

Das Bild als Predigt in der Augsburger Druckgraphik

Untersuchungen zum argumentativen Charakter der barocken Bildsprache am Beispiel des Thesenblattes

Werner Telesko

Unter dem Begriff Thesenblatt¹ versteht man ein meist großformatiges druckgraphisches Blatt, das die bei einer Disputation (domestica [täglich], sabbatina [wöchentlich], menstrua [monatlich] und sollemnis [feierlich]) vom jeweiligen Kandidaten zu verteidigenden Thesen („Theses“, „Conclusiones“, „Positiones“ oder „Asserta“) im unteren Teil des Blattes auflistet.

Kombiniert wird diese – zumeist hinzugeklebte – sogenannte Thesenleiste mit einer zentralen bildlichen Darstellung, die besonders im 17. Jahrhundert umfangreichen allegorischen Charakter besitzen kann. Oft ist mit dieser Thesenleiste eine Dedikation an einen geistlichen oder weltlichen Gönner verbunden. Die Namen der an der Disputation beteiligten Personen (Defendenten [Verteidiger der Thesen], Präses bzw. Präsidus [Vorsitzende/r]) sind auf den Blättern immer vermerkt, ebenso der Ort. Das Datum, und hier besonders die Angabe des Tages, kann – sofern der Disputationstermin erst spät festgelegt wurde – handschriftlich nachgetragen sein.

Die Funktionen des Thesenblattes sind durchaus unterschiedlich und äußerst vielfältig: das Thesenblatt dient als Plakat (zur öffentlichen Ankündigung einer Disputation), als Einladungsformular (etwa an Opponenten und Disputationspartner), als Programm, als „Trophäe“ (als Zeugnis für den Defendenten), als Widmungsblatt und als Andenken für die Patrone. Das Thesenblatt ist als eine Augsburger Besonderheit zu bezeichnen. Vom Auftreten des ersten Thesenblattes, gestochen von Lucas Kilian aus dem Jahr 1628, bis in das späte 18. Jahrhundert, blieb diese Gattung mit den Schöpfungen der bedeutendsten Augsburger Stecherfamilien verbunden.

1 W. Telesko, Katalog: Thesenblätter österreichischer Universitäten (Schriften des Salzburger Barockmuseums 21), Salzburg 1996 (mit älterer Lit.).

Das Thesenblatt stellt im 17. und 18. Jahrhundert eine in vieler Hinsicht für die Zeit symptomatische Gattung dar. Die realhistorische Verankerung bildet dabei das bereits erwähnte Disputationswesen an Jesuitenkollegien und Universitäten. Unter dem Vorsitz eines Professors (Präses) oder mehrerer Professoren (Präsides) hatte der Kandidat (Defendent) die Thesen gegen das Kollegium seiner Fakultät zu verteidigen.

Anette Michels hat in ihrer Arbeit über Wolfgang Kilian nachgewiesen, daß die Grundprinzipien und Regeln der „ars memorativa“ und der Rhetorik wie die der antiken Gerichtsrede entlehnten Begriffe der „inventio“, der „dispositio“, der „elocutio“, der „memoria“ und der „actio“ in der Gattung des Thesenblattes ihren Niederschlag finden. Das „Bild als Argument“ (Barbara Bauer) wird vor allem von den Jesuiten benützt und als unumgänglich zur Erklärung geistiger Zusammenhänge betrachtet².

Als „locus“ ist in der bildlichen Darstellung die Wahl des Bildortes und der entsprechende architektonische Rahmen (Säulenarchitektur oder dgl.) zu bezeichnen, als „imagines“ fungieren zumeist die figuralen Elemente, die Personifikationen und die bildlichen Gegenstände, die in einem bestimmten System organisiert sind.

Das Thesenblatt weist somit in der Gestaltung deutlich auf seinen praktischen „Sitz im Leben“ und macht in dieser Hinsicht auch deutlich den Wandel der Ikonographie im Laufe der Zeit transparent.

