte eine in derselben Kalligrafie geschriebene Inschrift auf der Rückseite eines nicht bischöflichen Porträts im Museum in Ungwar dienen: *Antonius Koczák Ord. S. Basilii Magni Religiosus et Ss. Theologiae Doctor (1767)*.²³ Das Datum verweist, eventuell auch nachträglich, auf die Entstehungszeit des Bildes, die Stilmerkmale des Porträts widersprechen dem nicht. Als annäherndes Datum könnte 1767 auch für einige weitere Bischofsporträts angesehen werden. Das Abbild stellt den Basiliten in einfacher schwarzer östlicher Mönchstracht dar. Der bräunliche Bart, die hohe Stirn und die beleibte Figur weisen auf einen Mann in reifem Alter hin. Der zukünftige Munkatscher Protohegumenos (1781–1784 übt er dieses Amt aus, †1800) sitzt in einem rot gepolsterten Ohrensessel in einem mit Vorhang abgegrenzten neutralen Raum und hält in der linken Hand ungezwungen ein Buch.²⁴ Antal Ko-

²² Aus der erwähnten Porträtgalerie von Przemyśl ist nur die Auflistung der Namen der Dargestellten bekannt. Жолтовський, *Український*, 1978, (op. cit. Fußnote 13), 192–195.

²³ Standortnummer ВФ–92, 99 x 75,5 cm.

²⁴ Von 1766–1769 war der Protohegumenos in Munkatsch Kasper Martirius. Vgl. ПЕКАР, А., 'Васильянська провінція Св. Миколая на Закарпатті', in *Analecta OSBM*, Vol. XI (XVII), Fasc.

czák promovierte 1767 in Kaschau (Košice). Vom Gesichtspunkt der Entstehung des Bildes kann dieser Zeitpunkt als glaubwürdiger *Terminus post quem* angesehen werden. Ab den 1770-er Jahren waren er, sein Bruder, der Grammatiker Arszénij, und der Historiker Joannicius Basilovits gemeinsam die Gründer und ersten Lehrer des theologischen und philosophischen Kurses in der Ordensschule von Máriapócs.²⁵ Das im Munkatscher Kloster erhalten gebliebene und später nach Ungwar gebrachte Porträt wurde vermutlich in den Jahren zwischen den beiden Zeitpunkten im Munkatscher Kloster angefertigt, wo es ebenfalls eine theologische Schule gab (ab 1744).

Auf diesen Zeitraum, die Jahre um 1767, lässt sich auch das Porträt von Johannes Joseph De Camillis datieren. Auf eine Entstehung im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts weisen die Qualität der Leinwand des Gemäldes, die Art der Farbschicht, die Rissstruktur, die Stilmerkmale des Porträts, aber auch die nachträgliche Inschrift auf der Rückseite des Gemäldes hin.²⁶ Die auf das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts datierbare Inschrift rechnet das Wirken des Bischofs ab dem Zeitpunkt des von Leopold I. herausgegebenen Ernennungsdekrets (11.3.1690), vielleicht durch Basilovits veranlasst. Das Vorbild des Gemäldes war wohl ein noch zu Lebzeiten De Camillis' angefertigtes Porträt oder eine sehr genaue Kopie davon.

Das halbfigürliche Bischofsbild folgt der ab dem 17. Jahrhundert üblichen Komposition. Der Dargestellte ist vor einem dunklen, einfarbigen Hintergrund zu sehen, nichts weist auf seine Umgebung hin. Auf dem unrestaurierten Gemälde ist innerhalb des quadratischen Bildausschnitts mit dunkelbrauner Farbe um das Bruststück herum ein kaum wahrnehmbarer ovaler Spiegel angebracht. Dieses Element ist in der ungarischen Porträtmalerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht ungewohnt, erscheint aber eher nachträglich.²⁷ Der Körper des Bischofs ist ein bisschen der rechten Seite des Bildes zugewandt, aber der Blick unter den besorgt etwas zusammengezogenen Augenbrauen richtet sich auf den Betrachter. Zahlreiche, spürbar charakteristische Details des Porträts weisen darauf hin, dass es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um die Kopie eines authentischen Porträts handelt. Sein nach hinten gelegtes weißes Haar wird von einer rotbraunen priesterlichen Kopfbedeckung – mit dem von ihm benutzten *Terminus Kamilauchion* – festgehalten. Sein Schnurrbart – wie er es auch in seinen Konzildekreten vorschreibt – ist gerichtet, unter seinem langen schneeweißen Bart ist ein kleines, fein gearbeitetes Kreuz auf der bräunlichen Soutane mit rotem Zingulum zu sehen. Ein eigentümliches Stück in der Kleidung des Bischofs De Camillis ist der dunkle Mantel mit Hermelinbesatz. Hermelin durfte auch in

1–4, Romae 1982, 138.

²⁵ OJTOZI ESZTER, *A máriapócsi baziliták cirill betűs könyvei*, Régi Tiszántúli Könyvtárak 2. Debrecen 1982, 29–30, 43–46.

²⁶ Standortnummer BΦ–90, 74 x 56,5 cm.

²⁷ Z.B. CENNERNÉ WILHELM G., 'A Widemann–metszetek után festett portrészorozatok' in BUZÁSI, *Főúri ősgalériák (op. cit. Fußnote 11)*, kat. B. 13/66.

der damaligen weltlichen Praxis nur in der Kleidung von Prinzen vorkommen, in Ungarn durfte er die Kleidung des Fürstprimas von Esztergom schmücken. Warum der Bischof De Camillis ihn trägt, ist schwer zu erklären, wenn auch die Art der Kleidung der Mode Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts entspricht. Die Rechte des Bischofs ist vom Saum des Mantels verdeckt, in der vor sich erhobenen Linken hält er eine zusammengerollte Schriftrolle, vielleicht seine Dekrete. Am kleinen Finger trägt er einen kleinen Ring mit blauem Stein. Die Darstellung des aufmerksam beobachtenden Bischofs mit hagerem Gesicht entspricht zeitgenössischen Charakterisierungen. Mit den Worten des Kardinals Leopold Kollonich „...*sicut scientiis excultum, ita ver(e) Sacerdotali Characterere praeditum, et externe modestia clarum*“:²⁸

Der heute nicht mehr bekannte Prototyp des Porträts entstand mit aller Wahrscheinlichkeit noch vor der von Ferenc II. Rákóczi befohlenen Ausweisung des Bischofs De Camillis aus Munkatsch, noch vor 1703. Der 1641 auf Chios geborene Bischof ist im Alter von höchstens 60–62 Jahren dargestellt. 1691 sagt Bischof De Camillis in einem Brief an Kollonich noch, er sei gesund.²⁹ Die weißen Haare und der weiße Bart weisen jedoch darauf hin, dass sich sein Organismus unter der Last der Schwierigkeiten nur schwer an das örtliche Klima angepasst hat. Auch seine Helfer, die mit ihm aus Italien gekommen sind, kränkeln mehr und mehr „*perché quest'aria veramente è cattiva*“, wie er ebenda schreibt.

