

Zur Frage der „propaganda fidei“ und der
„gegenreformatorischen“ Inhalte im Werk des Pietro de Pomis,
Hofmalers Erzherzog Ferdinands von Innerösterreich

Gottfried BIEDERMANN

Im Zuge der Vorarbeiten zur unlängst erschienenen Kunsttopographie der Grazer Altstadt stieß man auf wenig bekannte interessante Fakten über die Tätigkeit de Pomis' für die 1585 gegründete Jesuitenuniversität.¹ Aufgrund der „Grundsteinmedaille“ mit den Brustbildern des Erzherzogpaares auf der verso-Seite, von Pomis 1607 entworfen, weiß man Bescheid über Auftraggeber und Bauaktivitäten im Bereich der sog. „Alten Universität“, und man kann vermuten, daß hier eine repräsentative, der Nützlichkeit und der Würde entsprechende Ausstattung vorhanden war.² Durch den wegen Baufälligkeit notwendig gewordenen, umfassenden Umbau dieses Gebäudes, den der aus Wien stammende Baumeister Josef Hueber um 1780 in spätbarocken Formen ausgeführt hat, ist unsere Vorstellung vom Vorgängerbau und seiner Ausstattung nur mehr in eingeschränktem Maße möglich. Einzig und allein Johann MACHERS *Graecium ...* von 1700 berichtet knapp – und Mißverständnisse nicht ausschließend – vom Aussehen der Stadt Graz, das sich im 18. Jahrhundert grundlegend verändert hat. Bei MACHER findet Pomis, der bekanntlich produktivste und begabteste Künstler am erzherzoglichen Hof, der sich zwischen 1595 und 1639 (Todesdatum) mit wenigen Unterbrechungen in Graz aufgehalten hat, als „pictor aulicus“ (Hofmaler) Erwähnung. Zunächst am erzherzoglichen Hof Ferdinands von Tirol in Innsbruck in vielfältiger Art und Weise beschäftigt, wird Pomis dann ab 1597 als „Hofcontrefäter“ in den innerösterreichischen Kammerbüchern geführt. (Die Vermutung, daß Pomis auf Wunsch der Erzherzogin Maria, der Gattin Karls II., nach Graz gerufen worden sei, läßt sich nicht eindeutig bestätigen, beansprucht aber Wahrscheinlichkeit.) Die Auswertung von Archivalien hat leider auch keine weiteren Hinweise auf Pomis' künstlerische Tätigkeit bei den Jesuiten erbracht; es kann beispielsweise nicht nachgewiesen werden, in welchem Umfang Pomis für die Jesuiten als Baumeister tätig gewesen ist.³ Unbestreitbar hingegen ist, daß jesuitische Bauelemente im Œuvre von Pietro de Pomis eine gewisse Rolle gespielt haben, und hier wären auch einmal seine Bauten auf

¹ Für den Hinweis bin ich Frau Dr. Wiltrud Resch dankbar; siehe W. RESCH u. a., Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz – Die Profanbauten des I. Bezirkes Altstadt (= Österreichische Kunsttopographie LIII), Wien 1997, 80.

² G. PROBSZT-OHSTORFF, Der Medailleur, in: K. WOISETSCHLÄGER (Hrsg.), Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis 1569 bis 1633, Graz 1974, 176–189.

³ G. MARAUSCHEK, Leben und Zeit, in: WOISETSCHLÄGER, Hofkünstler (wie Anm. 2), 10–99; W. RESCH, Die Stadtkrone von Graz, Graz 1994, 50.

diesen Aspekt hin zu untersuchen.⁴ Kurz gesagt: in der Literatur wird die Aussage MACHERS unterschiedlich bewertet bzw. überschätzt.⁵

Pietro de Pomis war der wohl profilierteste und prominenteste Künstler am innerösterreichischen Hof in Graz, und sein Œuvre ist durch eine Monographie gut bearbeitet;⁶ hingegen ist sein zeichnerisches Können nicht so recht einzuschätzen, weil eben die wenigen zugeschriebenen Zeichnungen dies nicht zulassen.⁷ Über die Tatsache, daß Pomis beauftragt wurde, im zweiten Obergeschoß die Aula sowie das akademische Theater auszumalen, was eben zwischen 1607 (Baubeginn bzw. Grundsteinlegung) und 1609 (Eröffnung) geschehen ist, gibt es aufgrund des Hinweises von MACHER keinen Zweifel. Die künstlerischen Begleitumstände sowie inhaltliche Fragen betreffend die noch vorhandenen sechs Blätter, von denen es wohl noch weitere gegeben haben muß, sind hingegen immer noch nicht geklärt, aber für unsere Betrachtung von Interesse. Zwei Blätter befinden sich in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum und vier in Grazer Privatbesitz.⁸ (Ein weiteres, allerdings nicht zu dieser Serie gehörendes Blatt wurde unlängst von der Alten Galerie erworben; seine Zuschreibung an Pomis ist noch zu begründen, es stellt aber zweifellos ein aus der Sicht der Gegenreformation interessantes Blatt dar.) Die sechs mit Feder (laviert) ausgeführten Zeichnungen werden inhaltlich verschieden gedeutet und ihrer Funktion nach ebenfalls unterschiedlich bewertet, wobei man auch von Vorstudien für Tapisserien gesprochen hat.⁹ Interessant für die Interpretation ist zunächst das, was MACHER uns mitteilt.¹⁰ In seiner Schrift *Graecium* berichtet er in barockem Latein folgendes: ... *scitissimo suo penicillo illustravit Austriacorum Principum, Rudolphi maxime primi gloriosissimis gestis* (Pomis wird hier auch ein zweiter Apelles [!] genannt). Diese Passage bei MACHER wird in der Literatur unterschiedlich bewertet, denn es ist nicht von den Taten eines bestimmten Rudolf die Rede, es heißt ja doch: *Austriacorum Principum* – und es ist von mehreren österreichische Fürsten die Rede. Es könnte sein, daß die Reihe der Fürstentaten mit König Rudolf I. von Habsburg (reg. 1273–1291) begonnen hat und einen Schlußpunkt mit Ferdinand setzte.

