

Preiss, Pavel

Ubi thesaurus vester est, ibi est cor vestum.

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 445-[462]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123973>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

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

„UBI THESAURUS VESTER EST, IBI EST COR VESTRUM.“
DAS IDEELLE PROGRAMM DER SCHMERZENSREICHEN-
MUTTERGOTTES-KIRCHE IN DOBRÁ VODA BEI
ČESKÉ BUDĚJOVICE

PAVEL PREISS

Der Wallfahrtsort Dobrá Voda (Gutwasser) bei České Budějovice (Böhmisch-Budweis) entstand an unbesiedelter Stätte auf einer zwar niedrigen, dafür aber eine dominante Stellung versprechenden Anhöhe am Fuße einer waldreichen Gebirgskette, die den Budweiser Kessel vom Wittingauer Becken trennte. In dem unweit gelegenen Dorf Suché Vrbné (Dürrnfellern) wurde Quarzerz gefördert, was der Stätte gleichsam den Anstrich eines heiligen Mysteriums verlieh, das gewöhnlich mit der geschätzten, aber ihrer Gefährlichkeit wegen stets furchterweckenden Bergbautätigkeit verbunden war. Dieses Gefühl, dass man schicksalhaften Kräften ausgeliefert sei, welche nur durch himmlisches Zutun zu beherrschen seien, lieferte auch der zentralen Freskenpartie den Stoff zu einer prächtigen Naturallegorie. Die zukünftige Wallfahrtsstätte, die schon zuvor Kurort mit einem vorübergehend erneuerten Untertagebau gewesen war, gehörte der Stadt Budweis.¹ Die Anregung zur Sakralisierung dieses insgesamt doch unauffälligen Ortes verdankt sich einer sprudelnden Quelle, der man Heilwirkung zusprach. Sie wurde freilich erst berühmt, nachdem durch Bäder und Verzehr ihres Wassers einer Legende zufolge das schon lange währende Leiden der Frau Dorothea, Gattin des vermögenden Stadtnotars und nachmaligen

Bürgermeisters von Budweis, Johann Karmenský von Ebenfeld, geheilt worden war. Letzterer habe seine Augenkrankheit ebenfalls dadurch geheilt, dass er sich mit diesem Quellwasser seine Augenlider bestrich. Dies geschah auf Empfehlung einer unbekanntes Frau; einer frommeren Version zufolge sei diese die Jungfrau Maria höchstpersönlich gewesen, die den Weg zur Quelle wies. Zum Dank dafür ließ Herr Karmenský in den Jahren 1630 bis 1632 die erste Kapelle errichten. Den Gründungsakt mit dem Datum des 14. August 1630 hält eine Kupferplatte fest, die man aus der alten Kirche in den Neubau übertrug; der Text begnügt sich mit der bloßen Aufzählung der Mitglieder des Stadtrats.² Nach ihrer Weihung am ersten Augustsonntag des Jahres 1632 ließ der Bauherr Einkünfte für die Kapelle aus einer beim Budweiser Magistrat hinterlegten Summe und aus geschenkten Grundstücken gewährleisten. Das Budweiser Dechanat ging die Verpflichtung ein, vom Frühjahr bis zum Herbst regelmäßige Mariengottesdienste abzuhalten.

Die dem heiligen Linhart, dem Schutzpatron des Viehs gewidmete Kirche war ein einfacher, aber keineswegs kleiner Bau mit einem Längsschiff, das vier Fensterachsen und Gewölbefelder aufwies, und mit einem flachen, nicht abgesetzten Presbyterium, das

aus vier ungleichmäßigen Seiten bestand. Interessant war die offenbar zusätzlich vorgenommene Erweiterung der Kirchenfassade durch zwei einachsige gewölbte Kapellen mit dreiseitigem Chorabschluss. 1732 zeigte sich im Kirchengewölbe, das auf einer Skizze vom Ende des 17. Jh. zu sehen ist, ein bedenklicher Riss; dennoch blieb der Bau bis 1809 stehen. Offensichtlich war der Bauzustand der Kirche nicht sonderlich gefährdet und sein Riss eher eine willkommene Gelegenheit für den Budweiser Stadtrat, einen neuen Kirchenbau zu beschließen, der der ständig wachsenden Zahl der Pilger gerecht werden würde. Der im April 1733 begonnene Bau erfolgte „für einen Geselengroschen“ und sein Rohbau war 1735 für insgesamt 12 483 Dukaten fertiggestellt.³ Der Name des Urhebers des neuen Projekts – Kilian Ignatz Dientzenhofer – taucht zum ersten Mal erst 1732 auf; danach trat, ihn wohl eher vertretend, Anselmo Lurago auf, der den Bau überwachte, welcher weitere drei Jahre von dem Polier Ferdinand Schneider geleitet wurde. Sämtliche Steinmetzarbeiten wurden von den Einheimischen Zacharias Horn und Jakob Slavík ausgeführt, der Stuck wurde von Giovanni Battista de Allio modelliert, der in den Jahren 1735 bis 1739 aus *stucca lustra* Altäre fertigte, eine Auftragsarbeit des Fürstenpaares Adam und Eleonore von Schwarzenberg. Ihr Aussehen hatte offensichtlich Dientzenhofer selbst bestimmt. Der Hauptaltar ist niedriger als die beiden gegenüberliegenden Seitenaltäre, damit durch das große Fenster im Chorabschluss Licht strömen konnte. Auf einem der beiden Seitenaltäre malte Wenzel Lorenz Reiner, der Urheber der Kirchenfresken, die Glorifizierung des heiligen Johann von Nepomuk. Das Bild zählt mit seinem ausgesprochen klassizistischen Akzent zu des Malers letzten Ölgemälden. Neben der satten Farbigkeit der Reinerschen Fresken wirkt es ausgebleicht, gleichsam ein mit-

tels grauen Nebels gefiltertes Bild und Werk eines anderen Malers. Sein Gegenüber mit der heiligen Familie, in dem matten Zustand gleichfalls mit Reiner in Verbindung gebracht, erwies sich nach seiner Restaurierung nicht nur als ein Reiner vollkommen fernstehendes, sondern darüber hinaus als ein von einem bislang völlig unbekanntem italienischen Maler voll signiertes Werk, welcher der entdeckten Signatur zufolge Jacopo dell’Ago hieß.