Aufgrund der fein gemalten Details, so der reichen Tonpalette der Hand und der Finger, ist das in Ungwar erhaltene Porträt dem Pinsel eines geschulten Meisters zuzuschreiben, auch die Urheberschaft der in den 1760-er und 1770-er Jahren wirkenden Gebrüder Spalinszky ist nicht auszuschließen. Die etwas schematische Darstellung des Gesichts macht jedoch offensichtlich, dass es sich um eine Kopie handelt und der Maler den Dargestellten nicht persönlich kennen konnte. Falls eine Datierung des Porträts von De Camillis auf die Zeit vor 1767 akzeptabel ist, könnte der Auftraggeber Bischof Mánuel Olsavszky gewesen sein, der erste Bischof der Eparchie, von dem bekannt ist, dass er sich besonders auch um künstlerische Aufgaben bemühte. Das Porträt und vielleicht auch das einstige Vorbild könnten in dem bescheidenen bischöflichen Haus aufbewahrt worden sein, das 1692 noch Bischof De Camillis selbst hatte bauen lassen und dessen letzter Bewohner vor seinem Abriss gerade Mánuel Olsavszky war.³⁰

Von Bischof De Camillis sind noch zwei weitere Porträts bekannt.

Das eine Porträt blieb in Eperjes (Prešov) im Griechisch-Katholischen Bischofssitz erhalten, heute ist es im Empfangszimmer des Vikars zu sehen. Die letzten Lebensjahre des Bischofs De Camillis sind mit der Stadt verknüpft, als er gezwungen war seinen Bischofssitz zu verlassen und sich zunächst in Sósújfalu (Ruska Nova Ves) bei Eperjes niederließ, um dann, nach seiner Erkrankung, wegen der Heilbehandlung nach Eperjes zu ziehen. Dort soll er im Haus gegenüber

²⁸ LUTSKAY, M., *Historia Carpato-ruthenorum*, 1873, in *Історія культури – періоджерела. СОПОЛІГА*, M. (Hrsg.), *Annales Musei Culturae Ucrainiensis*. Svidnik 16, Prešov 1990, 31.

²⁹ HODINKA, *Történet (op. cit. Fußnote 16)*, 421.

³⁰ ПЕКАР, *Нариси, II, (op. cit. Fußnote 18)*, 53.

der damaligen Minoritenkirche, der heutigen griechisch-katholischen Bischofskirche gewohnt haben, so will es die örtliche Tradition.³¹

Das Porträt von Eperjes ist restauriert und die Leinwand dubliert. Es wird nur durch eine unvollständig gebliebene Inschriftzone unten ergänzt und folgt ansonsten sowohl in seiner Komposition und den Details der einzelnen Elemente des Bilds, als auch in seiner Ikonografie genau dem Ungwarer Bild. So wiederholen sich Details wie die nach oben gedrehte Haarsträhne über dem rechten Ohr, die längere Haarsträhne, die auf der linken Seite des Gesichts das Ohr verdeckt, die braunen Augen mit kleinen Säckchen darunter, darüber die gebogenen, zusammengezogenen Augenbrauen. Im Gegensatz zum Ungwarer Porträt mit dem welligen Bart und dem hageren, schmaleren Gesicht ist auf dem Bild von Eperjes ein gerundeteres Gesicht und ein dichter, breiter Bart zu sehen. Die Farbe der Kleidung ist hier blau. Größere Betonung bekommen auf dem Gemälde das Brustkreuz und der Bischofsring, beide mit roten Edelsteinen geschmückt. Auf dem Bild von Eperjes befinden sich weder Signatur, noch Datum. Aufgrund der Stilmerkmale lässt es sich auf das erste, eventuell auch zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts datieren. Aus welchem Anlass und wo wurde wohl diese Kopie angefertigt?

In den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts suchte der Vikar des im Interesse einer besseren Regierbarkeit von der Munkatscher Eparchie abgespaltenen Vikariats von Kaschau (Košice) einen geeigneten Gebäudekomplex für seinen Sitz, und da ihm dies in Kaschau unmöglich gemacht wurde, wandte sich der Vikar Mihály Bradács mit der Bitte um Minoritenkirche und -kloster in Eperjes, die seit 1787 leer standen, an die Hofkanzlei. Kirche und Kloster der von Joseph II. aufgelösten Minoriten hatten als Lager für Kriegsmaterial und als Rekrutenunterkunft gedient, waren abgebrannt und so innerhalb kurzer Zeit zur Ruine verkommen. Diese Gebäude bekam der Vikar am 20. Dezember 1792, der Sitz des Kaschauer Vikariats wurde jedoch erst am 2. September 1806 endgültig nach Eperjes verlegt, durch kaiserliches Dekret. Bradács bekam von der Religionsstiftung Unterstützung für die Renovierung des Klosters und auch die Kirche wurde umgebaut, damit sie liturgisch dem östlichen Ritus entsprach. Für all dies bekam Mihály Bradács bedeutende Unterstützung und Hilfe vom Munkatscher Bischof András Bacsinszky, der Mitglied des Oberhauses war.³² Wenn auch im Jahre 1806 der hundertste Jahrestag des Todes und der Beerdigung des Bischofs De Camillis in Eperjes begangen wurde, dürfte der Grund für die Entstehung des Porträts doch eher die Einrichtung des neuen Vikariatsgebäudes gewesen sein.

Anfang des 19. Jahrhunderts war Eperjes eine der wenigen Städte, die als Mittelpunkt der Porträtmalerei galten.³³ In Oberungarn arbeitete im Auftrag der griechisch-katholischen Kirche als einer der führenden Meister Antal Krizsanovszky (†1832), aber er war in erster Linie als Ikonenmaler bekannt.³⁴ Der andere heraus-

³¹ Mündliche Mitteilung von Marcel Mojzeš.