Die Analyse der Thesenblätter ermöglicht es, vielfältige Querbeziehungen zu zeitgleichen Werken der Fresken- und Gemäldeproduktion festzustellen. Neben direkten Kopien von Gemälden treten – wie auch in der zeitgleichen Freskomalerei – allegorische Verherrlichungen und Porträts auf. Es kommen in den verschiedenen Gattungen nicht nur gleichartige Bildschemata komplexer und vor allem emblematischer Prägung vor, sondern es wird auch deutlich, wie sehr hier die Vielfalt der Druckgraphik als „Motor“ und „Ideenlieferant“ großangelegter, allegorischer Freskenprogramme fungiert, die Thesenblätter also gleichsam das Material für den umfassenden Anspruch und die universelle Ausformung der barocken Ikonographie liefern. Im Thesenblatt werden die

2 A. Michels, Philosophie und Herrscherlob als Bild – Anfänge und Entwicklung des süddeutschen Thesenblattes im Werk des Augsburger Kupferstechers Wolfgang Kilian (1581–1663) [Kunstgeschichte: Form und Interesse 10], Münster/W. 1987, bes. 9, Anm. 4, 45–51, 61–112; vgl. B. Bauer, Das Bild als Argument – Emblematische Kulissen in den Bühnenmeditationen Franciscus Langs, in: Archiv für Kulturgeschichte 64 (1982), 79–170; gut zu beobachten ist die Anwendung dieses Systems in der Freskomalerei, z. B. Ingolstadt, Freskierung des Kongregationssaals „Maria de Victoria“ von Cosmas Damian Asam, 1734.

Möglichkeiten komplexer allegorischer Zusammenhänge in komprimierter Form gleichsam am Reißbrett vorformuliert, um später in einen größeren künstlerischen Zusammenhang integriert zu werden. Die Dichte der Emblemstruktur in der Druckgraphik verteilt sich im Kirchenraum auf eine größere Fläche, die dort der Dekoration zur Verfügung steht.

Diese Tatsache soll jedoch nicht den Blick auf die Spezifika der Gattung Thesenblatt verstellen. Die enge Text-Bild-Beziehung als eine Grundfunktion in der neuzeitlichen allegorischen Druckgraphik verleiht gerade dem Thesenblatt eine besondere historische Stellung. Im Zusammenspiel von Text und Bild entwickeln sich die unterschiedlichsten Bildsysteme. Das Thesenblatt bildet nur eine Variante davon, nimmt aber aufgrund des hohen Textanteils (in der Erwähnung der Thesen sowie in der reichen Zahl an In- und Beischriften in den bildlichen Darstellungen) eine Sonderstellung ein.

Das bewußte argumentative Zusammenwirken von Text und Bild erhält in den Gattungen Titelkupfer und im Thesenblatt seine anschaulichste Formulierung. An das zentrale Hauptthema können kleine medaillonartige Darstellungen anschließen, die vor allem bei hagiographischen Sujets das Generalthema ausführen und in legendarischer Weise ergänzen. Durch die kompakten Formen der Rocailles und der Kartuschen bietet sich hier die Möglichkeit, verschiedene untergeordnete Szenen in Form von Emblemen an die Peripherie zu verlagern und so die zentrale Aussage zu „entlasten“, diese aber gleichzeitig – durch das Aufgreifen von Querbeziehungen – in inhaltlicher Weise zu bereichern und zu erläutern. Diese Art einer bildlichen Konzeption verbindet das Thesenblatt in auffälliger Weise mit Tendenzen in der zeitgleichen Freskomalerei und der Emblemantik.

Gleichartig ist allen diesen Aufgabenstellungen (Freskomalerei, Emblemantik und Druckgraphik) eine festgefügte bildliche Ordnung im Sinne des Begriffs der „dispositio“. Im Verhältnis zwischen zentralem Ereignis und untergeordneten Szenen bildet sich eine bestimmte bildliche Einheit, die oft verbindlichen Charakter annehmen kann.