Am 18. Oktober 1739 wurde die Kirche geweiht, nachdem man das Bild der Schmerzensreichen Muttergottes, das als Gnadenbild verehrt wurde, aus der Vorgängerkirche hierher verbracht hatte. Allerdings ist dieses Datum für die Gesamtausstattung des Inneren und Äußeren der Kirche nicht endgültig. Die Kirchenarchitektur nimmt im Werk von Kilian Ignatz Dientzenhofer einen wichtigen, hochgeschätzten Rang ein, denn sie gehört in die Serie der Dientzenhoferschen Konzeptionen von Bauten über tiefem Oval, das hier den Hauptraum mit aufgesetztem Kuppelgewölbe abgrenzt. Presbyterium und Emporenraum erheben sich über einem Rechteck mit Konvexwänden und Kappengewölbe.⁴ Die Pilgerkirche von Gutwasser ist ein weiteres Beispiel für die ebenbürtige Zusammenarbeit von Architekt und Maler. Man könnte sich sogar vorstellen, dass das prächtige Kircheninnere das Produkt einer direkten und intimen Zusammenarbeit zweier Freunde und Altersgenossen ist: nämlich Dientzenhofers und Wenzel Lorenz Reiners, die möglicherweise schon von Jugend an Freunde waren, auf jeden Fall aber häufige und enge Mitarbeiter. Reiners Fresken werden in das Jahr 1735 datiert, und zwar durch zwei Signaturen: durch ein Chronogramm am Triumphbogen und der Jahreszahl auf dem Fresko des Vestibüls; allerdings haben sich weder ein Vertrag noch eine Abrechnung erhalten, umso weniger irgendein schriftlicher Be-

leg für ihr Programm, dessen Urheber also einstweilen noch in undurchdringlichem Schatten bleiben muss.

Das Zusammentreffen glücklicher Umstände an dieser friedlichen, staubfreien Stätte wollte es – an einer Stätte, die das Glück hatte, Seelsorgern zu unterstehen, die, aus welchen Gründen auch immer, nicht der Erneuerungsmanie unterlagen und stattdessen eher auf die Qualität des Daches als auf Eingriffe in das Kircheninnere achteten – dass die Fresken Reiners in nahezu vollkommenem Zustand erhalten blieben. Dass es nur zu minimaler mechanischer Beschädigung und Eindringen von Wasser gekommen war, ist zweifellos auch auf den reinen und feinen südböhmischen Sand zurückzuführen. Es gibt wohl kaum andere Fresken von Reiner, die noch deutlicher von des Meisters Vorgehensweise in der Freskenmalerei Zeugnis ablegten: von der Unterzeichnung bis hin zu Pinselstrichen verschiedener, genau nachmessbarer Breite. Doch ist das Freskenensemble in der Kirche darüber hinaus auch ein perfekt komponiertes Ganzes von hoher Qualität.⁵

Das Herz Mariens als Gnadenquell, die Dominante der Kuppel, taucht nicht zum ersten Mal auf Reiners Fresken auf. Es bildete bereits im Deckbogen der Laterne, mit der das Gewölbe der Hochberg-Kapelle in Breslau seinen Abschluss fand, den ideellen Höhepunkt. Die Philosophie des Herzens ist seit den Anfängen der Menschheitsgeschichte in allen kulturellen Bereichen ein mächtiger Strom. Das Christentum konnte an die alttestamentliche Konzeption des Herzens als Sitz sowohl des physischen wie psychischen Lebens anknüpfen. Kultischer Verehrung erfreute sich vor allem das Herz Jesu, das nach Jesu Todeskampf am Kreuz von einem Hauptmann mit einem Lanzenstich durchbohrt wurde, welcher an Jesu Seite eine Wunde hinterließ, aus der Blut und Wasser rannen, die als Symbole für Eucha-

ristie und Taufe gedeutet wurden. Wurzeln schlug die Herz-Jesu-Verehrung im Hochmittelalter, zu einer üppigen Baumkrone indes wuchs sie erst im Barock aus, als sie sich durch Graphiken massenweise verbreitete, insonderheit durch zahlreiche Embleme, die Eingang fanden in eine Reihe von Kompendien nicht nur katholischer, sondern auch evangelischer Provenienz, in denen sie vor allem durch die pietistische Frömmigkeit genährt wurde. Als erstes Ensemble, das ausschließlich dem Herzen Jesu geweiht war, entstand eine Folge von religiösen Emblemen, die Daniel Cramer 1623 bei Lucas Jessein in Frankfurt am Main unter dem Titel *Der erste Teil der religiösen Embleme* herausgab.⁶

Über das Ausmaß der Verdienste an der mächtigen Verbreitung des Kultes der Herzen Jesu und Mariens werden Diskussionen geführt. Sein hauptsächlicher Wegbereiter, und zwar nicht nur in Frankreich, sondern auch in frankophonen Gebieten einschließlich Kanadas, war Johannes (Jean) Eudes aus der Normandie, der zunächst Mitglied des französischen Oratorienordens war, ehe er dann die selbständige Kongregation Jesu und Mariens gründete, deren Mitglieder sich später nach ihrem Gründer Eudisten nannten. 1672 führte er die liturgische Verehrung der Herzen Jesu und Mariens ein, was sich auch ikonographisch niederschlug. Johannes Eudes begreift die Verbindung Jesu mit seiner Mutter, welcher er die Schrift *Le coeur admirable de la Mère de Dieu* widmete, die kurz vor seinem Tod in Paris herauskam. Die Einheit von Mutter und Sohn verstand er jedoch so, dass beide ein gemeinsames Herz hatten, in welchem ihre Liebe verschmolz.⁷

Zur Trennung des einen Herzens in zwei auf Darstellungen, die von eudistischer Spiritualität durchdrungen sind, kam es erst im 18. Jahrhundert, an dessen Ende in einigen Kirchenkreisen eine aufklärerische, durch

jansenistische Thesen genährte Reaktion erfolgte, die die bildliche Darstellung des Herzens Jesu und auch Mariens sogar strikt untersagte. Der Herz-Jesu-Kult und die mit ihm verbundene Verehrung des Herzens Mariens wurde nämlich unter dem Aspekt des rationalen Widerstands, der sich gegen Formen des barocken Mystizismus und insbesondere gegen Visionen richtete, angegriffen. Aus dieser Kultströmung, die sich der wechselnden Gunst einander ablösender Päpste erfreute, wurde ein Kirchenpolitikum und erwachsen zugleich die unbeständigen Haltungen der Herrscher in Frankreich, Spanien, Portugal und in geringerem Maße auch in anderen, auch weltlichen Ländern, die durch Zwistigkeiten des späten Jansenismus in seinem Kampf gegen die jesuitische Spiritualität motiviert waren, welche die Verehrung und Darstellung beider Herzen als Teil ihres Kultes ansah.⁸