³² ПЕКАР, *Наруца*, II (*op. cit.* Fußnote 18), 57–59.

³³ RÓZSA, 'Arcképfestészet', (*art. cit.* Fußnote 11), 76.

³⁴ LYKA KÁROLY, *A táblabíró világ művészete. Magyar művészet 1800–1850*, Budapest 31981, 324.

ragende Maler im Munkatscher Bistum, Mihály Mankovics (1785–1853) – der an der Wiener Akademie von Bischof András Bacsinszky unterrichtet worden war – kehrte 1813 zurück und tauchte in diesem Zeitraum ebenfalls in Eperjes auf.³⁵ Aber auch er malte eher sakrale Bilder und Ikonen.

Ein bedeutender Moment für das 1818 gegründete Bistum von Eperjes war 1819, als János Kováts, Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und persönlicher Freund von Gergely Tarkovics, dem ersten Bischofs von Eperjes (1818–1841), der Eparchie von Eperjes seine eigene Bibliothek schenkte, womit er den Grundstein für die dortige Bibliothek legte. Aus diesem Anlass oder kurz darauf dürften mit Sicherheit Porträts entstanden sein. Zu dieser Zeit, um 1818, kehrte József Miklóssy-Zmij (1792–1841), der neben Ikonen auch Porträts und Genrebilder malte, nach seinen Studien an der Wiener Akademie nach Eperjes zurück. 1823 ernannte Bischof Tarkovics ihn zum Diözesanmaler, wenn er dieses Amt auch bis zu Krizsanovszkys Tod offiziell nicht einnahm. József Miklóssy-Zmij malte 1831 auch zwei Bilder von János Kováts und ein Bild vom Eperjeser Bischof Gergely Tarkovics.³⁶ Um die Frage nach dem Maler des De Camillis-Porträts von Eperjes zu entscheiden, sind noch weitere Forschungen notwendig.

Bischof De Camillis bat in seinem Testament, nach seinem Tod in der Krypta der Franziskaner Klosterkirche Sankt Joseph begraben zu werden.³⁷ Laut Basilovits wurde er unter der Minoritenkirche beigesetzt.³⁸ Luts kay, der das Testament De Camillis' publiziert, präzisiert später in seinem Geschichtswerk, dass Bischof De Camillis in der Krypta derjenigen Minoritenkirche begraben wurde, die heute Bischofskirche ist. Des Weiteren beschreibt er, dass Ferenc Barkóczy, Bischof von Eger, der den Bischof De Camillis zutiefst verehrte, in der Kirche zu seinem Gedenken auch Begebnisse aus seinem Leben und segensreichen bischöflichen Wirken hat malen lassen, unter anderem, wie der auf unwegsamen Straßen visitierende Bischof von Räu bern angegriffen wurde. An derselben Stelle teilt Luts kay mit, dass 1822 ein neues Grab, ein Steinsarkophag entstand, die letzte Ruhestätte des Bischofs.³⁹ Diese Jahreszahl für eine präzisere, stilkritische Datierung des Bilds vielleicht nicht nebensächlich, auch in Zusammenhang mit der Aufstellung eines neuen Grabdenkmals kann das Porträt entstanden sein.

³⁵ LYKA, *A táblabíró világ*, 81. (ab 1802), 136. (ab 1806); ПАП, С., 'Ікони й іконописання на Закарпатті', *Analecta OSBM* – Vol. XIV (XX) – Fasc. 1–2. Romae 1992, 138; ПЕКАР, *Наруци II*, (*op. cit.* Fußnote 18), 444.

³⁶ LYKA, *A táblabíró világ*, (*op. cit.* Fußnote 34), 325; ПАП, 'Ікони' (*art. cit.* Fußnote 35), 134–137; ПЕКАР, *Наруци II* (*op. cit.* Fußnote 18), 443.

³⁷ LUTSKAY, *Historia Carpato-Ruthenorum* (*op. cit.* Fußnote 28), 115.

³⁸ BASILOVITS, JOANNICIUS, *Brevis notitia fundationis Theodori Koriathovits...* Cassoviae 1799, Pars II, Caput XI, 118.

³⁹ LUTSKAY, *Historia Carpato-Ruthenorum* (*op. cit.* Fußnote 28), 116, 120, 131. In Ermangelung einer Grabinschrift ist die genaue Grabstätte des Bischofs De Camillis heute nicht bekannt und der Ort umstritten. Das Bistum von Eperjes plant eine anthropologische Untersuchung der Krypta des Doms. Nach Anregung von Lajos Vayer könnten das Grab und der Leichnam Hilfsquellen für die Untersuchung der authentischen Porträts darstellen. Vgl. VAYER, *Pázmány Péter* (*op. cit.* Fußnote 11), 10–11. Zur Identifizierung des Leichnams des Bischofs De Camillis könnten vielleicht auch seine Porträts einen Beitrag leisten.