Das berühmte Thesenblatt der Gebrüder Klauber (Augsburg, um 1750) mit den Heiligen Bonaventura und Thomas von Aquin OP (der hl. Bonaventura zeigt dem hl. Thomas von Aquin auf die Frage nach der Quelle seiner Schriften das Kruzifix und weist mit der Linken den trinitarischen Gestus)³ [Abb. 36]

3 M. Lechner, „Iconographia Thomasiana“ – Thomas von Aquin und seine Darstellung in der bildenden Kunst, in: W. P. Eckert OP (Hrsg.), Thomas von Aquin – Interpretation und Rezeption (Walberberger Studien 5), Mainz/R. 1974, 933–973, bes. Taf. 9, Abb. 14.

vereint die beiden Heiligen vor dem Kreuz; dahinter öffnet sich ein Einblick in einen Bibliotheksraum. Die Szene mit Martha von Bethanien im Haus von Maria (nach Lk 10, 38–42, bes. 10, 42) wird hier als richtige Mischung (MIXTA.) im ständigen Konflikt zwischen den Ausformungen der VITA CONTEMPLATIVA. (linke Blathälfte) und den Aktivitäten der VITA ACTIVA. (rechte Blathälfte) vorgestellt. Die Problematik des Ausgleichs zwischen den Bestrebungen von Beten und Arbeit konzentriert sich in der zentralen Szene des Gekreuzigten zwischen den beiden Heiligen. Das Blatt führt die einzelnen Argumente in Kartuschen vor. Die vorgeführte Lösung (MIXTA.) wird in der biblischen Erzählung des Lukas-Evangeliums angeboten („Maria optimam partem elegit“ [Lk 10, 42]), die Darstellung dieses entscheidenden Ereignisses in sinnfälliger Weise direkt über der Kreuzigung Christi plaziert.

Die Hagiographie (Bonaventura und Thomas von Aquin) dient hier nur als legendarische Folie, als Erzählhintergrund. Die Heiligen fungieren als „images“ gleichsam auf einer Bühne, vor der diese Synthese im Dreischritt argumentativ-bildlich und textlich (VITA CONTEMPLATIVA. // VITA ACTIVA. // MIXTA.) vorgestellt und ausgedeutet wird. Die prominente Rolle der beiden Heiligen ist dadurch unterstrichen, daß diese zu Füßen des bedeutungssteigernden ikonographischen Typus des Gekreuzigten agieren. Die Hoheitsform der Kreuzigung wird des narrativ-biblischen Charakters entkleidet und in der hagiographischen Legende zu einem monastischen „Disputationsbild“ umgeformt. Der Diskurs über die richtige Ausrichtung des Lebens erhält seine notwendige biblische Lösung durch die Einbeziehung des christologischen Exempels aus dem Lukasevangelium.

Ein Schabkunstthesenblatt (Thesenverteidigung von 1709) von Elias Christoph Heiss († 1731) nach einem Entwurf von Alessandro Marchesini († 1738) [Abb. 37] kombiniert die zentrale Darstellung des hl. Benedikt von Nursia (Inscription in der zentralen Kartusche: S. P. BENEDICTVS / ABBAS CASSINENSIS ILLVMINATVS / VERITATIS MAGISTER THEODIDACTICVS / ARCHIMADRITA [sic!].) mit wichtigen Szenen aus seinem Leben: Der Heilige wälzt sich in den Dornen (LILIVM INTER SPINAS) [links oben] und die Sterbestunde des Heiligen (TVTVM LVX TVA PANDIT ITER)⁴ [rechts oben].

In der Komposition dieses Blattes sind in deutlicher Weise wichtige Elemente der Freskomalerei verarbeitet. So wie eine zentrale Kuppel von

⁴ Vgl. W. Telesko (Bearb.), Katalog: Barocke Thesenblätter (Kataloge der Graphischen Sammlung des Stadtmuseums Linz-Nordico VII), Linz/D. 1994, Nr. 8 (mit Abb.).

untergeordneten Pendentifs umgeben ist, so begleiten die beiden Ovalmedaillons im oberen Teil des Blattes die hochovale zentrale Darstellung. Die beiden Emblemmedaillons erhalten ihr optisches Pendant in den Kartuschen mit dem Widmungsgedicht des Defendenten (links unten) und der Auflistung der Thesen (rechts unten).