⁴ G. FRODL, Der Architekt, in: WOISETSCHLÄGER, Hofkünstler (wie Anm. 2), 102–138; vgl. R. BÖSEL, Typus und Tradition in der Baukultur gegenreformatorischer Orden, in: Römische Historische Mitteilungen 31 (1989), 239–253; DERS., Jesuitenarchitektur in Italien 1540–1773. Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz, 2 Bde, Wien 1985.

⁵ Vgl. auch H. SCHWEIGERT, Die „erste“ Alma Mater Graecensis – ein Baudenkmal der Gegenreformation und wissenschaftlicher Spiritualität, in: A. KERNBAUER (Hrsg.), Der Grazer „Campus“ – Universitätsarchitektur aus vier Jahrhunderten, Graz 1995, 17–32.

⁶ Noch immer brauchbar: J. WASTLER, Das Kunstleben am Hofe zu Graz unter den Herzogen von Steiermark, den Erzherzogen Karl und Ferdinand, Graz 1897.

⁷ WOISETSCHLÄGER, Hofkünstler (wie Anm. 2), 156–158.

⁸ Den Hinweis auf die Besitzer sowie die Fotos der in der Privatsammlung befindlichen Blätter verdanke ich Prof. Kurt Woitschläger.

⁹ S. NEBEHAY, Giovanni Pietro de Pomis als Maler und Zeichner, Phil. Diss., Wien 1950; G. AURENHAMMER, Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich, Wien 1958, 153f.; Katalog Meisterzeichnungen aus eigenen Beständen, Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1976, 14, Kat.-Nr. 21, 22.

¹⁰ Johann MACHER, *Graecium Inclyti Ducatus Styriae Metropolis, Topographice descriptum*, Graz 1700, 36f.; für die Einsichtnahme in dieses für die steirische Geschichte wichtige Werk, für andere Hinweise und Literaturbeschaffung danke ich insbesondere Herrn Dr. Hannes Lambauer von der Steiermärkischen Landesbibliothek und Frau Dr. Elisabeth Schmölzer, Graz.



Abb. 1: Pietro de Pomis, Handzeichnung; Graz, Alte Galerie am LM Joanneum.

Haben die erhaltenen Zeichnungen aber wirklich mit diesen für die Jesuitenuniversität überlieferten Gemälden zu tun, wie es erstmals GARZAROLLI-THURNLACKH vermutet hatte?¹¹ Betrachten wir einige Zeichnungen etwas näher, so wird auffallen, daß Pomis seiner Hauptfigur immer dieselben Insignien gibt, von denen die Krone am auffallendsten ist. Vor vielen Jahren konnte ein Gemälde im Palais Attems in Graz als die Kaiserkrönung Erzherzog Ferdinands identifiziert werden, die im Jahre 1619 in Frankfurt am Main stattfand;¹² Parallelen zwischen dem Gemälde und den Zeichnungen kann ich allerdings kaum erkennen. Die Zeichnungen scheinen mir dem Manierismus deutlich näher als dem Frühbarock. Sicher markieren die Zeichnungen wichtige und markante Stationen – wahrscheinlich waren sie Bestandteile eines Skizzenbuchs oder Studien für eine Lebensgeschichte, gedacht für eine Art „Hommage“ an Ferdinand oder allenfalls eine steirische Geschichte in Bildern. Schon Nebehay hat auf die Wahrscheinlichkeit hingewiesen, daß die starke Untersicht auf Vorstudien für Wandgemälde hindeutet. Auf einem Blatt ist eine Begegnung mit einem Papst, das könnte Clemens VIII. gewesen sein, dargestellt (Abb. 1). Es kann sich nicht um Ferdinand und seine erste Gattin Maria Anna (gest. 1616) handeln, die der Erzherzog 1600 in Graz geheiratet hat, wo auch kein Papst die Trauung vornahm. Bei den beiden gekrönten Häuptern, die man auf der Zeichnung im Vordergrund sieht, wird es sich wohl um die Hochzeit seiner Schwester Margarethe mit dem spanischen König Phi-

¹¹ Meines Wissens als erster Kunsthistoriker: K. GARZAROLLI-THURNLACKH, Artikel Pomis, in: THIEME-BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 27, Leipzig 1933, 235.

¹² A. SCHIFFER, Ein unbekanntes Gemälde Pietro de Pomis', die Kaiser-Krönung Ferdinand II., im Palais Attems entdeckt, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz 1978, 91–103.

lipp III. handeln, die 1598 in Ferrara, damals Teil des Kirchenstaates, in Anwesenheit desselben Papstes Clemens VIII. geschlossen wurde. Die Datierung in die Zeit vor 1600 würde auch mit der Ausmalung in der Jesuitenuniversität zeitlich übereinstimmen.¹³ Die Erwähnung dieser Serie von Zeichnungen hat zwar streng genommen noch nichts mit „propaganda fidei“ zu tun, führt aber nichtsdestoweniger in die Problematik des Herrscherbildes.