Die andere, dank jesuitischer Propaganda bekanntere Quelle vor allem für den Herz-Jesu-Kult, aber auch für die Verehrung des Herzens Mariens, waren die offensichtlich durch die eudistische Bewegung hervorgerufenen Visionen der Margarete Maria Alacoque im Kloster der Selasianerinnen (Visitantinnen) in Paray-le-Monial, wo sich ihr in den Jahren 1673 bis 1675, wie sie selbst verkündete, Christus mit einem Herzen offenbarte, das von der Dornenkrone umschlungen war und oben ein kleines Kreuz trug, also in einer Gestalt, in der es dann ab 1685 üblicherweise dargestellt wurde, und zwar durch den Einfluss von Claude de la Colombière, welcher dafür sorgte, dass man von den Visionen dieser Nonne allenthalben erfuhr. Diese Form der Darstellung wurde dann von weiteren Jesuiten übernommen, so beispielsweise von Jean Croiset in seiner Schrift *Devotion au S. Coeur de Jesus*, die 1689 in Lyon herauskam.

Auf diesem Wege bahnte sich die Verehrung der Herzen Jesu und Mariens ihren

Weg auch nach Mitteleuropa; bezeugt wird dies in Darstellungen zunächst nur des Herzens Jesu, wie dies auf einem sehr frühen Bild von Johann Christoph Liška der Fall ist: es zeigt das Herz Jesu zwischen adorierenden Engeln auf einem Seitenaltar in der Kirche der Prämonstratenserkanonie auf Strahov aus der Zeit um 1700.⁹ Spätere Darstellungen bilden bereits beide Herzen ab, wie wir sie auf Stichen von Johann Georg Bergmüller (1688–1762) finden, welche in Altarbildgröße Engeladorationen des Herzens Jesu in eben jener kanonisierten Form mit Dornenkrone und einem aus einer Flamme emporwachsenden kleinen Kreuz und des Herzens Mariens mit Rosenkranz und einem gleichfalls über der Flamme der Liebe stehenden Monogramm zeigen.¹⁰

Dem Herzen Jesu waren ursprünglich zwei Klosterkirchen geweiht, deren Freskenausstattung ausschließlich seiner Verehrung gilt. Die ältere der beiden Kirchen befindet sich in Ehingen an der Donau, das von der Benediktinerabtei Zwiefalten betreut wird. Ihre aus dem Jahre 1715 stammenden Fresken werden Melchior Steidel zugeschrieben. An der flachen Decke eines kreuzförmigen Zentralbaus schwebt über einem illusionistischen Bildstreifen mit Baugliedern in einer Schar von Engeln, die die Leidenswerkzeuge Christi tragen, das Herz Jesu. Auf beide Herzen, also auch auf das Mariens, bezieht sich eine große Zahl von Allusionen und emblematischen Variationen, die den gesamten Kirchenbau durchziehen. Die andere Kirche ist nur wenig jünger, aus dem Jahre 1721, und steht in Eichstätt, wo Johann Georg Bergmüller ihre Fresken malte. Die Kirchenkuppel gipfelt in einer Huldigung der vier Erdteile über einem Globus mit dem schwebenden Herzen Jesu, das auch auf weiteren vier, sowohl die Erdteile wie die Elemente symbolisierenden Emblemen vorkommt. Das rote Herz Jesu, von zwei Pfeilen mit silbernem Ende durchbohrt, trägt die ineinander

„UBI THESAURUS VESTER EST, IBI EST COR VESTRUM.“



Abb. 1: Václav Vavřinec Reiner, Herz-Mariä-Verehrung, 1735, Kirche der Schmerzensreichen Muttergottes, Dobrá Voda bei České Budějovice.

verschlungenen Monogramme Christi und Mariens, unter dem Kreuz einen mit Blut getränkten grünen Schleier, figuriert im Wappen des Ordens von der Heimsuchung Mariens, der Visitantinnen oder Salesianerinnen, so genannt nach ihrem Gründer, dem hl. Franz von Sales.

Der Pfarrer in Biberach, Anton Ginther, gab ein umfangreiches Werk: *Mater Amoris et Doloris*, heraus, in welchem Maria mit einem Buch verglichen wird, das auf der Kanzel bei der Verkündigung geöffnet ist, und wir finden hier auch eine Variation auf das Herz Mariens, das mit dem Schwert des Schmerzens durchbohrt ist.¹¹

Diese Tatsachen muss man sich vor Augen halten, um den Kern des ikonographischen Programmes der Reinerschen Fresken in Gutwasser entsprechend würdigen zu können [Abb. 1]. Es gibt hier zwar nur ein Herz, doch beiderseits von ihm hält ein Engel-paar direkt über ihm die Dornenkrone, also das Attribut Christi, und weiter oben dann eine rote Krone als offensichtliches Symbol der Himmelskönigin, also ein rein marianisches Symbol. Schon aus dieser Kombination geht hervor, was ohne die vorangegangenen Überlegungen wohl kaum so deutlich wäre, dass nämlich – nur schwerlich noch feststellbar, auf welchem Wege – in diesem konkreten Fall der wohl am ehesten literarisch vermittelte eudistische Geist nach Südböhmen geweht kam. Und es wäre schon interessant festzustellen, wer ihn damals gerade hier in seinen aufgestellten Segeln abfing, die derart aufgebläht wurden, dass dieses einzigartige Programm entstand, mit dem kein einziges Beispiel der Darstellung dieses Kultes beider Herzen zu konkurrieren vermag. Möglicherweise darf man sogar annehmen, dass die Identifizierung der Herzen Christi und Mariens hierin noch durch weitere Motive zum Ausdruck kommt. Ein ausgesprochen christologisches Motiv ist der Kelch, den ein anderer Engel unten umstülpt, um seinen ma-

lerisch unbezeichnet gelassenen Inhalt nach unten zu gießen, wo sich mehrere Personen versammelt haben, von denen eine ihr Herz Christus und Maria entgegenstreckt. Das Ausgießen des Kelches mit dem aus der Wunde des gekreuzigten Christus spritzenden Blut ist eine häufige Phrase auf den Darstellungen der Seelen im Fegefeuer, die durch diese Fontäne der Gnade erlöst werden, wie dem beispielhaft Karel Škréta im Werdegang seiner Zeichnungen Ausdruck verlieh, die seinem bekannten Gemälde in der Kleinseitner Jesuitenkirche St. Nikolaus vorausgingen.¹²