Wie die barocke Predigt im Sinne der „dispositio“ in verschiedene Elemente gegliedert ist, so erfährt auch ein bildliches Programm eine Abstufung in verschiedene inhaltliche Kategorien. Die bildliche „dispositio“ ist somit ein notwendiges kompositionelles Mittel und Kriterium zur Klärung innerbildlicher Zusammenhänge und gleichzeitig eine zwingende Voraussetzung der „elocutio“, der stilistischen Ausformung der Predigt bzw. des Bildes. Wie in der Predigt sind auch in der bildenden Kunst „die von der >inventio< ausgemachten Gedanken – >res<, >verba<, >figurae< – in eine folgenrichtige Ordnung zu bringen“⁵. Nur die richtige Ordnung, die „dispositio“, garantiert eine entsprechend schlüssige Argumentation des Bildinhaltes. Ein anschauliches Vergleichsbeispiel für die Umsetzung der Benediktikonographie in die Freskomalerei ist die Benediktiskapelle in der Wallfahrtskirche am Hafnerberg/NÖ.⁶ aus der Mitte des 18. Jahrhunderts: Die Kuppel enthält die Darstellung des Hinscheidens des hl. Benedikt, die mit vier Szenen aus dem Leben des Ordensvaters kombiniert ist, welche in Kontrast zu der farbenreichen Hauptszene in Grisaille ausgeführt sind, inhaltlich aber direkt auf die Hauptszene bezogen sind.

Die Kombination der Hauptfigur mit untergeordneten Szenen narrativen Charakters ist eine kontinuierliche Aufgabenstellung der Augsburger Druckgraphik. In der Heiligenserie von J. Klauber (um 1760) wird der zumeist auf Wolken plazierte zentrale Heilige mit zwei wichtigen Ereignissen aus seinem Wirken kombiniert. Damit wird für die gesamte Serie ein prägendes optisches Grundmuster einer bildlichen „dispositio“ festgelegt, das mit einer geringen kompositionellen Variationsbreite (z. B. hl. Thomas von Aquin OP, hl. Franz Xaver SJ oder hl. Stanislaus Kostka SJ) für die gesamte Folge bindend bleibt (wie etwa auch für die berühmte Edition von Cesare Ripas „Iconologia“ von Johann Georg Hertel [wahrscheinlich Augsburg, um 1758/1760] in der Kombination von Personifikation und Ereignis [„fatto“] oder die „Magnificat“-Serie der Gebrüder Klauber).

5 U. Herzog, „Geistliche Wohlredenheit“ – Die katholische Barockpredigt, München 1991, 215 f.

6 R. K. Donin (Neubearb.), Niederösterreich – Die Kunstdenkmäler Österreichs, Wien 1953, 102 f.; O. Bartl (Red.), Die Wallfahrtskirchen im oberen Triestingtal, St. Pölten 1986, 16–19.

Die Halbfigur des Evangelisten Johannes (Inschrift oben: *Facies AQUILAE desuper ipsorum quatuor. Ezech. 1. V. 10.*) [Abb. 38] wird verbunden mit der Darstellung des Martyriums (links unten) und der Vision auf Patmos (rechts unten), der hl. Johannes der Täufer (Inschrift: *Propheta altissimi vocaberis; praeibis enim ante faciem Domini parare vias ejus. Luc. 1.*) mit der Taufe Christi (links unten) und der Predigt des Täufers (rechts unten) [Abb. 39]. Die Inschriften nehmen direkt auf die darunter befindlichen Darstellungen Bezug. In dieser „dispositio“ wird ein wichtiges Grundschema der Freskomalerei variiert, wonach die Hauptszene von Nebenszenen wie von unterstützenden Trabanten umkreist wird.

Eine spezielle und sehr konsequente Form dieser „dispositio“ ist die Typologie, welche Ereignisse des Alten und des Neuen Testaments verknüpft. Alter und Neuer Bund werden unter einer heilsgeschichtlichen Perspektive „zusammengesehen“⁷. Die Typologie ordnet die bildlichen Zusammenhänge in einer strengen Weise. Zumeist findet aber die Anwendung der Typologie im klassischen Schema der Gegenüberstellung von Ereignissen oder Personen statt.