Die Biographie des Erzherzogs und späteren Kaisers Ferdinand II. berichtet von wichtigen Lebensstationen, die entscheidend wurden für den späteren Lebensweg – die Ausbildung (1590–1595) an der berühmtesten, seit 1549 bestehenden Jesuitenschule in Ingolstadt, wo auch Petrus Canisius tätig gewesen war, bildete die Basis für das weitere religiöse Vorgehen in der Steiermark.¹⁴ Ferdinand, der ein persönlich von Canisius verfaßtes Gebetbuch besaß,¹⁵ ging nach der Erziehung in Ingolstadt den kompromißlosen Weg des Katholizismus und schloß jede Abweichung vom rechten Weg aus. Man kann sich deshalb auch nicht vorstellen, daß die Hofkünstler davon abweichen konnten. Es gilt als sicher, daß der Erzherzog sich in der und durch die Malerei politisch manifestieren und darstellen wollte. Unser Interesse an Pomis beschränkt sich ausschließlich auf den Zeitraum von 1597 bis 1619, und hier stehen wiederum inhaltliche Fragen im Vordergrund. Denn mit der Erhebung Ferdinands zum Kaiser im Jahre 1619 hat sich schlagartig die Situation des Hofmalers, der nunmehr ein Maler ohne Hof geworden war, verändert. Kaum mehr kamen Aufträge aus höchsten Kreisen, die Kunst in der Steiermark erhielt Aufträge von anderen, weniger bedeutungsvollen Mäzenen, nämlich von den Statthaltern und den kirchlichen Institutionen. Graz ist vergleichbar mit anderen europäischen Höfen, und man kann hier zwischen 1595 und 1619 nicht von einer Ausnahmesituation sprechen, weil auch die vom Hof, von den Jesuiten und der übrigen Kirche mit Vehemenz vorangetriebene Rekatholisierung nicht nur in Worten, sondern auch in Bildern vor sich ging. Die Qualität jedenfalls liegt weniger im ästhetischen Bereich als vielmehr in der inhaltlichen Aussagekraft.¹⁶ Es gibt Briefe von Pomis, die beweisen, daß er ein Anhänger der Gegenreformation und ein vehementer Verteidiger des Katholizismus war. Warum sollte er diese Anschauung nicht in seinem künstlerischen Metier, der Malerei, entsprechend vertreten und damit den Wünschen des erzherzoglichen Auftraggebers entsprochen haben? Die Aufträge an Pomis waren daher nicht Beschäftigung des Künstlers um der Kunst und des Mäzenatentums wegen, sondern direkter gesagt Ideologie im Sinne der Politik und Religion. Die Situation in Graz unterscheidet sich allerdings ganz wesentlich von der unter Kaiser Rudolf II. in Prag, des Veters Erzherzog Ferdinands, dem mehr Toleranz und Individualität eigen waren. Aber anderswo wiederum fehlt dieser Charakterzug der Propaganda und harten Auseinandersetzung mit Andersgläubigen keineswegs, etwa ist auf den bayerischen Hof hinzuweisen, wo auch

¹³ WOISETSCHLÄGER, Hofkünstler (wie Anm. 2), 156.

¹⁴ F. v. HURTER, Geschichte Kaiser Ferdinands II. und seiner Eltern, 4 Bde., Schaffhausen 1857; Siehe v. a. J. FRANZL, Ferdinand II. – Kaiser im Zwiespalt der Zeit, Graz 1978.

¹⁵ Katalog der Ausstellung Rom in Bayern – Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, hrsg. von R. BAUMSTARK, Bayerisches Nationalmuseum, München 1997, 552f., Kat.-Nr. 220.

¹⁶ Vgl. Katalog Rom in Bayern (wie Anm. 14).

die Jesuiten ein wichtiges Wort mitzureden hatten.¹⁷ Dieser weltweit tätige Orden, an dessen „Wirkungsradius“ die jeweiligen Residenten ihren maßgeblichen Anteil hatten, war innerhalb der damaligen Kirchenstruktur eine Kraft für sich.

Nun aber zu den Inhalten, die Pomis uns zu vermitteln trachtet, der im übrigen durch seine italienische Herkunft auch Garant einer festen katholischen Glaubenshaltung gewesen zu sein scheint.¹⁸ Nicht bloß der Mangel an heimischen künstlerischen Kräften war entscheidend für die Berufung nach Graz, sondern wahrscheinlich auch das Faktum, daß man jemand berufen wollte, von dem nicht künstlerisches Können im Sinn der „italianità“, sondern vielmehr die Fähigkeit gefordert wurde, mit katholischen Inhalten umzugehen; außerdem war den neuen Auftraggebern von Pomis wahrscheinlich dessen Verlässlichkeit ein wichtiger Charakterzug. Vor allem muß daher konsequenterweise die Frage interessieren, in welcher Form sich die Inhalte in den Gemälden de Pomis' diesen Anforderungen stellen und sich den Aufgaben nähern, genauer: der Devise Ferdinands („legitime certantibus corona“) entsprochen haben. Mit bestimmten rhetorischen und formalen Mitteln wird die Überzeugungskraft formuliert, deren sich der Künstler, um glaubwürdig zu wirken, bedient hat, denn schließlich war Rhetorik in seiner Zeit ja ein wichtiger Unterrichtsgegenstand. In diesem Zusammenhang kann man darauf hinweisen, daß auf der letzten Sitzung des Tridentiner Konzils (3. Dezember 1563), in der intensiv Fragen der Bilder- und Heiligenverehrung besprochen wurden, die Bischöfe ausdrücklich aufgefordert worden sind, „... das Volk mittels der Geschichten der Mysterien unserer Erlösung, wie sie in Gemälden und anderen Bildern [sic!] ausgedrückt sind, in den Glaubensartikeln ... [zu bestärken], daß diese ständig erinnert und bedacht werden und daß man aus allen heiligen Bildern ... großen Nutzen ziehe ...“.¹⁹ Dieser Passus beschreibt ganz allgemein den Rahmen der Aufträge und Aufgaben der katholischen Fürsten und Bischöfe – und ist nicht zuletzt eine Forderung an die Künstler. Dies hatte nun zur weiteren Folge, daß alles nur im logischen Zusammenhang mit der katholischen Lehre dargestellt werden durfte, d. h. also in Identität von Inhalt und äußerer Anforderung (Anspruch an die Kunst). Heilige und Herrscher werden historische Zeugen des Geschehens. Bei Pomis mußte es demnach um die Frage gehen: welche Themen und welche Heilige sollten dargestellt werden?²⁰ Es geht also hier auch um die entscheidende Frage, in welcher bildlichen Form Pomis der „propaganda fidei“ gerecht wurde. Gleich mehrere Bilder verleihen diesen, von seiten des erzherzoglichen Hofes und der jesuitischen Ratgeber geäußerten Ansprüchen ihren Ausdruck. Jedenfalls ist vom „Intellektualismus“, der die manieristische Malerei des späteren 16. Jahrhunderts auszeichnet, bei Pomis nichts zu bemerken, es überwiegt wohl mehr der Pragmatismus über die Phantasie, die innerhalb des vorgeschriebenen Rahmens („decorum“) durchaus ihren Spielraum hatte.