Mehr Sicherheit in diese Überlegungen brächte die Erkenntnis des unklaren grauen Gegenstandes – offensichtlich ein essiggetränkter Schwamm, den man dem sterbenden Christus reicht – den ein dem Herzen zugekehrter Engel mit beiden Händen seinem Gegenüber mit dem Kelch entgegenreicht. Ein weiteres, in der Mitte dieses Engelgefolges schwebendes Mitglied desselben war damit beauftragt, einen Bund von sechs der üblicherweise sieben Schwerter zu tragen, welche die Zahl der Schmerzen Mariens darstellen und von denen eines bereits das Herz Mariens durchbohrt. Dieses Schwert bedeutet einen großen Schmerz: den Tod des Sohnes am Kreuz, worauf sich sämtliche Evangelienzitate in den Kartuschen über den Evangelisten beziehen, von denen sie ausgehen; es ist jenes Schwert, das nach Lukas der hellseherische Greis Simeon prophezeit hatte.

Das Herz der Gottesliebe und Gnade besteht in einem lichten Schlund, der gleichmäßig in alle Richtungen feine, doch dichte Strahlen aussendet, die die Materie der Tabernakelarchitektur mit dem konkav und breit ausschweifenden, aus mehreren Mauerstreifen bestehenden Architrav leichter machen, über dem sich volutenförmige Anläufer seitlich ausbreiten.

Den nicht allzu spitzen Winkel aus der Froschperspektive, der durch den Fluchtpunkt eines seitlichen Marmorsäulenpaares

bestimmt wird, dessen Kapitelle gekrönte Engelfiguren maskieren, korrigiert optisch die Kröpfung des unteren Gesims und hauptsächlich die Neigung eines gleichsam runden vergoldeten Altars, der durch Schabracken und schmale, unten volutenförmig eingerollte Rippen monochrom gegliedert ist. Das Ganze gipfelt dann über einer kleinen und leeren, mit Voluten geschlossenen Kartusche in einer goldenen Baldachinkrone, aus welcher Kaskaden einer mächtigen roten Draperie herabgelassen werden, die von drei Engeln – zweien rechts und einem links – gehoben und seitlich ausgebreitet werden, wobei ihnen weitere Engelchen hilfreich zur Seite stehen, von denen vier im Gipfel konzentriert sind. Zur optischen Erleichterung der Draperie trägt eine große, dicke hellbraune Wolke bei, aus der zu beiden Seiten weitere Engel hervortreten, abermals zwei rechts und nur einer links.

Die Belastung im hohen Mittelpunkt mit Tabernakel und Baldachin bedeutet die Leugnung des Prinzips, das Reiner als entwicklungsgeschichtlich fortschrittlichstes mit seiner Freske in der Spitalkirche von Duchcov (Dux) erzielt hatte: die himmlische Glorie in einem räumlich einheitlichen Schlund mit ausgeworfenem Licht. In der Kuppel in Gutwasser aber führte er ein anderes System ein, das dem zentralen Schwebemotiv eine wirkungsvolle, aber doch ganz eigengesetzliche Unterlage gab. Der Zusammenschluss beider selbständiger Partien wurde ausschließlich einem raren figuralen Element anvertraut. Ansonsten ist diese Zone völlig selbständig. Dies wäre wohl kaum so offensichtlich, wenn sich nicht der Maler selbst um diese Unterscheidung durch die Einsetzung eines einzigen, durch den Rest fast übertönten architektonischen Motivs in einem Bildstreifen ausgesprochen wüstenhaften Charakters gekümmert hätte. Die Kapelle, die den ursprünglichen Austritt des Heilwassers von Gutwasser darstellt, ist mit ihrer klassi-

zistischen Gestaltung mit dem vorspringenden Dreiecksgiebel, dem Architrav und der durch Lisenen verstärkten Ecke das einzige Element, das durch Menschenhand in die ungebändigte Natur gesetzt wurde. Und diese unterscheidet sich durch ihre Neigung, den Gesetzen der Perspektive dieses Bandes zu gehorchen, eindeutig von jenen, die in der Tabernakelarchitektur unter dem Baldachin vorherrschen.

Es gibt kein zweites Freskenwerk von Reiner, in welchem der außerordentliche Sinn des Meisters für die malerische Beherrschung der Natur in ihren verschiedenen Lagen und Formen als Metapher für die menschlichen Schicksale von den großen biblischen Vorbildern an bis hin zu lokalen Geschehnissen mehr zur Geltung käme als in diesem Fresko in Gutwasser. Die Vergangenheit dieser Stätte als Bergbauort, die angebliche Sage von dem in den hiesigen verlassenen Schächten umherirrenden Hauer, lieferten Reiner den Stoff für die Entfaltung eines nahezu kosmisch düsteren, verlassen und ungebündigt wild wirkenden Bildstreifens mit dem Zeichen des Geistes des Feindlich-Irdischen, des Tals der Ängste, der Tränen und des physischen wie psychischen Leids – Tränen, aus deren Tiefen heraus die Herzen Jesu und Mariens durch demütiges Beten angefleht werden.

In dieser beklemmenden Ohnmacht, mit welcher der Mensch den grausamen Elementen ausgesetzt ist, wirkt die verlassene Gestalt des Bergmannes in grauer, goldbestickter Uniform, der zum Dank eine Lampe zum Herzen emporhebt, wie die befreite irrende Menschenseele. Der Schacht, aus dem sie herausfand, ist zwischen gewaltigen braunen, okkerfarbenen und rötlich gefärbten Felsbrocken versenkt, die eine hohe Felswand bilden, über der gerade die Mondfinsternis endet – der Mond als marianisches Symbol, denn er reflektierte die Sonnenstrahlen, die Strahlen seines göttlichen Sohnes; dieses Motiv wirkt



Abb. 2: Václav Vavřinec Reiner, *Evangelist Lukas*, 1735, Kirche der Schmerzensreichen Muttergottes, Dobrá Voda bei České Budějovice.