In der Freskenausstattung der katholischen Pfarr- und Klosterkirche St. Alto in Altomünster (Kreis Dachau), die von Joseph Mages 1767 ausgeführt wurde⁸, ist im Beichtraum der Kirche als Typus-Antitypus-Paar das Quellwunder des hl. Alto der Szene mit Christus am See Bethesda (nach Jo 5, 1–9) gegenübergestellt. Als ein wichtiges Verbindungselement zwischen beiden Ereignissen fungiert das Wasser. Zudem soll die ähnliche Haltung der beiden Protagonisten den hl. Alto als „alter Christus“ präsentieren. Die Kirche von Altomünster beherbergt in dieser Sicht als Kultraum gleichsam ein „zweites“ Bethesda.

Im typologischen Verweischarakter wird darin ein Brückenschlag zur Aktualität vollzogen: „Es ist eine historische Perspektive, die darin beruht, daß die immer noch in Andeutungen erhaltene optische Identität der Realarchitek-

7 Zur Klauber'schen Heiligenserie: M. Lechner, Johannes der Evangelist, in: E. Kirschbaum SJ (Begr.) / W. Braunfels (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 7, Rom-Freiburg/B.-Basel-Wien 1974 (Reprint ebd. 1990, 1994), 108–130, bes. 120, Abb. 5. Den anschaulichsten Ausdruck findet dieses heilsgeschichtlich motivierte „Zusammensehen“ dort, wo in komplexer Weise verschiedene ikonographische Typen des Neuen Testaments miteinander verknüpft werden, wie in einer Ölskizze von Peter Paul Rubens „Die Inkarnation als Erfüllung der Prophezeiung“ in der Barnes Foundation in Merion Station (Pennsylvania) [E. J. Sullivan, *Baroque Painting in Madrid*, Columbia 1986, 53, fig. 38].

8 E. Götz (u. a.), München und Oberbayern (Dehio – Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler), Darmstadt 1990, 34f., M. Hartig / H. Schnell, Altomünster (Schnell Kunstführer 589), München-Zürich¹¹1991, bes. 8.

tur mit der Bildarchitektur gewahrt bleibt, gleichzeitig aber der Sinnbezug zwischen beiden nicht mehr in einer nur direkten optischen, sondern vor allem in der Identität eines präfigurierenden, historischen oder paradigmatischen Sinnbezuges besteht“ (Hermann Bauer)⁹. Dieser Bezug zur liturgischen Gegenwart und Gegenwärtigsetzung erhält vor allem im Kultraum seine spezielle Bedeutung und Notwendigkeit.

Die Schemata und Ideenstrukturen der Freskomalerei werden in der Druckgraphik übernommen und in einer neuartigen Weise inhaltlich verdichtet. Die bildlich vorgetragene Typologie wird mit Zitaten aus der Heiligen Schrift zusätzlich argumentativ unterstützt. Beischriften dienen hier als Grundlage für die Werkinterpretation. Die Gegenüberstellung zwischen Typus und Antitypus wird oft in einer Person komprimiert, indem die dargestellte Person den Typus vertritt, das beigefügte Attribut hingegen den Antitypus vorstellt.

Ein Musterbeispiel in dieser Hinsicht ist das Titelblatt der Thesenschrift „Disputationes Theologicae“ des Petrus de Godoy OP von Salamanca aus dem Jahr 1686, in dem der hl. Thomas von Aquin OP als „zweiter ägyptischer Joseph“ vorgestellt wird¹⁰ (Abb. 40). Der hl. Thomas von Aquin übernimmt hier die Funktion des großen Ahnherrn des Dominikanerordens. Vor ihm verneigen sich Vertreter der wichtigen Orden, die Weizengarben in ihren Händen halten. Der stehende Thomas von Aquin (mit der Sonnenkette auf der Brust) hält ebenfalls eine Weizengarbe. Engelputti halten im oberen Teil des Blattes ein Spruchband, das auf Gn 37, 7 verweist und die Traumerzählung Josephs schildert: PVTABAM NOS LIGARE MANIPVLOS IN AGRO, / ET QVASI CONSVRGERE MANIPVLVM MEVM, ET STARE / VESTROSQVE MANIPVLOS CIRCVMSTANTES ADO- / RARE MANIPVLVM MEVM. GENES. CAP. XXXVII. Die Weizengarben, die sich vor Joseph verneigen, sind im Hintergrund dargestellt.