¹⁷ Siehe A. CORETH, Pietas Austriaca – Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich, Wien 1959.

¹⁸ R. WAGNER-RIEGER, Architektur des Barock in der Steiermark, in: K. WOISETSCHLÄGER (Hrsg.), Tagungsbericht der Dreiländer-Fachtagung der Kunsthistoriker in Graz, Graz 1972, 9.

¹⁹ Vgl. H. JEDIN, Geschichte des Konzils von Trient, 2 Bde., Freiburg 1951 bzw. 1957; DERS., Das Tridentinum und die Bildenden Künste, in: Zeitschrift für Kirchengeschichte (1963), 321–339.

²⁰ Vgl. H. MEZLER-ANDELBERG, Zur Verehrung der Heiligen während des 16. und 17. Jahrhunderts in der Steiermark, in: A. NOVOTNY/B. SUTTER (Hrsg.), Innerösterreich 1564–1619, Graz 1967, 153–195.



Abb. 2: Pietro de Pomis, Altargemälde, Graz, Antoniuskirche.

Werk als entscheidenden Beitrag; K. WOISETSCHLÄGER meint, daß das „... Hochaltarbild der Grazer Antoniuskirche ... der große künstlerische Paukenschlag [gewesen sei], mit dem die Gegenreformation in der Steiermark eingeleitet wurde“.²¹ Ohne Frage handelt es sich hier um ein in gewissem Sinn programmatisches Bild, in welchem dem im rechten unteren Bildeck knienden Ferdinand eine entscheidende Rolle zufällt, weil ihm offensichtlich ein durch Symbole verdeutlichter und durch Textzitate klar belegter Auftrag erteilt wird, was gegenüber dem Glaubensvolk zum Ausdruck gebracht werden soll. Es ist kaum anzunehmen, daß in diesem Gemälde etwas dem Zufall überlassen ist, Symbole und Figuren sind am richtigen Platz. Der Erzherzog wird zum Kämpfer des Glaubens im Zeichen des Kreuzes, das er auf sich genommen hat, wie viele andere Herrscherpersönlichkeiten schon vor ihm. Die kämpfende, durch Waffen des Angriffs (Schwert) und der Verteidigung (Schild) ausgestattete Kirche steht an der rechten Seite, mit der Tiara bekrönt und das römische Papsttum (im Hintergrund St. Peter in Rom) verkörpernd (so sieht die „personifizierte Kirche“ aus, vgl. eine Medaille von Pomis²²). (Es gibt übrigens einen Stich aus der Zeit Kaiser Karls VI., auf dem eine ähnliche Verbindung zwischen Kirche und Herrscher hergestellt wird – die Titeldevise lautet hier: *Supremus Ecclesiarum Advocatus*, wobei die Attribute dieselben sind – Kelch, Tiara, Kreuz, Schild).²³ Die Kaiserkrone wird von Engeln getra-

²¹ WOISETSCHLÄGER, Hofkünstler (wie Anm. 2), 159.

²² Ebda., Abb. 80/81.

²³ F. MATSCHE, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. – Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, Berlin–New York 1981, Bd. 2, Abb. 95.

gen und kommt von oben, ist mehr als eine irdische oder profane Insignie, ist weniger Zeichen weltlicher Würde und Macht, sondern eher Belohnung für christliches Tun (nach der hier zitierten Apokalypsestelle „*corona vitae*“). Die von Ferdinand gehaltene Bischofskrümme deutet die Verpflichtung an, seinen Schutz auch auf kirchliche Amtsträger zu verwenden. Seit Einführung des Bildtyps der „*Sacra conversazione*“ waren die Heiligen Fürsprecher und Zeugen des Geschehens, und durch die bildliche Darstellung der Herrscher und sonstigen weltlichen Repräsentanten wird versprochen, sich für den Glauben einzusetzen. So gesehen wird der Herrscher auch zum Vorbild und Kämpfer des Glaubens, und die Auswahl der Kirchenväter, Märtyrer und Patrone, die alle bestens bekannt und an ihren Attributen erkennbar sind, ist bewußt gewählt. Pomis bewegt sich hier in der von der italienischen Kunst vorgegebenen Tradition – man vgl. Tizians venezianische Bilder oder auch Werke Paolo Veroneses, die Pomis gekannt haben muß. Entscheidend ist freilich, daß der künstlerischen Entfaltung durch die relativ enge inhaltliche Festlegung Grenzen gesetzt waren. Die bildliche Präsenz bestimmter Heiliger bezeugt die Kontinuität mittelalterlicher Frömmigkeit und die Bedeutung von Patronen in der Kirche allgemein, was von den Reformanten in Frage gestellt, vom Konzil in Trient jedoch erneuert wurde. Die Auswahl der Heiligen ist genau überlegt und der letzten Endes programmatischen Konzeption des Bildinhalts unterworfen. Eine zentrale Position nimmt Hieronymus ein, der hier mit entblößtem Oberkörper einerseits ein Symbol der individuellen Buße und Demut darstellt, andererseits aber als Lehrer und authentischer Übersetzer der Bibel aufgefaßt erscheint. Auf ihn bezieht und beruft sich Erzherzog Ferdinand in seiner Gestik, um die Glaubwürdigkeit zu unterstreichen. Der Hinweis auf die Buße erscheint mir hier besonders betont und vorbildhaft dargestellt, und der hl. Hieronymus – halb entblößt und Symbol für die Nacktheit der Sünder – war in der Zeit der Gegenreformation das Analogon zur hl. Magdalena.²⁴ Um die Ikonographie zu gestalten, scheint Pomis Stiche flämischer Künstler benutzt zu haben (z. B. Paulus Pontius, Wiericx u. a.). In weiterer Folge ist das Martyrium des hl. Sebastian ein entscheidendes Kapitel gegenreformatorischer Heiligenverehrung, denn durch das exemplarische Vorführen des gemarterten Leibes wird das künftige Seelenheil vor Augen geführt und in Aussicht gestellt. Der Patron des Kirchengebäudes ist in adorierender Haltung rechts oben dargestellt: St. Antonius. Der hl. Katharina links oben ist das Stadtmodell von Graz anvertraut und damit die damalige Residenzhauptstadt ihrem besonderen Schutz unterstellt. Hier schließt sich der Kreis, und es wird zum Ausdruck gebracht, daß die Residenzstadt Graz ausdrücklich in die Obhut der hl. Katharina gelegt wird. Eine negative Bedeutung, daß es sich nämlich um eine Sühnestiftung (Wiedergutmachung gegenüber den Protestanten) handelt, wie MEZLER-ANDELBERG schreibt, kann ich hier nicht erkennen, zumal die Reflexion über den politischen Akt der Bücherverbrennung kaum eine Rolle gespielt hat.²⁵ Der Erzherzog hat nicht über sein Verhalten gegen die Protestanten nachgedacht oder dieses aus seiner Sicht legitime Vorgehen