Abb. 3: Václav Vavřinec Reiner, *Evangelist Johannes*, 1735, Kirche der Schmerzensreichen Muttergottes, Dobrá Voda bei České Budějovice.

sehr suggestiv, doch sein symbolischer Sinn wird – wie dies auf den Fresken in Gutwasser mehrmals der Fall ist – lediglich tangiert und angedeutet. Auf der rechten Seite hinter der Kapelle hebt sich ein steinernes Terrain mit deutlich konturierten veränderlichen Formen und reichlich farbig modellierten Felsbrocken in beträchtliche Höhe, macht aber durch seine Durchsichtigkeit nicht mehr einen solch beklemmenden und bedrückenden Eindruck wie die gegenüberliegende Seite. Der bläuliche, grau gebrochene Berg Rücken reicht über gelbgrünen Vordergrund bis zu einem koloristisch kühlen Firmament mit grauen und gelblichen, braun abgestuften Wolken. In der Mitte tauchen hinter einem mächtigen, das Tal blockierenden Stein zwei Männer auf. Ein kniender Greis wendet sich mit erhobenem Herzen dem Herzen Jesu und Mariens mit der Bitte um Gesundung oder dem Dank dafür zu. Der sich neben ihn stützende Jüngling ist offenbar seiner Krankheit wegen nicht in der Lage, sich vom Boden zu erheben; sie sowie ein weiterer Mann, der gerade das in der Kapelle hervorquellende „gute Wasser“ schöpft, erin-

nern mit den weißen Badetüchern, in die sie lose eingewickelt sind, auch an die Nutzung der Quelle als Heilbad.

Als Zeugen des Leidens Jesu und der Schmerzen seiner Mutter Maria wurden in die Pendentiffelder die Evangelisten berufen, die von den Zitaten ihrer Aussagen begleitet werden, die ihnen eine andere Abfolge als im Kanon geben, denn als erstes der beiden marianischen Zitate trägt Lukas die Prophezeiung des greisen Simeon vor, dass „*aber auch deine eigene Seele ein Schwert durchdringen wird*“ (Lk 2, 35); auf dieses Zitat macht Lukas mit der erhobenen Linken den Pilger im Kirchenraum aufmerksam, auf den er hinunterschaut, wobei er sich abwendet und die Feder von einem großen Folianten wegzieht, der auf dem Rücken und dem geflügelten Kopf eines frei gemalten Stieres – seines Attributs – liegt. Eine Palette mit emporragendem Pinselbund und Malstock erinnern abermals an die Tradition, wonach Lukas auch Maler war, ja sogar direkt Porträtist der Muttergottes [Abb. 2]. Das in scharfer Untersicht erhobene und mit braunen Locken gerahmte Haupt des jungen, robusten Jo-



Abb. 4: Václav Vavřinec Reiner, *Evangelist Matthäus*, 1735, Kirche der Schmerzenseichen Muttergottes, Dobrá Voda bei České Budějovice.

hannes wendet sich Worten zu, die er über Maria in ein großes Buch schrieb, das am Knie seines unbeschuhten Beines lehnt, welches aus einem roten, mit einem sattgrünen Untergewand kombinierten Mantel hervorguckt: „Es stand aber bei dem Kreuz Jesu seine Mutter“ (Joh 19, 25) [Abb. 3]. Erst darauf folgen Szenen, die Jesu Tod begleiten, bei dem „die Erde erbebt und die Felsen zerrissen“ (Matth 27, 52), wie Matthäus schrieb, der zusammen mit seinem Engelsgehilfen, in den sich sein Menschenattribut, das ihm für die genealogische Einleitung seines Evangeliums zugeteilt war, verwandelt hatte, sowie mit der sich nach allen Seiten hin ausbreitenden und dick wallenden Draperie des rotviolettten Mantels fast die gesamte breite Fläche der Wolken einnimmt [Abb. 4]. Und während alle zu den gleichsam von oben herab inspirierten Worten emporblickten, die sie aufschrieben, wandte sich einzig Markus gedankenversunken von dem Buch ab, welches ihm der Letzte der Viergestaltigen, der gutmütige geflügelte Löwe stützt, um über die postumen Zeichen des irdischen Lebens Jesu nachzudenken, als in der sechsten Stun-



Abb. 5: Václav Vavřinec Reiner, *Evangelist Markus*, 1735, Kirche der Schmerzenseichen Muttergottes, Dobrá Voda bei České Budějovice.

de „eine Finsternis über das ganze Land kam“, die bis zur neunten Stunde dauerte (Mk 15, 33) [Abb. 5].

Dieses Quartett starker Männer mit muskulösen, bis zu den Ellbogen entblößten Armen könnte zugleich auch vier Perioden des menschlichen Lebens repräsentieren, und es ist durchaus vorstellbar, dass sie genau so konzipiert waren: Johannes ist traditionell als Jüngling voller Energie dargestellt. Matthäus als reifer jüngerer Mann und Lukas in fortgeschrittenen mittleren Jahren, wohingegen Markus, der sitzend diagonal entfaltet wird, mit hoch angezogenem Knie, um seine Arme darauf stützen zu können und mit seinem Tierattribut eine dreieckige Füllung der Fläche zu bilden, nicht nur durch seinen sehr ausgeprägten Typus an einen alten Mann mit grauem Bart und schütterem Haar erinnert, sondern auch durch die Bewegung seines Armes, die für die Personifikation des Winters und also auch für die abschließende Lebensphase charakteristisch ist.

Die Evangelisten und die Zitate ihrer Worte stehen in einem Bezug zu den ovalen, mit Bändern und Ranken umgebenen

Feldern an den Wänden, die von monochromen und lediglich durch die Valeurs eines goldenen Ockers verstärkten Malereien zweier Szenen geschmückt werden: Christus beim Gebet auf dem Ölberg, wobei ein Engel ihm in seinen Todesängsten Stütze und Trost ist, und der unter der Last des Kreuzes zusammenbrechende und von einem Büttel geschlagene Jesus auf seinem Weg nach Golgatha, mit der schmerzhaften Mutter und der knienden Veronika, die ihm das Schweiß-tuch reicht. Diese bravurös hingeworfenen und augenscheinlich sehr flott gemalten Szenen sind mit den grauen Pinselzeichnungen der inoffiziellen Johanneswunder in den goldenen Feldern der St. Johann-von-Nepomuk-Kirche beim Ursulinerinnenkloster auf dem Hradschin aus dem Jahre 1727 zwar verwandt, aber in ihren Anschauungen doch nicht identisch. Gegenüber ihrem grundsätzlichen graphischen Charakter, der auch in der Unterschiedlichkeit der Farbtöne des Malgrundes und der zeichnerischen Ausführung zum Ausdruck kommt, sind die Szenen in Gutwasser einheitlicher, malerischer, reliefierter. Es wäre sicherlich von Nutzen, wenn wir uns klarmachten, wie auch in derartigen scheinbaren Nebensächlichkeiten die ganze Skala der Reinerschen Mittel zur Verwirklichung verschiedener Absichten zur Geltung kommt. Dadurch wird auch die Aufmerksamkeit gegenüber Erscheinungen geschärft, die uns ansonsten als nebensächliche, zufällige oder direkt als unbedeutende entgehen könnten, die aber in Wirklichkeit reiflich überlegte und auf ein bestimmtes Ziel hinführende Erscheinungen sind.