Das dritte Porträt von De Camillis wird in Rom, im päpstlichen Collegium Graecum, aufbewahrt. Das Bild, das in seinen Einzelheiten von technischem Geschick zeugt, verrät dennoch, dass sein Meister zum Malen nur ein solches Vorbild hatte, dessen Details für ihn zu allgemein interpretierbar waren. Die von den früheren Porträts bekannten charakteristischen physiognomischen Merkmale des Dargestellten sind nicht nur schwächer, sondern maßgeblich verändert, so wurde die Farbe der Augen hell, fast grau. Im Gegensatz dazu hielt der Maler das Wissen über die Kleidung des Bischofs für glaubhafte und zu befolgende Tradition und bemühte sich um genaue Nachahmung des Vorbilds, wodurch er die Mängel des Porträts, was die Persönlichkeit angeht, ausglich. Der nahezu quadratische Bildausschnitt wäre eher zur Komposition eines Bruststücks als der einer Halbfigur geeignet gewesen, weshalb das rote Zingulum auf der blauen Soutane viel höher als hüfthoch liegt, um nicht weggelassen zu werden. Die Kleidung ist in denselben Farben gehalten wie auf dem Porträt von Eperjes. Der Bischof ist unverändert in einen Mantel mit Hermelinbesatz gekleidet. Als neues Element erscheint auf dem Porträt statt des Kamilauchions eine Kurutzenmütze auf dem Kopf des Bischofs, ab der Zeit nach dem Thököly-Aufstand charakteristischer Bestandteil der ungarischen Tracht. Lajos Vayer weist in seiner, uns methodisch als Vorbild dienenden Arbeit über die Ikonografie der Porträts von Péter Pázmány darauf hin, dass der Maler bei den offensichtlich nicht authentischen Porträts oft bildliche Elemente eines früheren, authentischen Porträts übernimmt. Besonders dann, wenn er eine ihm zeitlich so ferne Person malt, die er selbst in Natur nie gesehen hat, lässt er ganz konkrete Details seines Porträt-Vorbilds unverändert, in erster Linie die Kleidung.⁴⁰ Die Kurutzenmütze ist dennoch ein so neues weltliches Element auf diesem Porträt, dass es wahrscheinlich schon in historisierender Absicht angefertigt wurde. Nach diesem Detail, einer Anspielung in der bischöflichen Kleidung auf die Zeit, beziehungsweise nach den Stilmerkmalen zu urteilen, entstand das Gemälde in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, um 1880–1890, vielleicht im Zusammenhang mit der Zweihundertjahrfeier der Ernennung der Bischofs De Camillis zum Bischof von Munkatsch. In dieser Zeit war die historische Sichtweise in griechisch-katholischen kirchlichen Kreisen schon eher vorhanden. Im oberen Teil des Porträts befindet sich eine Inschrift zur Identifizierung des Dargestellten mit einer Aufzählung seiner Titel, die neben den kirchlichen Titeln des Bischofs auch seinen Rang als königlicher Ratgeber erwähnt: IOA IOSEPH DE CAMELLIS CHIUS EPPUS SEBASTEN/ MUNKACZIEN. VIC: APL: IN HUNGARIA. SAC: CAS. REGIAEQ MAIESTATIS CONSILLIARIVS. ETATIS SUEA.⁴¹ Die Datierung wird auch durch die etwas romantisch angehauchte, im Grunde jedoch akademische Personendarstellung, die technischen Einzelheiten des Gemäldes, die Art des Malens und die Gleichmäßigkeit der Farbschicht bekräftigt.

⁴⁰ VAYER, *Pázmány Péter* (op. cit. Fußnote 11), 20–21.

⁴¹ Weiterer Forschung bedarf auch die Art der Inschrift, so zum Beispiel die Verwendung des polnischen Buchstabens „Ł“.

Unter den erhalten gebliebenen barocken Ungwarer Bischofsporträts stellen gleich zwei Bilder den Bischof Mánuel Olsavszky dar. Beide sind halbfürliche Abbildungen, ihre Ikonografie ist dieselbe. Sie stellen den Bischof vor einem dunkelbraunen Hintergrund, zur linken Seite des Bildes gewandt dar, wie er mit seiner linken Hand betont sein mit Edelsteinen besetztes Brustkreuz hält, eine ikonografisch auf den bischöflichen Rang verweisende Geste. Seine beringte rechte Hand jedoch erhebt er zum Segen, was ikonografisch in erster Linie für sakrale Bilder und Ikonen von Heiligen und Christus charakteristisch ist, in der eher zu weltlicher Repräsentation neigenden Kunstgattung des Porträts aber als seltenes Element gilt. Der Bischof ist in der zeitgenössischen Kleidung eines östlichen hohen Geistlichen zu sehen, in einer dunklen Soutane mit roten Knöpfen, vorne bis oben hin zuknöpfbar, mit Zingulum, Graeca und Mandias.

Mit den beiden Porträts haben wir uns im Rahmen früherer Forschungen schon beschäftigt.⁴² Frühere Feststellungen zusammenfassend und präzisierend kann heute gesagt werden, dass unter den beiden Olsavszky-Porträts das eine in seiner Konzeption und vielen Zügen dem schon besprochenen Ungwarer De Camillis-Porträt ähnelt.⁴³ Auf diesem Bild liegt die Betonung auf dem Gesicht des Dargestellten, seiner Mimik und seinem Blick. Die Hände sind fein und nuanciert gemalt. Eigentümlich ist dabei, dass – genauso wie auf dem Ungwarer De Camillis-Porträt die Hand die Schriftrolle eher berührt als hält – auch auf dem Olsavszky-Porträt die Geste der zum Brustkreuz fassenden Hand das Halten nur andeutet. Feine Farbkontraste beleben die einfachen, musterlosen Kleidungsstücke: rotes Zingulum über der dunklen Soutane, über der grünlichen Graeca eine rot gefütterte, dunkellila Mandias. Die Darstellung der Kleidung ist zweitrangig neben dem starken Porträtcharakter. All dies weist auf einen geschulten Meister hin, der den Dargestellten unmittelbar kannte. Der Bischof hat auf dem Porträt noch kaum weiße Haare, während ihn das 1767 entstandene Totenbild als grauhaarigen Greis mit weißem Bart zeigt. Das Porträt dürfte vermutlich schon mehrere Jahre vor 1767 entstanden sein. Welchem Zweck das Bild ursprünglich diente, ist nicht bekannt. In diesen Jahren, 1766, war der Bischof gezwungen, das Munkatscher Kloster wegen der dort begonnenen Bauarbeiten zu verlassen, und er zog zu seinen in Munkatsch wohnenden Verwandten und begann mit dem Bau eines neuen, eigenen Sitzes.⁴⁴

Das andere halbfürliche Porträt charakterisieren im Gegensatz zum vorherigen eine härtere Konzeption und schärfere Formgrenzen, es zeigt aber auch mehr Dekorativität: die Kleidung des Bischofs ist hier schon ein reich gemustertes, blaues Brokatzingulum und eine Graeca aus ähnlichem Material, dazu eine ebenfalls blaue Mandias.⁴⁵ Nicht nur in diesen Details, sondern auch in der zeichnerisch

⁴² PUSKÁS B., 'A máriapócsi kegytemplom és bazilika kolostor', in *Művészettörténeti Értesítő* 1995, XLIV/3–4, 169–190.

⁴³ 90 x 64,5 cm, Ж–595, (im Jahre 1952 КП–1131). Auf der Rückseite des Porträts weist eine nachträgliche Inschrift im Stil des 19. Jahrhunderts auf den Dargestellten hin.