Thomas von Aquin übernimmt die Funktion eines Ahnherrn aller Orden, legitimiert durch den typologischen Verweis auf den Alten Bund. Die typologische Interpretation der Hagiographie enthält hier eine monastische Komponente, indem Thomas als Leitfigur der Orden vorgestellt wird.

Das entsprechende Pendant in der „dispositio“ der barocken Predigtkunst besteht in der direkten typologischen Interpretation, der sogenannten Buch-

⁹ H. Bauer, Zum ikonologischen Stil der süddeutschen Rokokokirche, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. F. 12 (1961), 218–240, bes. 232.

¹⁰ M. Lechner, Thomas von Aquino OP, in: Kirschbaum / Braunfels (Anm. 7), Bd. 8, 476–484, bes. 483, Abb. 2; Telesko (Anm. 1), 10f., 17f., Anm. 33, Abb. 1.

stabenpredigt, etwa der Buchstaben Marias. In dieser Weise buchstabiert Joseph Ignaz Claus in einer Predigt über den „gnadenreichen Nahmen Mariae“ (Augsburg-Innsbruck 1752)¹¹ den Namen Mariae in typologischer Weise: Michol, Abisag, Ruth, Judith und Abigail. Die charakteristischen Eigenschaften dieser alttestamentarischen Heroinnen werden benützt und entsprechend hervorgehoben, um das Wesen Marias zu beschreiben. Die bildliche „dispositio“ hat sich im Titelkupfer im Vergleich zum Benedikt-Schabkunstblatt von Elias Christoph Heiss grundlegend verändert. Die Beischrift wird im Titelblatt der Thesenschrift „Disputationes Theologicae“ des Petrus de Godoy OP von Salamanca zum wesentlichen Informationsmittel der typologischen Aussage. Die bildliche „dispositio“ in Anlehnung an die Gestaltungen der Freskomalerei (Kuppel und Zwickel) ist aufgegeben zugunsten der Darstellung eines Protagonisten, der alle typologischen Ansprüche in sich vereinigt. Der Betrachter kann jetzt nicht mehr peripher angeordnete Szenen, die üblicherweise in Rocailles oder Kartuschen plaziert sind, inhaltlich auf die Hauptszene beziehen, sondern sieht sich in der sprachlich-stilistischen „Ausarbeitung“, im Predigtjargon die „elocutio“, mit einer zentripetalen (zum Bildzentrum hin) und nicht zentrifugalen Konzeption (vom Bildzentrum weg) konfrontiert. Der inhaltlichen „Verdichtung“ zum Zentrum hin entspricht die „zentripetale“ Konzeption. Da die zentrifugale „dispositio“ eine der Freskomalerei wesentlich verwandtere ist und auch Raum für entsprechende Detailschilderungen und periphere Emblemstrukturen läßt, ist sie aber die wesentlich beliebtere. Die Darstellung nimmt ihren Ausgang von einer Mittelfigur oder -szene und greift in der Erklärung weit aus.

Ein exzellentes Beispiel in dieser Hinsicht ist eine Thesenblattserie, welche die vier Elemente mit vier Heiligen in Verbindung bringt. Dieser zutiefst typologische Grundgedanke findet in den bildlichen Darstellungen ein entsprechend weites Argumentationsfeld. In der Darstellung des hl. Johannes Nepomuk als Patron des Wassers (Thesenblatt, gestochen von Johann Christoph Winkler, 1770)¹² (Abb. 43) wird der Heilige in ein enges Verhältnis zum Wasser und dessen vielfältigen Funktionen gesetzt (Beischrift: S. IOANNES Nepom: Patronus Contra pericula aquae. ELEMENTUM AQUAE.). Der Heilige