²⁴ Vgl. J. MÜLLER-HOFSTEDE, „O felix poenitentia“ – Die Büsserin Maria Magdalena als Motiv der Gegenreformation bei Peter Paul Rubens, in: *Imagination und Imago*, Festschrift Kurt Rossacher, Salzburg 1983, 203–227; R. JUNGBLUT, Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters, Phil. Diss., Tübingen 1967.

²⁵ MEZLER-ANDELBERG, Verehrung (wie Anm. 19).



Abb. 3: Pietro de Pomis, Altargemälde, Graz, Antoniuskirche.

bekannt. Die Erzherzoginwitwe Maria von Bayern bringt sich als Stifterin des Klarissenklosters im „Paradeis“ ein, das zuvor als protestantische Schule bestanden hatte und dann aufgelöst wurde. Hinter ihr steht der hl. Franz, gegenüber die hll. Margarethe, Barbara und Katharina, die hier eine wichtige Position einnimmt; in der Himmelszone sieht man die hl. Klara und die Gottesmutter. Stifterin und Patronin rahmen sozusagen die Heiligenreihe ein. Die Stiftung ist der eigentliche Anlaß, um sich darzustellen und würdig in die Gesamtheit einzureihen. Das Bildschema ist nicht neu, wie beispielsweise ein Stich von Raphael Sadeler d. J. zeigt.²⁶ Handelt es sich im Hochaltarbild der Antoniuskirche (vgl. Abb. 2) mit Ausnahme der hl. Katharina um männliche Heilige, so verhält es sich hier umgekehrt, denn mit Ausnahme des hl. Franz sind weibliche Heilige dargestellt. Die hl. Katharina spielt offensichtlich eine

eventuell sogar als ungerecht betrachtet, sondern er betet für sein Seelenheil oder tut aktiv Buße für seine eigenen Sünden. So gesehen ist die Frage völlig anders und aus dem Zusammenhang der Gegenreformation zu verstehen; schließlich hat das Tridentiner Konzil Glaube und Buße auch als tragende Pfeiler der katholischen Reform definiert;²⁶ diese beiden christlichen Tugenden versprechen, lebenslang geübt, letztendlich Erlösung und Seelenheil.

Das zweite Gemälde in der Antoniuskirche, aus dem später aufgehobenen und abgetragenen Klarissenkloster stammend, ist in der Gestaltung einfacher, aber nicht weniger interessant (Abb. 3). Auch hier ist eine weltliche Gestalt im Zusammenhang mit dem Bildthema von Bedeutung. Seit dem Mittelalter war es üblich, daß sich der Landesfürst als Stifter in das Bild einbringt und Teil einer „Sacra conversazione“ wird, d. h. daß er in dieses auch integriert wird; dies war auch Pomis

²⁶ Vgl. H. JEDIN, *Katholische Reformation oder Gegenreformation?*, in: E. W. ZEEDEN (Hrsg.), *Gegenreformation*, Darmstadt 1973, 46–81.

²⁷ WOISETSCHLÄGER, *Hofkünstler* (wie Anm. 2), Abb. 42.

Hauptrolle, und dies analog den jesuitischen Vorstellungen über die Rolle der Märtyrerinnen, die in exemplarischer (es ist ja immer wieder von „exemplum“ die Rede) Art und Weise Zeugnis vom Christentum ablegen und den Märtyrertod überhaupt als Vorbild hinstellen. Die hl. Katharina von Alexandrien wird aufgrund ihres eben exemplarischen Eintretens für den Glauben zum Muster gelebten Christentums. Für Graz ist sie eine Hauptpatronin (siehe Giebelfigur der Katharinenkapelle).

Wenige Jahre später, aber auch noch im ersten Jahrzehnt entstanden ist das großformatige, monumentale Hochaltarbild der Klarissenkirche in Graz (Abb. 4) – heute in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum. Als Betrachter erleben wir in diesem sich spiralartig nach oben schraubenden Gebilde der zur Masse aufgetürmten Figuren eine Art „sursum corda“; der Blick führt von der Erdschwere in eine bewölkte Himmelszone, wo die Krönung Mariens stattfindet. Das Verstehen weicht in gewisser Weise dem Ergriffensein durch die Monumentalität des Formats und der dargestellten Figuren, unter denen die weltlichen wie bereits Auserwählte wirken. Die Streiter für die Kirche an die Seite der Märtyrer zu stellen, das kann doch wieder nur als programmatisch-künstlerische Absicht bezeichnet werden. So wie in den vorhin besprochenen Bildern werden hier Märtyrer (Stefan, Sebastian, Laurentius) und der wie ein Atlant die Erdkugel wuchtende Christophorus in den Vordergrund gestellt und führen nach rechts zu Erzherzog Ferdinand, der im Profil wiedergegeben ist und in adorierender Haltung zu seiner Mutter, Erzherzoginwitwe Maria, und zur Monstranz blickt. Blickkontakte und Gesten spielen in dem Gemälde eine wichtige Rolle, weil sie die Einzelfiguren zu einer bildlichen Gesamtheit zusammenfassen. Petrus nimmt nicht als Heiligenfigur und Apostel eine wichtige Position ein, vielmehr ist er als Vertreter der Papstkirche zu verstehen, und dies kann kein Zufall sein. Die Wiedergabe der Erzherzogin Maria ist in erster Linie mit ihrer Stiftung des Klarissenklosters in Zusammenhang zu bringen. Den Abschluß bildet eine vierfigurige Marienkrönung, so daß man nur von einer Art Allerheiligenbild sprechen kann, dessen Grundkonzeption ebenfalls bereits im Mittelalter, später z. B. bei Dürer, zu finden ist.²⁸ Es macht aber