⁴⁴ ПЕКАР, *Наруца*, II (op. cit. Fußnote 18), 54.

⁴⁵ ВФ –91, 77,5 x 60 cm. Mit einer Inschrift aus dem 18. Jahrhundert auf der Rückseite.

anmutenden Konzeption gleicht dieses Porträt vollkommen dem ganzfigürlichen Olsavszky-Porträt, das einst über der Empore der Máriapócs-er Kirche hing und heute in der Ausstellung der Basilikensammlung in Máriapócs zu sehen ist.

Ganzfigürliche Porträts entstanden aus feierlichen, repräsentativen Anlässen, wobei die Figur oft durch architektonische Details und Draperie hervorgehoben wurde.⁴⁶ Ähnlich wie beim halbfigürlichen Porträt zeigt das ganzfigürliche Bild von Manuel Olsavszky eine Komposition zahlreicher, zum damaligen Zeitpunkt schon als etwas altertümlich geltender Formeln der Repräsentation. Auf dem Máriapócs-er Porträt ist Bischof Manuel Olsavszky in einem Interieur mit Steinfliesen, in einem Bibliotheksraum zu sehen. Oben, von der linken oberen Ecke aus, schließt ein bläulicher Vorhang mit goldenen Fransen den Raum ab. Auf der linken Seite des Bildes sind hinter der Gestalt des Bischofs in einem diagonal aufgestellten, offenen Bücherschrank mit Volutenbeinen großformatige Bücher mit Ledereinband und Schnallen aufgereiht. Links befinden sich auf einem Tisch, der von einer bodenlangen, roten Decke mit goldenen Fransen bedeckt ist, nicht nur die bischöflichen Insignien wie Bischofsstab, Evangelienbuch und Mitra mit Kreuz, sondern auch Attribute, die auf seine Tätigkeiten als Mäzen und Bauherr verweisen: der Bauplan der Kirche und des Klosters von Máriapócs und ein Zirkel, des Weiteren eine verzierte Barockvase mit lilienartigen Blumen. Das Porträt ist aller Wahrscheinlichkeit nach zur Zeit der ersten Phase der Bauarbeiten in Máriapócs, nach 1753, entstanden, als das Kloster fertig gestellt wurde. Die Forschung datiert auf diesen Zeitraum, genauer auf die Jahre zwischen 1758 und 1762 die Zusammenstellung der Máriapócs-er Bibliothek,⁴⁷ deren Bücher der Bischof mehr als einmal mit Fürsorge in seinen Briefen erwähnt. Am 29. Juli 1763 sendet er seine nach Munkatsch ausgeliehenen Bücher, die „wenig gelesen wurden, nur ruhten ..., damit sie dort an einem Platz aufbewahrt würden“ zurück in die Bibliothek von Máriapócs mit der Bemerkung, wenn er dorthin komme, werde er sich auch dort „an ihnen erfreuen“.⁴⁸ Dieser Zeitraum dürfte für die Bestellung eines großformatigen Porträts besonders geeignet gewesen sein, wenn auch das Inventar aus dem 19. Jahrhundert das Porträt nicht unter den bescheidenen Einrichtungsgegenständen der Bibliothek erwähnt.⁴⁹

Von dem zu Lebzeiten des Bischofs entstandenen Porträt und der danach angefertigten Kopie erfahren wir aus einem Brief des zum Munkatscher Bischof ernannten János Bradács (1768–1772), den er am 2. November 1767 an den Máriapócs-er Kloostervorsteher Szilveszter Kovejsák im Zusammenhang mit den Vorbereitungen zum Begräbnis von Bischof Olsavszky schrieb.⁵⁰ Darin steht, dass Bischof Bradács einen Maler namens Mihály nach Máriapócs schickt, einerseits um die Totenbilder von Olsavszky malen zu lassen – das eine Totenbild für die

⁴⁶ RÓZSA, 'Arcképfestészet', (art. cit. Fußnote 11), 76.

⁴⁷ OJTOZI, *A máriapócsi bazilika*, (op. cit. Fußnote 25), 23.

⁴⁸ Ld. РОМАНУВ, А. (HODINKA A.), *Переписка епископа нашего бл. п. Михаила Мануила Олшавского 1767 з тогдашними гумедами: Гедеоном з Пазинюмь и Йоанникіемъ з Скрипкомъ*. Жовква 1937, 34.

⁴⁹ OJTOZI, *A máriapócsi bazilika*, (op. cit. Fußnote 25), 24.

⁵⁰ Sein Brief wird publiziert von: РОМАНУВ, *Переписка* (op. cit. Fußnote 48), 38.

Kirche in Máriapócs, das andere für die dortige Bibliothek – des Weiteren dafür, dass er von dem dortigen, noch zu Lebzeiten des Bischofs angefertigten Bild das für ihn, wie er formuliert, „*süßeste Gesicht*“ kopiere. Den im Briefwechsel erwähnten Meister haben wir als Mihály Spalinszky, der zu dieser Zeit mehrere bedeutende Aufträge ausführte und später die Ikonen des Máriapócs-er Ikonostasionen malte, identifiziert. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat er auch die ganzfigurliche Variante gemalt. Ob mit seiner Person auch das erste, noch zu Lebzeiten Olsavszkys entstandene halbfigurliche Porträt verknüpft werden kann, ist noch nicht ganz sicher. Im Spalinszky-Lebenswerk wurde noch nicht eindeutig zwischen den Arbeiten des vielleicht weltlichen Meisters Mihály einerseits und des Malers und Basilitenmönchs Tádé Spalinszky andererseits unterschieden. Gemeinsame Eigenart der Olsavszky-Porträts ist das Festhalten an der Art der Porträtmalerei des vorhergehenden Jahrhunderts, die Bewahrung der traditionellen Porträtkonzeption, die zum Beispiel bei den zeitgenössischen Lemberger Bischofsporträts schon vollkommen verschwunden ist.⁵¹