Die Plazierung der Evangelisten und die Wahl der Zitate belegen darüber hinaus, dass das von Anfang an erwogene Bildprogramm der Kirche auch in den späteren Jahren verbindlich blieb und konkret, dass man offensichtlich mit der Errichtung eines Kreuzigungsaltars rechnete, anfangs vielleicht nur provisorisch, solange man 1757 nicht end-

gültig zur Errichtung eines Altars mit reicher Schnitzausstattung schritt, wobei der Gekreuzigte zwischen den beiden heiligen Johannesfiguren aufgerichtet wurde: zwischen Johannes dem Täufer, der auf den Gekreuzigten als das Gotteslamm weist und der hier als Verkünder des Messianismus Christi die Muttergottes ersetzt, und Johannes dem Evangelisten als Zeugen von Jesu Leben und Tod. Der Altar entstand erst 1757, also erst nach der schönen Rokoko-Kanzel, die das Jahr zuvor geliefert worden war; die Kanzel ist nicht nur mit ihrer hohen Schnitzqualität ein Meisterwerk, sondern auch mit ihrem Bildprogramm, deretwegen man sie gleichsam für den Höhepunkt und die Summe des Bildprogramms der gesamten Kirche halten kann, weshalb ihr abschließend noch unsere Aufmerksamkeit gelten soll.

Es ist sicherlich nicht schwer, in der Heiligen Schrift Stellen zu finden, an denen man das Wasser als Gottesgabe für das Wüstenvolk feiert, weil es im Überfluss vorhanden ist. Eine Einengung der Auswahl aber trat mit der Forderung ein, das Wasser auf die Muttergottes zu beziehen, die in der lauretanischen Liturgie auch mit einem Brunnen verglichen wird. Dafür gab es kein passenderes Beispiel als die grausame Geschichte von Abrahams Nebenfrau Hagar, Sarahs ägyptischer Sklavin, in der frühjüdischen Wiedergabe Pharaos Tochter. Nach der Geburt Isaaks wurden Hagar und ihr Sohn Ismael, den sie Abraham geboren hatte, Opfer von Sarahs Eifersucht und Abrahams Schwäche. Darin aber fand Abraham Halt bei Gott, der Sarah unterstützte, den sich quälenden Vater tröstete und sowohl dem verheißenen Sohn und Erben als auch Ismael, dem falschen und von der Erbschaft ausgeschlossenen Sohn, eine Zukunft versprach. Die weitere Schilderung aus dem ersten Buch Mose ist in der Tat menschlich ergreifend. *„Und Abraham machte sich früh am Morgen auf, und er nahm Brot und einen Schlauch Wasser und gab es*



Abb. 6: Václav Vavřinec Reiner, *Hagar mit Ismael in der Wüste*, 1735, Kirche der Schmerzensreichen Muttergottes, Dobrá Voda bei České Budějovice.

der Hagar, das Kind aber setzte er auf ihre Schulter und schickte sie fort“ (1. Mose 21, 14). Danach zu urteilen war Ismael noch ein kleines Kind, wie er auch am häufigsten dargestellt zu werden pflegt. Die unglückliche Hagar irrte in der Wüste umher, bis ihr das Wasser ausging, und so legte sie das Kind unter einen Strauch und „sie ging und setzte sich gegenüber hin, einen Bogenschuss weit entfernt, denn sie sagte sich: ‚Ich kann das Sterben des Kindes nicht ansehen.‘ So setzte sie sich gegenüber hin und erhob ihre Stimme und weinte“. Gott aber sprach durch die Stimme seines Boten und versprach ihr, dass aus dem Knaben eine große Nation hervorgehen werde, „und Gott öffnete ihre Augen, und sie sah einen Wasserbrunnen. Da ging sie hin und füllte den Schlauch mit Wasser und gab dem Jungen zu trinken“. Schon in der frühchristlichen allegorischen Theo-

logie, insbesondere der Paulinischen, rückte Hagar in den Mittelpunkt des Interesses, ja sie wurde für den Apostel der Nationen sogar direkt zur Mutter des Judentums: „Diese beiden Frauen bedeuten zwei Bündnisse: eines vom Berg Sinai, das in die Sklaverei hineingeht, das ist Hagar“, doch für die Christen hat Christus die Freiheit der Kinder Gottes errungen (Gal 4, 21–31). Doch da gab es noch eine leicht zugängliche und verständliche Vorstellung von Hagar als der leidenden Mutter und von Ismael als dem geopfertem Sohn – und von da aus war es nur noch ein Schritt zu ihrer Angleichung an die Schmerzensmutter und Ismaels an Jesus. In dieser Vorbild-Rolle treten Hagar und Ismael an der sowohl dem gemarterten Herzen der Mutter wie dem des Sohnes geweihten Stelle auf [Abb. 6].

Obwohl es sich um ein Thema handelt, das durch seinen versöhnlichen und hoffnungsvollen Ausklang direkt zur Idylle lockt und von Reiner auch als die gesegnete Verheißung Gottes aufgefasst wurde, entbehrt doch das Gemälde nicht des Pathos der leidenden Mutter, die durch ihren Blick nach oben zu den Engeln, durch ihre Haltung und, wenn ihre Hände nicht einen großen Krug umfassen würden, dann sogar durch ihre Handbewegung an Dolorosa unter dem Kreuz erinnert. Für „marianisch“ könnte man auch den Farbakkord von Hagers Gewand, nämlich dem hellroten Rock mit blauem, ins Weiße hell moduliertem Mantel und dem weißen Untergewand halten.