11 Herzog (Anm. 5), 244 f.

12 Telesko (Anm. 4), Nr. 2 (mit Abb.); Telesko (Anm. 1), 11, Abb. 4; vgl. G. M. Lechner OSB, Das barocke Thesenblatt: Entstehung – Verbreitung – Wirkung: Der Göttweiger Bestand (Ausstellungskatalog Graphisches Kabinett Göttweig 34), Krems/D. 1985, Nr. 60; zur „zentrifugalen“ Komposition im Mittelalter: W. Kemp, Die Räume der Maler – Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996, 96.

fungiert gleichsam als Patron der unheilbringenden, heilenden, der Natur innewohnenden und der technisch nutzbaren Funktion des Wassers, die in den Zitaten alttestamentlich legitimiert wird. Die meisten Passagen aus dem Alten Testament finden nur aufgrund der Erwähnung des Begriffs „Wasser“ Aufnahme in das Thesenblatt (z. B. Assumpsit [sic!] me de aquis multis. Psal. 17.V.17.). Die „zentrifugale“ Anlage des Blattes erreicht ihren Höhepunkt dort, wo neue Sinnebenen an der Peripherie entstehen können. Die mit vier Begriffen umschriebenen und mit Passagen aus der Schrift erklärten Funktionen des Wassers (ULTRIX, MEDICA, NATURALIS, ARTIFICIALIS) führen das zentrale hagiographische Thema (hl. Johannes Nepomuk) in eine Allegorie des Wassers über. Der begrifflichen Differenzierung in verschiedene Attribute (ULTRIX, MEDICA, NATURALIS, ARTIFICIALIS) entspricht die optische Auflösung in den Verästelungen der Rocailles. Wichtig ist dabei, daß diese Betonung der Interpretation eines Begriffs im Thesenblatt in der zeitgleichen Predigtliteratur eine auffällige Parallele findet. Auch dort genießt die Auslegung des einzelnen Wortes höchste Wertschätzung: „Das Einzelwort wurde ausgedeutet, fast möchte man sagen: ausgebeutet, ausgepreßt. >Non solum sententiae, sed singulae voces expendantur<, war die Losung, selbst bei Homiletikern wie Regius ... Im 18. Jahrhundert hat man diese Wortexegese in ihrer schlimmsten Form bezeichnet mit >sensus commatricus, qui in brevi aliquo membro seu commate insistit, nulla habita reliqui contextus ratione<“¹³. Diese hier angesprochenen „singulae voces“ bilden das Grundgerüst jener zentrifugalen Struktur von Thesenblättern.

Nicht selten wird ein einziger Begriff zur Interpretation der gesamten Struktur einer bildlichen Darstellung benützt. Dieser Begriff steht zumeist in direkter Verbindung mit dem Titel oder dem Autor des Werkes.

Ein herausragendes Beispiel in dieser Hinsicht bildet das von Johann Conrad Reiff († 1726) gestochene Titelkupfer zum Werk „Discursus Praedicabiles in Evangelia“ des 1681 verstorbenen Jesuitengenerals Joannes Paulus Oliva (Nürnberg-Prag 1725)¹⁴ (Abb. 41, 42).

Die beiden Testamente werden hier argumentativ verbunden, indem die den Ölweig¹⁵ heranbringende Taube der Arche Noe (Gn 8, 12) den „Stoff“ liefert,

13 M. Neumayr, Die Schriftpredigt im Barock. Auf Grund der Theorie der katholischen Barockhomiletik, Paderborn 1938, 42, zitiert nach: Herzog (Anm. 5), 269.

14 W. Telesko, Zur Struktur der moralisch-didaktischen Aussage in den Titelkupfern barocker Jesuitenpredigten, in: Frühneuzeit-Info 5 (1994), H. 2, 173–175.