Außer den erwähnten barocken Porträts findet sich in Ungwar noch ein, auf die 1770-er Jahre datierbares, interessantes Bischofsabbild. Auf der Rückseite des Gemäldes ist eine – auch bei dem halbfigurlichen Olsavszky-Porträt von vor 1767 vorhandene – Inschrift in der Kalligrafie des 19. Jahrhunderts zu lesen: *Georgius Gabriel Blazšovszky (1738–1742) Episcopus Munkacsensis*.⁵² Auf dem Bild weicht die Stellung der Figur des Bischofs von der bisherigen traditionellen, statischen Komposition ab. Die Kopfhaltung um eine Halbwendung in entgegengesetzter Richtung zum Körper, der etwas zur linken Seite des Bilds gewandt ist, erinnert entfernt an die dynamischen Stellungen des Barocks. Der Bischof trägt einen kurz gestutzten Schnurrbart, einen Bart mittlerer Länge und auf dem Kopf einen Pileolus. Seine Kleidung besteht aus einer dunklen Soutane mit roten Knöpfen, darüber einem schwarzen Mantel mit rotem Besatz. Nur seine erhobene beringte Rechte ist zu sehen, mit der er betont das Brustkreuz hält. Die Darstellung zeigt nicht nur in jedem Detail der Kleidung, sondern auch was die runde Gesichtsform und die Gestaltung des Gesichts angeht eine verwirrende Ähnlichkeit mit dem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gemalten Porträt des Lemberger griechisch-katholischen Metropoliten Athanazy Szeptycki (1715–1746), welches im Lemberger Nationalmuseum aufbewahrt wird. Als neues Element auf dem Ungwarer Porträt ist nur die Darstellung der das Brustkreuz haltenden beringten Hand zu erwähnen. Das von einem unbekanntem Meister gemalte Szeptycki-Abbild stammt aus der Porträtgalerie der Lemberger Kathedrale, unter den Porträts der dortigen griechisch-katholischen Kirchenführer ist es eines der qualitativsten.⁵³ György Blazšovszky wurde von gerade diesem Athanazy Szeptycki 1738 in Univ geweiht, und zu diesem Zeitpunkt konnte er das Bild des ihn Weihenden

⁵¹ Vgl. Unbekannter Maler: Peter (Petro) Bielanski (1780–1798) Bischofsporträt, zweite Hälfte 18. Jahrhundert, Lviv, Nationalmuseum. Жолтовський, *Український*, 1978, (op. cit. Fußnote 13), 199.

⁵² Ж–541 (zuvor КП–1134), 74 x 59 cm.

⁵³ Жолтовський, *Український*, 1978, (op. cit. Fußnote 13), 195–198.

mitgebracht haben, das wiederum als Vorbild zu der Kopie gedient haben könnte, die in Wirklichkeit das Porträt des Lemberger Metropoliten ist. Bis zum 19. Jahrhundert war schon in Vergessenheit geraten, wer der Dargestellte war, das Porträt mit der latinisierenden Kleidung wurde mit Bischof Blazsovszky selbst in Verbindung gebracht, wodurch auch das Bild, das sich die Nachwelt vom Bischof machte, geformt wurde. Zu dieser Zeit könnte die Inschrift auf die Rückseite des Bilds gekommen sein und das Porträt wurde in die Reihe der Munkatscher Bischofsporträts eingeordnet.

Einen neuen Abschnitt im Leben des Munkatscher Bistums bedeutete die kanonische Errichtung der Eparchie von 1771 dank Königin Maria Theresia, zur Zeit als András Bacsinszky (1773–1809) Bischof war. Ab 1775, als die ehemalige Jesuitenkirche und das Kloster zur Bischofskathedrale und zum bischöflichen Palais umgebaut wurden, und 1780, als das Bischofszentrum endgültig nach Ungwar umzog, ergaben sich neue Möglichkeiten für den äußerst bedeutenden Bischof, der noch zu Lebzeiten nicht nur durch Porträts, sondern auch durch sakrale Gemälde verewigt wurde: 1781 erscheint er auf der Schutzikone der Gottesgebärrin von Alsóhunkóc, zusammen mit Maria Theresia und Joseph II. (Ungarische Nationalgalerie).⁵⁴ Der Bischof, der sich um die Modernisierung des kirchlichen Institutionssystems und um die Sicherung der Priesterausbildung kümmerte und eine neue Bibliothek gründete, bewahrte die Porträts seiner Vorgänger sorgfältig auf. Das von ihm herausgegebene Antimension zeigt auch die neue Ausrichtung der Kunst der Eparchie auf Wien hin.⁵⁵

Im Bischofssitz ist aus dieser Zeit ein ganzfigürliches klassizisierendes spätbarockes Porträt von Bischof András Bacsinszky erhalten.⁵⁶ Im 18. Jahrhundert fanden sich teilweise einzelne Elemente von Herrscherporträts in den Kompositionen der repräsentativen, offiziellen Darstellungen der kirchlichen Würdenträger wieder.⁵⁷ Dies war auch der Fall bei Bacsinszkys großformatigem Porträt. Als Leiter der auch kanonisch gegründeten Munkatscher Eparchie war András Bacsinszky ab 1778 als erster in der Reihe der Munkatscher Bischöfe Mitglied des Oberhauses. Das ganzfigürliche Abbild, das in der weltlichen Malerei zu dieser Zeit eher nur noch hochrangigen Familienmitgliedern, beziehungsweise dem Gedenken an bedeutende Ereignisse wie Rangerhöhung vorbehalten war,⁵⁸ ist im Fall von Bischof Bacsinszky besonders aktuell. Nach Überlieferung zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand das Porträt 1792, gemalt von Franz Linder (1736–1806).⁵⁹ Der Meister, der an der Wiener Akademie gelernt hatte, malte

⁵⁴ She. PUSKÁS B., *Kelet és Nyugat között. Ikonok a Kárpát-vidéken a 15–18. században*, Budapest 1991, kat. 126.

⁵⁵ Ausführlicher she. PUSKÁS B., 'Barokk antimenzionok a Nagy Szent Bazil Rend máriapócsi gyűjteményében', in *Posztbizánci közlemények I.* KLTE, Debrecen 1994, 52.

⁵⁶ Standortnummer: Ж-548 (zuvor КП-1130), 176 x 115 cm.

⁵⁷ RÓZSA, 'Arcképfestészet', (*art. cit.* Fußnote 11), 74.

⁵⁸ CENNERNÉ WILHELMB GIZELLA, 'Új portréműfajok a 18. századi Magyarország festészetében' in *Ars Hungarica* 1982/2, 168.