Die Art und Weise, wie Hagar in ihrer Rücklage, die durch die große Schleife noch unterstützt wird, die ihre wehende Draperie beschreibt, mit dem Flug des Engels verknüpft ist, der gleichfalls in den Kurven und wehenden Zipfeln der Draperie seinen Niederschlag findet, gehört zu den sichtbarsten Proben Reiners reifer Meisterschaft. Auch war sich der Meister dessen gut bewusst, dass die Geschichte in der Wüste spielte, die hier durch kargen Bewuchs des steinernen Bodens ausgedrückt ist, aus dem zerfurchte Stämme verkümmelter Bäume in Krämpfen hervorzudrängen sich anstrengen. Selbst in diesem gedämpften Milieu, in welchem er die Möglichkeit hatte, abermals eine andere Tonart als auf den übrigen Freskenfeldern anzustimmen, ließ Reiner die Möglichkeit nicht ungenutzt, die Naturszenerie mit einem deutlichen Kontrast zweier Stämme zu beleben: des vorderen lebenden, der trotz seiner Rissigkeit eine weitausladende Krone mit wenigstens dünnen und kurzen Ästen aufweist, und des trockenen Baumstumpfes, aus dem lediglich abgebrochene Zweige herausragen. Dieses Paar gibt gleichsam ein schwaches schattiges Verdeck über einem Stein ab, vor dem auf rotem Mantel und weißem Tuch der durstgeplagte kindli-

che Ismael liegt. Den trockenen Stamm kann man als Symbol des Enterbten deuten, des Eponyms der nomadischen Ismaeliter, der Feinde sämtlicher sesshafter Stämme, den lebenden Stamm hingegen als Erinnerung an seinen glücklicheren Halbbruder Isaak; dies ist zwar nur eine Hypothese, doch unumstößliche Tatsache ist, dass der Gegensatz von trockenem und lebendem Baum über Ismael mehr als auffällig und sicherlich kein bloßer Zufall und auch nicht nur mehr eine Improvisation des Malers ist.

Von den weiteren Feiern des Wassers als Hauptquell sowohl des physischen wie des psychischen Lebens passte in das Konzept wohl am besten die Geschichte von den ersten Schwierigkeiten und damit auch der nächsten Versuchung der Israeliten, gegen Moses nach dem wundersamen Durchzug durch das Schilfmeer zu murren. Von hier führte Moses sie durch die Wüste, in der sie drei Tage lang kein Wasser fanden. Und als sie schließlich doch auf Wasser stießen, war es zu bitter, als dass man es hätte trinken können, so dass sie den Ort *Mara* nannten (von hebräisch „bitter“). Und hier klagte Moses, der abermals von den murrenden Israeliten angegriffen wurde, dem Herrn, und dieser „zeigte ihm ein Stück Holz, das warf er ins Wasser und das Wasser wurde süß“ (Ex 15, 23–25). Diese Wundergeschichte gab zu weiteren Namensspekulationen Anlass, wie sie im Barock so beliebt waren, so dass der Name Maria nun ein Echo auf die Bezeichnung des Wüstenortes Mara sein konnte, so wie wir dies auf Reiners Fresko in der Prager Kreuzherrenkirche haben, wo sich der Berg Moria als Gleichnis für Maria anbot. Bereits die mittelalterliche Typologie hatte zur Versüßung des Wassers von Mara ein neutestamentliches Pendant in dem Wunder von Kana in Galiläa gefunden, in dem Maria eine Schlüsselrolle spielte, denn sie gab Anlass zu dem Wunder und war an seiner Verwirklichung beteiligt.¹³



Abb. 7: Václav Vavřinec Reiner, *Moses versüßt das Wasser von Mara mit Holz*, 1735, Kirche der Schmerzreichen Muttergottes, Dobrá Voda bei České Budějovice.

Man kann sich direkt vorstellen, mit welchem gekonntem Mut, ja geradezu mit welcher Äquilibristik der barocke Prediger mit dem soeben Genannten umzugehen verstand. Doch Moses legt das Wunderholz nicht in den Brunnen, der durch seine Benennung klar bezeichnet ist, sondern zeigt auf ihn, als ob er seinen Sinn interpretierte. Denn dieses Holz erweist sich hier nicht in seinem Naturzustand, sondern als aus zwei bearbeiteten Balken zu dem griechischen Buchstaben Tau zusammengezimmert, der symbolische Konnotationen enthält: Im Zusammenhang mit Moses hat sich in dieser Gestalt jene Stange ikonographisch gefestigt, auf die er auf Geheiß des Herrn die Bronzeschlange anbrachte; der Blick auf diese Stange wirkte heilend auf alle diejenigen, deren Leben durch den Biss der feurigen Schlangen in der

Wüste bedroht war, die vom Herrn als Strafe für das Murren des Volkes wider Moses gesandt waren (Num 21, 6–9). Und diese Feuerschlange wurde allgemein als Vorbild für Jesu heilbringende Kreuzigung gehalten. Auch in diesem scheinbar unwesentlichen Detail zeigt sich also eine weitere Verschränkung eines marianischen Motivs – des Brunnens Mara – mit einem christologischen: dem Kreuz Moses', das gleichsam daraus hervorging; dies ist ein weiteres Zeugnis dafür, dass das Bildprogramm auch in diesem Fall bis in die subtilsten theologischen Nuancen ausgearbeitet wurde [Abb. 7].

Zu dem Fresko über der Empore schritt Reiner offenbar in dem Bewusstsein, dass die auf beträchtlich kleiner Fläche angelegte Szene zumeist von unten her in relativ spitzem Winkel über dem Orgelschrein betrach-

tet wird (als das Fresko entstand, gab es den Schrein noch nicht; die Orgel kam erst viel später in die Kirche), und deshalb wählte er anschauungshalber einen einfachen Kompositionsentwurf mit der Gestalt des Moses, der in einen roten Mantel gewickelt ist und den zusätzliche Bewegungen zweier Männer mit Krügen umkreisen, von denen einer, der in eine gedämpfte Kombination von braunem Schurz und violetterem Gewand gekleidet ist, hockend gierig trinkt, während der andere, sitzend und mit weißlichem, braungestreiftem Gewand angetan, um sich schaut und den leeren Krug reicht. Die übrigen Figuren, die mit ihren Bewegungen den dreieckigen Grundentwurf ergänzen, sind nur noch Komparsen vor dem Himmel und einem weiteren Naturmotiv, einem Berg mit Felsengipfel hinter einer Palme, mit feinen Farbschattierungen, die in satterer Ausführung im steinernen Vordergrund zur Geltung kommen.