Abb. 4: Pietro de Pomis, ehem. Hochaltarbild der Klarissenkirche in Graz.

²⁸ H. AURENHAMMER, „Allerheiligenbild“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. I, Wien 1959ff., 89–94.

Sinn darüber nachzudenken, in welche Traditionslinie diese Kategorie von Bild zu stellen wäre. Die Bildstruktur geht eindeutig auf Tizian zurück, wofür nicht nur die „Madonna des Hauses Pesaro“ in Venedig angeführt werden kann, die Pomis doch wohl gesehen haben wird. Daß Pietro de Pomis bei der Wahl seiner Themen im Einklang mit anderen Künstlern seiner Zeit stand, läßt sich ohne weiteres mehrfach belegen.²⁹ Was die Herrscher-Darstellung bei Pomis betrifft, so scheint er in gewisser Weise die Tradition des „venezianischen Staatsrepräsentationsbildes“ (Tizian, Veronese) fortzusetzen.³⁰ Pomis greift also Vorbilder auf, die ungefähr einige Jahrzehnte älter sind, und führt sie weiter; er hat sie aus eigener Anschauung gekannt. Zum wiederholten Male begegnet uns hier ein Stifter als wichtige Bildfigur; demgemäß zeigt sich auch, daß Stifterin und Stiftung zentral in das Geschehen eingebunden werden. Aus analogen Beispielen ist bekannt, daß Buße, Kirchen- und Altarstiftungen mit Ablass in Verbindung standen. So wird es sich auch hier zugunsten der Grazer Kirchen (St. Antonius, Klarissen) verhalten haben. Die Heiligen treten als Fürsprecher und Zeugen gleichzeitig in Erscheinung. Es ist keine Frage, daß die hier behandelten Bilder als Zeugnisse „visueller Überzeugungsarbeit“ im Sinne jesuitischer Rhetorik und der damaligen Hofkunst aufzufassen sind.³¹ Als programmatisch kann die ikonographische Gesamtgestaltung bezeichnet werden, denn weder die „intercessio“ der beiden Ordensgründer Franz von Assisi und Klara für die Erzherzoginwitwe Maria, von der vermutet wird, daß sie die Gottesmutter Maria als persönliche Namenspatronin und Patrona des innerösterreichischen Hauses gewählt und dadurch in weiterer Konsequenz die Marienverehrung in Innerösterreich gefördert hat,³² noch die Einbindung des hl. Ignatius von Loyola in die genealogische Gruppe der Herrscher rechts im Vordergrund scheint dem Zufall überlassen worden zu sein, im Gegenteil, der Heilige ist porträtgerecht nach einem Kupferstich gemalt. Von Ignatius, der sich ja unmittelbar zur Rechten des Regenten befindet, ist bekannt, daß er und der gesamte Orden die Marienverehrung initiiert und von neuem in Gang gesetzt haben.³³ Die Marienkrönung, die Pomis hier als Abschluß gewählt hat, greift, um die ununterbrochene Marien-tradition zu betonen, bewußt auf spätmittelalterliche Vorbilder zurück.³⁴ Das Format dieses Gemäldes ist für Pomis außergewöhnlich und zielt in Inhalt und Größe auf Wirkung, denn Himmel und Erde nehmen teil am Geschehen – „docere“ und „movere“ sind didaktische Ziele, die Pomis und andere Maler dieser Zeit erreichen wollten. Bilder dieser Zeit sind im Sinne des Fortschreitens vom Gesehenen zum Erfühlbaren zu verstehen.³⁵ Es muß hier daran erinnert werden, daß der in Ingolstadt lehrende Petrus Canisius bereits 1577 ein „opus magnum“ („Mariale“) über Maria

²⁹ E. MALE, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Paris 1951.

³⁰ Vgl. H. H. AURENHAMMER, *Tizian – Die Madonna des Hauses Pesaro*, Fischer („Kunststück“), Frankfurt/Main 1994.

³¹ Vgl. M. WARNKE, *Hofkünstler – Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, 285.

³² MATSCHE, *Staatsidee* (wie Anm. 23), Bd. 1, 149.

³³ W. DELIUS, *Geschichte der Marienverehrung*, München–Basel 1963.

³⁴ Vgl. I. FLOR, *La rappresentazione dell'Incoronazione della Vergine Maria e l'iconografia di „tipo veronese“*, in: *Arte cristiana* (1999), 17–32 (mit älterer Lit.).

³⁵ Vgl. G. POCHAT, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie – Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, 289–294.



Abb. 5: Pietro de Pomis, *Erzherzog Ferdinand als Gegenreformer*; Graz, Alte Galerie am LMJ.

geschrieben hat, in dem auch der Aufnahme Mariens in den Himmel große Bedeutung zugemessen wird. Praktisch hat das seine Auswirkung darin, daß man jeder Kirche einen Marienaltar vorschrieb (in den Jesuitenkirchen war dies ohnehin eine Selbstverständlichkeit).