⁵⁹ Erwähnt: ГАРАЙДА ИВАН (Hrsg.), *Литературна Невъля*. Подкарпатское общество наук. Рочн.

historische Bilder und Porträts und ab 1783 als ordentliches Mitglied der Akademie Auftragsgemälde.⁶⁰ Auf dem Porträt trägt der Bischof mit dem schon etwas ergrauenden Bart eine bläuliche Soutane mit roten Knöpfen, ein rotes Zingulum, ein rot gefüttertes Pallium und auf dem Kopf einen roten Pileolus. Auf dem Porträt ist der Bischof in einem mit Vorhang abgeschlossenen Raum zu sehen, er steht in entschlossener Pose, den Körper zum Tisch auf der linken Seite des Bildes gewandt, den Kopf und den Blick in entgegengesetzter Richtung zum Betrachter gewandt. Seine Rechte ruht auf den bischöflichen Insignien auf dem Tisch mit Volutenbeinen, mit der Linken hält er den Rand seines Palliums. Das feierliche ganzfigürliche Porträt entstand mit dem Ziel, den wohlverdienten Rang und das Ansehen des griechisch-katholischen Kirchenhauptes, das auch mit dem kaiserlichen Hof in Kontakt stand, zu repräsentieren.

Im Lager der Ungwarer Sammlung wird auch ein halbfigürliches Bacsinszky-Porträt aufbewahrt, das wir allerdings bisher noch nicht kennen. Mit aller Wahrscheinlichkeit dagegen entstand nach einem halbfigürlichen Porträt der von Gottfried Prixner 1805, also noch zu Lebzeiten des Bischofs, in Pest angefertigte Stich, der in den ersten Band von János Basilovits´ in Kaschau herausgegebenem Buch mit dem Titel *Brevis notitia foundationis Theodori Koriatovits* gebunden erschienen ist. Der Inschrift des Stichs zufolge wird der Bischof im Alter von 73 Jahren dargestellt, mit weißem Bart, in einer im Vergleich zum ganzfigürlichen Porträt zurückhaltenderen Stellung.⁶¹ Die Umgebung, die Brokattapete, der weggezogene Vorhang, die auf dem Tisch sichtbaren bischöflichen Insignien und die betonte Handhaltung machen die Darstellung jedoch mindestens genauso feierlich wie auf dem großformatigen Abbild.

3. Die Porträtgalerie der Munkatscher Bischöfe ab dem 19. Jahrhundert. Zusammenfassung

Der Gedanke, die bischöfliche Porträtgalerie zu einer systematischen Reihe zusammenzustellen, dürfte zum ersten Mal mit aller Wahrscheinlichkeit vor 1877 aufgetaucht sein, zur Zeit des Bischofs János Pásztélyi Kovács. Darauf weist hin, dass der Bischof gleichzeitig drei Porträts serienmäßig, in nahezu gleicher Größe, 143 x 103 cm, hat malen lassen. Die Bilder der Bischöfe Vazul Popovics (1838–1864) und István Pankovics (1864–1874) sind signiert und datiert: János Zahorai hat sie 1877 gemalt.⁶² Das Porträt von Bischof János Pásztélyi Kovács

II. УНГВАР 1942, 135.

⁶⁰ THIEME, F. – BECKER, U., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. T. XXIII. Leipzig 1929, 244.

⁶¹ Text des Stichs: „*Exmus, Illmus, Rmus, Dnus Andreas Bacsinszky Eppus Munkatsinensis Aquisitor Abbatiae S. S. Apost: Petri, et Pauli de Tapolca N. Capituli Seminarii Unghvar, Sedis Epplis ex Op: Munkats ad Oppid: Camer: Unghvar Translator, Annum aetatis agens 73*“.

⁶² Das Porträt von Bischof Vazul Popovics: Ж–452 (КП–1133), das Bild von Bischof István

(1875–1891), das noch zu seinen Lebzeiten entstanden ist und auf dem nur das Datum 1877 steht, ist nicht signiert, es kann aber aufgrund der Stilmerkmale und weil es in die Reihe passt, ebenfalls János Zahorai zugeschrieben werden.

Die Nachfolger von Pásztyéyi hielten die Fortsetzung der Porträtgalerie schon für wichtig. So ließ Bischof Gyula Firczák (1891–1912) sich vom Salonmaler Tihamér Margitay malen, Bischof Antal Papp (1912–1924) von Zoltán Faragó.⁶³ Bischof Péter Gebé (1924–1931) wurde 1929, Bischof Sándor Sztojka (1932–1943) 1934 von József Boksay (1891–1975) porträtiert.⁶⁴ 1944 stand knapp ein Jahr lang Miklós Dudás, Bischof von Hajdúdorog, als apostolischer Administrator an der Spitze des Bistums, danach der Märtyrer und selige Bischof Tódor Romzsa (1944–1947), bevor das Munkatscher griechisch-katholische Bistum 1949 liquidiert wurde. Damit brach auch die Reihe der Munkatscher Bischofsporträt ab.⁶⁵

Die bischöflichen Porträtgalerien gehören in der kunstgeschichtlichen Forschung im allgemeinen nicht zu den beliebten Themen, denn sie entstanden ähnlich wie die sog. amtlichen Porträtreihen nur zu einem spezifischen repräsentativen Zweck und wenige unter ihnen stellen Gemälde von bemerkenswerter künstlerischer Qualität dar. Wegen Mängeln in der Ausbildung der Maler ist die Darstellung der Persönlichkeit wortkarg. Häufig werden sich wiederholende, manchmal vereinfachende formelle und ikonografische Formeln gebraucht. Diese Porträts können noch dazu nicht in allen Fällen als verlässliche Abbilder angesehen werden – ein Beispiel dafür ist die für ein Porträt des Bischofs Blazsovsky gehaltene Darstellung von Atanazy Szeptycki.

Im Kontext der griechisch-katholischen Kirche spielen sie dennoch eine äußerst wichtige Rolle. Hinlänglich bekannt sind die Jahrhunderte andauernden Schwierigkeiten, als nicht jeder Munkatscher Bischof als bedeutender Mäzen auftreten und mit den römisch-katholischen Kirchenführern konkurrieren konnte, was Lust oder Möglichkeiten zur Unterstützung der Künste angeht. In diesem Zusammenhang zeugen die vorgestellten bischöflichen Porträts vor allem davon, dass die hohen Geistlichen der Munkatscher Eparchie es für wichtig hielten, in der Sprache ihrer Zeit, nach dem Vorbild der adligen Ahnengalerien oder, ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der immer zahlreicher werdenden Beamtenporträtreihen, zumindest mit Hilfe der Gattung der Porträtgalerie die Einordnung des Titels der Munkatscher griechisch-katholischen Bischöfe in eine historische Perspektive und die Kontinuität ihrer Jurisdiktion aufzuzeigen und damit ihre Bestrebungen zur Regelung des rechtlichen Status der Eparchie zu repräsentieren. Das Abbild als oft einziger weltlicher, figürlicher, malerischer Schmuck des

Pankovics: Ж–446 (KII–1132) und das Abbild von Bischof János Pásztyéyi Kovács: Ж–477 (KII–1135).