15 Zur wichtigen marianischen Interpretation des Ölbaums: G. Nitz, Ölbaum, in: R. Bäumer OSB / L. Scheffczyk (Hrsg.), Marienlexikon, Bd. 4, St. Ottilien 1992, 673–675.

mit dessen Hilfe der christliche Handlungsauftrag in der exemplarischen Leistung des Barmherzigen Samariters (Lk 10, 30–37) realisiert werden kann (Inscription: *Alligavit vulnera ejus infundens oleum. Luc: 10. V. 34.*). Engelputti stellen das heilende Öl her (*Oleum de olivis purissimum. Lev 20*) und bringen dieses zum Vordergrundgeschehen des Barmherzigen Samariters in Form von brennenden Herzen als „Caritas“-Symbolen menschlicher Nächstenliebe. Der Autor, der Jesuitengeneral Joannes Paulus Oliva, kann sich an dieser Vermittlertätigkeit insofern direkt beteiligt sehen, als sein Name auf die rettende Substanz unmißverständlich hinweist. Die sechs Bände seines Werkes (in der Darstellung der sechs Olivenbäume angedeutet) werden zur Basis, zum religiösen Nährstoff zum Zweck der „geistlichen Heilung“ des Volkes¹⁶. Das Titelkupfer zu Olivas Predigtsammlung hat in seiner Gestaltung nicht nur Elemente der Struktur von Predigten, sondern vor allem auch den didaktischen Predigtaspekt übernommen. Der Begriff „Oliva“ wird nicht nur – wie in Thesenblättern – in gründlicher Weise etymologisch analysiert und interpretiert, sondern als Ausgangspunkt einer didaktisch-volksmissionarischen Zielrichtung verwendet, deren wesentlichste Funktion in einer klaren Darstellung des theologischen Sachverhalts besteht. Damit ist grundsätzlich eine andere Zielrichtung vorgegeben als bei der Konzeption von Thesenblättern. Das didaktische Moment verändert – wie zu zeigen war – auch ganz wesentlich die inhaltliche Zielrichtung. Der Begriff („Oliva“) wird zum Ausgangspunkt der Betrachtungen und gleichzeitig zum inhaltlichen Leitthema des Blattes. Die „imagines“ des Stiches sind in einem typologischen System organisiert, das vom Hintergrund in den Vordergrund führt. Dem kompositionellen Bildaufbau, der „dispositio“, entspricht so die typologische Orientierung, die vom Bildhintergrund ihren Ausgang nimmt, und im Vordergrund – in der Leistung des Barmherzigen Samariters – ihren inhaltlichen Höhepunkt findet. Das Blatt entspricht einer grundsätzlichen Erfordernis der barocken Predigt, der Deutlichkeit. Daneben werden auch Kürze (der Ausführungen) und Erfreuen („delectatio“) gefordert. In den Bereich der rhetorischen „elocutio“ gehört die affektive Beeinflussung des Publikums durch eindringliche Bilder.

Die angestrebte Überzeugung des Zuschauers/Zuhörers kann somit durch die verschiedensten Hilfsmittel der Sinnbilder, der Rede, der Predigt oder des Schauspiels erreicht werden¹⁷. Die Mittel, die zum Zweck dieser „persuasio“

16 Herzog (Anm. 5), 253–255.

17 Michels (Anm. 2), 49; Bauer (Anm. 2).

angewendet werden, sind einander sehr ähnlich. Die Methode der „persuasio“ in der Verbindung von „docere“ und „delectare“ als „Wort-Bild-Synthese“ bleibt nicht nur auf die Predigtliteratur, das Thesenblatt und das Titelkupfer beschränkt, sondern ist auch in Bestrebungen der zeitgleichen Architektur deutlich nachweisbar¹⁸ und macht in dieser Hinsicht übergeordnete Verbindungslinien im Sinne eines „argumentativen“ Charakters der barocken Kunst deutlich.

18 F. Polleroß, Kunstgeschichte oder Architekturgeschichte – Ergänzende Bemerkungen zur Forschungslage der Wiener Barockarchitektur, in: ders. (Hrsg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition (Frühneuzeit-Studien 4), Wien-Köln-Weimar 1995, 59–116, bes. 90–100; ders., „Docent et delectant“ – Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 49 (1996), 165–206.