Als viertes Beispiel möchte ich das nicht weniger bekannte Gemälde *Erzherzog Ferdinand als Sieger über die Heuchelei*, das allgemein um 1614 datiert wird, möglicherweise aber bereits früher entstanden ist, behandeln (Abb. 5); dieser Sieg der Gegenreformation wurde auch auf Medaillen dargestellt. Ist Ferdinand, in den Kreis der Heiligen integriert, in den ersten drei Bildern nur ein „advocatus ecclesiae“ – ein Anwalt, jemand also, der die Anliegen der Kirche innerhalb seines ihm anvertrauten politischen Terrains vertritt –, so geht es hier um eine noch aktivere Rolle. Ferdinand nämlich ist in diesem Bild ein aktiver Kämpfer, die Kirche selbst tritt seit geraumer Zeit immer stärker als „ecclesia militans“ in Erscheinung, wie auch der Titel eines Rundschreibens des Papstes Gregor XIII. zum Ausdruck bringt, das sich *Militantis*

Ecclesiae nennt. Seit der Renaissance war es üblich, den Herrscher mit Tugendvorstellungen in Verbindung zu bringen. Pater Wilhelm Lamormaini, der Beichtvater Erzherzog Ferdinands, ist übrigens der Verfasser einer Schrift über die Tugenden (*Ferdinandi II virtutes*), in denen die Qualitäten eines Herrschers und guten Christen beschrieben und als Exempel christlichen Lebens hingestellt werden.³⁶ Hier wird nicht nur ein Kanon festgelegt und festgeschrieben, sondern damit wird der Herrscher moralisch verpflichtet, Gutes zu tun und vorbildhaft zu wirken. Die bildende und darstellende Kunst sollte den Tugendkanon auf eine breitere Basis stellen, und so ist es zu verstehen, daß auch das Jesuitentheater dem Publikum die ganze Palette von heidnischen und christlichen Stoffen, u. a. den Kampf der Tugenden gegen die Laster, vorgestellt hat, und dies geschah durchaus in Rückgriff auf mittelalterliche Usancen.³⁷

Mehrere Gemälde, Skulpturen und graphische Blätter aus der Zeit um 1600 bieten sich an, den Sturz von Engeln, Götzen und personifizierten Untugenden zu veranschaulichen. Im gerade zu besprechenden Gemälde von de Pomis, das nahezu emblematischen Charakter besitzt, erkennen wir drei in den Abgrund stürzende Personen, die identifiziert werden können.³⁸ Das von Pomis gewählte Sujet, ich möchte es auf das behandelte Gemälde angewandt einen „profanen Engelsturz“ nennen, ist in dieser Form neu und läßt sich mit der Michaelsikonographie, zu der es auch formal auffallende Parallelen gibt, in Verbindung bringen; Ausgangspunkt scheint eine bestimmte Stelle in der Apokalypse des Johannes 20,1–3 zu sein, die seit dem Mittelalter immer wieder aufgegriffen und aktualisiert wurde.³⁹ Es fällt auf, daß der Herrscher selbst, assistiert von einer weiblichen Figur, die gemeinhin in der Literatur als Pallas Athene (als Göttin der Weisheit) interpretiert wird, die demaskierte Lüge, begleitet von Saturn (der Zeit) und der Wahrheit, mit einem Fußtritt in die Tiefe stürzt. Erzherzog Ferdinand als der „legitime certans“ tritt gleichsam selbst in die Rolle des Erzengels und wird zur personifizierten Gerechtigkeit, zum Richter. Das in der Rechten gehaltene Schwert ist dabei analog zur Lanze (manchmal auch Schwert) des hl. Michael zu verstehen, mit welcher der Teufel oder wie hier die dämonische Gestalt der Heuchelei oder präziser der Häresie, in der sich in Wahrheit eine ganze Anzahl von Lastern bündelt, in den Abgrund (sprich: Hölle) gestürzt wird. Der Herrscher hält außerdem die Waage (mit Ohren, die alles hören können!) selbst in der Hand und übt nach bestem Wissen und Gewissen Gerechtigkeit.⁴⁰ Wie der hl. Michael Macht über die Seelen besitze, so habe der gerechte katholische Herrscher das Recht, über Glauben und Unglauben zu wachen – dies entsprach dem katholischen Tugendkanon eines habs-

³⁶ J. ANDRITSCH, Landesfürstliche Berater am Grazer Hof (1564–1619), in: NOVOTNY/SUTTER (Hrsg.), Innerösterreich (wie Anm. 20), 73–117; B. DUDIK, Correspondenz Kaiser Ferdinand II. und seiner erlauchten Familie mit P. Martinus Becanus und Pater Wilhelm Lamormaini, in: Archiv für Österreichische Geschichte 54 (1876), 219–350.

³⁷ Vgl. Katalog der Ausstellung Graz als Residenz – Innerösterreich 1564–1619 (wie Anm. 20), 167–170; zum Jesuitentheater vgl. die Aufsätze von G. JONTES.

³⁸ Vgl. Cesare RIPA, Iconologia, Rom 1603.

³⁹ Vgl. K.-A. WIRTH, „Engelsturz“, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. V, Stuttgart 1967, Sp. 621–674.

⁴⁰ Vgl. L. KRETZENBACHER, Die Seelenwaage – Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube, Klagenfurt 1958.

burgischen Herrschers. Zufall? Wohl eher nicht. Der Michaelskult war besonders in Bayern, der Heimat der Erzherzogin Maria, der Mutter des Regenten Ferdinand, zu Hause. Ein bis heute unbekannter Dichter verfaßte 1597 für den bayerischen Hof die *Trophaea Bavarica*, wo eine Verbindung zwischen Erzherzog Ferdinand von Innerösterreich und der Einweihung der Münchner Michaelskirche hergestellt wird, deren Bau vom verwandten bayerischen Herzogshaus gefördert worden war. Das Hochaltarbild dieser Kirche thematisiert den Engelsturz (Christoph Schwarz, gegen 1590). Diverse Vergleichsbilder mögen de Pomis über die Druckgraphik bekannt geworden sein, wobei besonders die umfangreiche Produktion der Stecherfamilie Rudolph Sadeler genannt werden muß. Pomis benutzte dieselbe Bildanlage und dürfte Stiche vom jüngeren Rudolph Sadeler gekannt, vielleicht sogar besessen haben. So wird der Sieg Ferdinands über die demaskierte Unwahrheit zu einem Sieg des Glaubens und zum Ausdruck der „propaganda fidei“ in der Gegenreformation.