⁶³ Das Porträt von Bischof Gyula Firczák: 150 x 120 cm, Standortnummer KII–1136.; das Bild von Bischof Antal Papp: 124 x 95 cm, Standortnummer KII–1137.

⁶⁴ Das Porträt von Bischof Péter Gebé: 94 x 68 cm, KII–1126; das Bild von Bischof Sándor Sztojka: 116 x 100 cm, KII–1146.

⁶⁵ Unter den Porträts ist das Abbild des Pittsburger Bischofs Bazil Takács erhalten geblieben, den Béla Erdélyi 1927 als ersten in den USA lebenden griechisch-katholischen Bischof (1924–1948) gemalt hat. (80x 67 cm, KII–1147).

Bischofsstuhls repräsentiert geradezu programmatisch die Bedeutung des Schauplatzes.

Das Porträt als Statusbild verweist in seiner Komposition vor allem durch die Umgebung, die Kleidung, die Stellung und erst danach durch die persönliche Erscheinung auf die Prominenz des Dargestellten.⁶⁶ Gleichzeitig aber stand das zeitgenössische Verständnis des Abbilds nicht weit von jener örtlichen Denkweise, wo noch die mittelalterliche Tradition byzantinischen Ursprungs des Bildes als spezifisches materielles Zeichen, als *eikon* lebendig war. Ab dem 17. Jahrhundert nämlich fungierte das Porträt, die beliebteste Gattung der Malerei, – so auch die bischöflichen Bilder und das Porträt von Bischof De Camillis – als Vermittler der einst lebenden Person oder auch als Denkmal, das das Lebenswerk in die Gegenwart holte.⁶⁷ All dies gilt auch dann, wenn das Porträt eher als historisches Dokument gemalt wurde. Wenn sich auch das Lebenswerk historischer Personen wie des Bischofs De Camillis in zahlreichen historischen Quellen, seinen Briefen, seinem Tagebuch, seinen Konstitutionen und späteren geschichtlichen Arbeiten genau abzeichnet, so ist es doch das Porträt, das der Nachwelt Details der Persönlichkeit überbringt, die in den eher knappen Beschreibungen des physischen Äußeren und manchmal des Gesundheitszustands keinen Platz fanden.

Übersetzung von Tóth-Loesti Heidrun

⁶⁶ Vgl. MOJZER MIKLÓS, 'Az ősgaléria – mint egykori és mai kiállítás', in BUZÁSI, *Főúri ősgalériák (op. cit. Fußnote 11)*, 9–12.

⁶⁷ Vgl. RÓZSA, 'Arcképfestészet', (*art. cit. Fußnote 11*), 74.

Abbildungen



Bild 1. Mibály Spalinszky(?): Porträt von Joannes De Camillis, Bischof von Munkatsch (1689–1706), gegen 1767. Ungwar, Kunstmuseum József Boksay der Oblast Transkarpatien



Bild 2. Unbekannter ungarischer Meister: Bazil Taraszonics Bischof von Munkatsch (1633–1651), zwischen 1643 und 1648. Ungwar, Kunstmuseum József Boksay der Oblast Transkarpatien

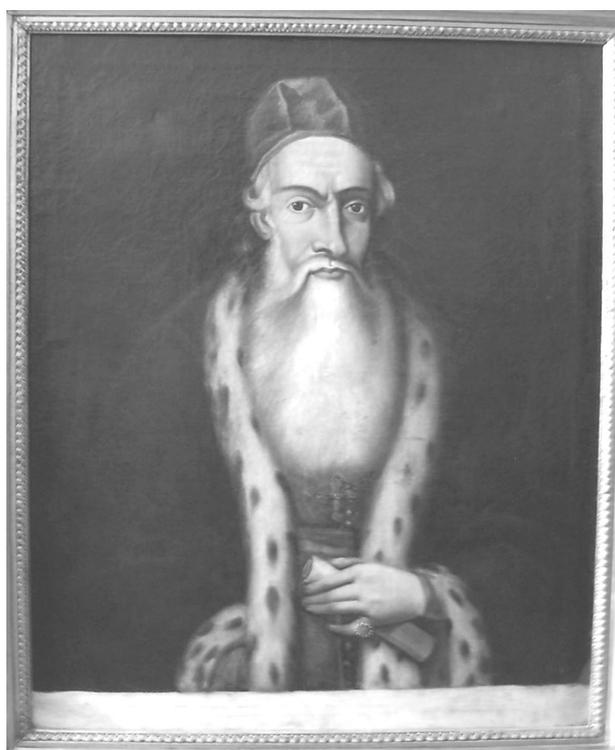


Bild 3. Unbekannter oberungarischer Meister: Porträt von Joannes De Camillis Bischof von Munkatsch (1689–1706), im ersten Viertel des 19 Jahrhunderts. Eperjes/Presov, Griechisch-katholischer Bischofspalast



Bild 4. Mibály Spalinszky(?): Porträt von Mánuel Olsavszky, Bischof von Munkacs (1743–1767), vor 1767. Ungvar, Kunstmuseum József Boksay der Oblast Transkarpatien



Bild 5. Unbekannter Meister: Angebliches Porträt von György Blazsowszky Bischof von Munkacs (1738–1742), 18. Jhr. Ungvar, Kunstmuseum József Boksay der Oblast Transkarpatien



Bild 6. Franz Linder (1736–1806): Porträt von András Bacsinszky, Bischof von Munkatsch (1773–1809), 1792. Ungvar, Kunstmuseum József Boksay der Oblast Transkarpatien



Bild 7. János Zaborai (1835–1909): Porträt von Bischof István Pankovics, (1864–1874), 1877. Ungvar, Kunstmuseum József Boksay der Oblast Transkarpatien