Die Kunst in der Zeit der Gegenreformation war Mittel des Zwecks, nicht Selbstzweck, sondern wies einen neuen Weg, und die erbittertsten Gegner Luthers wurden zu Apologeten der Heiligen- und Marienverehrung. Bilder sollten nur das nachvollziehen, was im Einklang mit der Bibel steht, und Gott wurde in jesuitischen Traktaten als der Schöpfer, der über den Künstlern steht, aufgefaßt. Bilder werden zu Metaphern seines Wesens und Wirkens. Bildrhetorik und Überzeugungskraft spielen bei Pomis selbstverständlich eine Rolle. Die Einführung eines Katechismus im deutschsprachigen Bereich durch Canisius in den späten 50er Jahren des 16. Jahrhunderts und die Forderung auf Wiedervereinigung aller Christen äußerte sich in der Malerei unter anderem dadurch, daß der Darstellung des „Apostolischen Credo“ besondere Bedeutung zukam. Aus diesem Grunde sei auf das entsprechende Altarbild Teodoro Ghisi in der Alten Galerie des Joanneums hingewiesen.⁴¹ Ghisi (und auch Licinio) waren eben auch wichtige Repräsentanten des Grazer Künstlerlebens. Daß dieses großformatige und doch so kleinteilige Gemälde wie eine erzählte Geschichte aus dem Katechismus wirkt, ist kein Zufall, denn ganz bewußt hat man in dieser Zeit auf die spätmittelalterliche Gestaltungsform der Bilderbibel zurückgegriffen, um eben durch diese einfachen malerischen Mittel eine Sprache zu wählen, die alle verstehen – ein rhetorischer Kunstgriff also, wenn man so will, der die Aussagekraft und Bildwirkung wesentlich verstärkt. Die Sinnesorgane spielten eine wichtige Rolle, mehr die Augen und die Ohren als der Verstand, der nicht als so notwendig empfunden wurde, um etwas zu begreifen und glauben zu können.

Die Gegenreformation wurde von den Jesuiten getragen und zeichnete sich unter anderem durch eine besondere Papsttreue aus, so daß also auch Themen wie die Schlüsselübergabe an Petrus eine Bedeutung erhielten. Abschließend möchte ich auf das Gemälde *Die Schlüsselübergabe an Petrus*, ein Bild des Pietro de Pomis in der Alten Galerie, hinweisen, das mir eben in gewisser Weise programmatisch konzi-

⁴¹ G. BIEDERMANN/G. GMEINER-HÜBEL/C. RABENSTEINER, Bildwerke – Renaissance, Manierismus, Barock, Gemälde und Skulpturen aus der Alten Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz, Graz 1995, 110f.



Abb. 6: Pietro de Pomis, „Schlüsselübergabe an Petrus“; Graz, Alte Galerie am LMJ.



Abb. 7: Pietro de Pomis, Handzeichnung; Graz, Alte Galerie am LMJ.

piert erscheint (Abb. 6). Die Themenwahl ist seit der frühen Neuzeit und besonders im späten 16./frühen 17. Jahrhundert verstärkt zu bemerken, was wohl mit dem Auftreten der katholischen Kirche gegenüber den protestantischen Konfessionen zu tun hat.⁴² Die Darstellung des Apostels Petrus war identisch mit dem unumstrittenen Primat des Papstes als dem unbestrittenen Oberhaupt der Kirche, und das sollte nach außen hin verdeutlicht werden. Allein dieses Bild zeigt inhaltliche Präferenzen, ja eine deutliche Konzentration auf das Wesentliche, nämlich die Aushändigung des Schlüssels, und so gesehen erscheint es nicht als eine inszenierte, besonders wirkungsvolle Gestaltung und Zurschaustellung. In allem müsse die göttliche Schöpfung wahrnehmbar sein, die durch die menschlichen Sinne wahrgenommenen Eindrücke sind äußere Zeichen des göttlichen Wirkens.

Schlußendlich soll noch auf eine vor wenigen Jahren für die Alte Galerie am Joanneum erworbene Zeichnung hingewiesen werden, weil sie ikonographisch einen gegenreformatorischen Inhalt transportiert und möglicherweise in den Umkreis von Pietro de Pomis einzuordnen ist (Abb. 7);⁴³ die Signatur ist nicht eindeutig, das Datum lautet 1614. Ikonographisch gesehen gehört es in einen Kreis von Blättern, die das Bilddenken der Gegenreformation mit ihrem intensivierten Heiligenkult deutlich vor Augen führen. Das Allerheiligenbild hat mit unterschiedlicher Hervorhebung einzelner Heiliger in der Zeit des Frühbarock einen Höhepunkt erlebt. Mit Ausnahme einer vielleicht profanen, sich auf das Sockelpodest stützenden Figur neben der Anna-selbdritt-Gruppe handelt es sich um Protagonisten des sakralen Geschehens. Diese Zeichnung war entweder als Vorstudie für einen Stich oder ein Altarbild gedacht.

Kurz zusammengefaßt kann also gesagt werden, daß es für den offiziell bestellten Hofmaler Pietro de Pomis keinen großen Gestaltungsspielraum gegeben hat; Auftraggeber und Stifter bestimmten inhaltliche und thematische Fragen, mehr oder weniger war nur die formale Bewältigung ihm vollständig überlassen. Darüber hinaus kann gesagt werden, daß sich nicht nur die hier behandelten Bilder in die von der katholischen Gegenreformation bestimmte Kunstrichtung einordnen lassen, sondern auch einige andere aus seiner Hand.

⁴² A. PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest 1974 (2. Aufl.), 290–295.

⁴³ K. LEITNER, *Vorstellung einer Neuerwerbung*, in: *Joanneum aktuell*, 1996, 4.