Die christologische Umschichtung des marianischen Charakters der Fresken in Gutwasser wird von einem Motiv bekräftigt, das man als Eingangsmotiv und demzufolge als proklamatives bezeichnen könnte. Es handelt sich um eine grobe, konzentrische Gruppierung von Engeln, die die Leidenswerkzeuge Christi in den Händen halten, seine Rüstung im Kampf für die Rettung der Menschheit fast in vollständiger Anzahl, während auf dem Fresko in der Raudnitzer St. Wilhelmskapelle aus dem Jahre 1729 nur noch ein Teil davon zu sehen ist. Die Mitte wird von Christi Antlitz gebildet, das blutbefleckt ist von einer Wunde an der Stirn, die durch das Aufsetzen der Dornenkrone verursacht wurde. Die Krone wird von einem Engel gehalten, welcher sich dem Eintretenden zuwendet und ihn zur Anteilnahme an des Erlösers Qualen auffordert; er zeigt in Richtung auf Veronikas Schweiß Tuch, das von einem fliegenden Engelchen auseinandergefaltet wird und aus dem sich ein kreisrunder, strahlenförmiger

Heiligenschein ergießt. Das Schweiß Tuch unterstreicht die Doppeldiagonale des Stabes mit Essigschwamm und der Lanze des Hauptmanns, mit der er Christi Seite und Herz durchstach. Aus diesem Grund werden diese Teile der „Rüstung Christi“ nicht nur an dieser Stelle so stark betont, sondern darüber hinaus in die Hände zweier steinerner Engel gelegt, die die begleitenden Trabanten für die Zentralgestalt der Maria über der Kirchenfassade sowie der Engel beiderseits der Kanzel sind. Von dem begleitenden Engelpaar hält der linke Engel ein Kreuz in den Händen und der rechte trägt in den Falten des violett gefärbten Mantels Würfel, mit denen die Soldaten unterhalb des Kreuzes um Jesu nahtloses Untergewand losten. Darunter hält einer der beiden Engel eine Silberschale mit Kanne empor, aus der Pilatus sich die Hände mit Wasser begießen ließ, um sie sich zum Zeichen dafür zu waschen, dass er die Verantwortung an Christi Tod von sich weist. Der andere Engel hält einen eisernen Handschuh in den Händen, das Symbol der Ohrfeigen, die die Soldaten Jesus verabreichten. Der links auf einer Wolke sitzende Engel hält Geißel und Peitsche fest, mit denen Christus am Pfahl geschlagen wurde, den ein Engel daneben umklammert. Dies alles wird von Licht durchzogen, das von Veronikas Schweiß Tuch ausgeht und in welchem sich die weißlichen Flügel des Engels mit den Würfeln und zum Teil auch die seines ganz oben plazierten Gegenübers mit dem Kreuz auflösen. Dadurch ist die Farbigkeit abgestuft: von schütterer und durchscheinender Farbigkeit, wie dies bei dem lockigen Blondkopf mit dem hellblauen und leicht violett gefärbten Mantel mit den Würfeln der Fall ist, bis hin zu satter Kombination. Im Hintergrund verwandelt sich jedoch der Mantel des Engels mit der Dornenkrone, bei dem schraffierte Pinselstriche einen braunen Schatten auftragen, in eine andere Grünschattierung. Mit diesem Zweiklang von Grün und brau-



Abb. 8: Václav Vavřinec Reiner, *Engel mit den Leidenswerkzeuge Christi*, 1735, Kirche der Schmerzreichen Muttergottes, Dobrá Voda bei České Budějovice.

nen Zusätzen kontrastieren der ockerfarbene Mantel und eine Art rötliches Leibchen des Engels mit Schwammstab und Lanze recht gewagt. Eine Gelegenheit zu feineren, aber markanteren Farbkombinationen boten die handschriftlich lebendigen Flügel [Abb. 8].

Von der Dualität der Verehrung der Herzen Jesu und Mariens in einer einzigen Gestalt verkündet bereits das besagte Engelpaar mit Lanze und Schwammstab beiderseits der Dolorosaplastik, die der Budweiser Bildhauer Josef Ditrich bis zur Kirchweihe durch den Prager Suffraganbischof Johann Andreas Kaiser am 24. Juni 1763 schuf, zu dessen „ewigem Gedenken“ man in die Wand des Presbyteriums dieser „Kapelle“ – so wird die Kirche in dem lateinischen Text bezeichnet – eine Kupfertafel als Pendant zu der angeführten Gründungstafel einsetzte.¹⁴

Aus dem Jahre 1756 stammt die bereits erwähnte Kanzel mit den Leidenswerkzeugen in dicken Wolken, um erneut daran zu erinnern, dass das in einer Kartusche am Kanzeldach glühende Herz das gemeinsame Herz von Mutter und Sohn ist. Es stellt zugleich die Liebe aus der Dreiergruppe der theologischen Tugenden nach Paulus dar, von denen die Personifikationen von Glaube und Hoffnung die Kanzelbrüstung mit drei detaillierten Reliefs begleiten: zwei Reliefs mit tiefgestaffelten Landschaften und eines mit einem Innenraum. Vorne ist eine Szene aus dem alttestamentlichen Buch Rut nach der Geschichte der Moabitin geschnitzt, die ihre Schwiegermutter Noemi bei ihrer Rückkehr von den moabitischen Feldern, wohin sie, ihr Mann und ihre beiden Söhne der Hunger getrieben hatte, ins heimatliche

Jerusalem begleitete. Beide Frauen wurden zum typologischen Vorbild der Jungfrau Maria. Noemi, die ihren Mann und beide Söhne beweint, wurde im *Speculum humanae salvationis* als Präfiguration der Schmerzensreichen Muttergottes bei der Kreuzabnahme aufgefasst, und in der *Biblia pauperum* als Präfiguration der Beweinung Christi.¹⁵

Auf dem mittleren, frontalen und demzufolge bedeutendsten Relief findet sich Rut dargestellt, und zwar kniend vor Boas, der sie aufforderte, zum Ährenlesen nicht auf ein anderes Feld zu gehen, sondern sich zu seinen Mägden zu halten (Rt 2, 8). Der Ausgang der Geschichte ist friedlich, ja feierlich: Rut heiratet Boas, den Verwandten und Beschützer ihrer Familie, und schenkt ihm einen Sohn: Obed, der Davids Großvater wird, aus dessen Geschlecht Maria und Josef hervorgehen; deshalb wird Rut typologisch als Kirche und Boas als Christus verstanden. Auf dem linken seitlichen Relief steht auf einem Feld eine einsame Figur, die dem Verweis auf das zehnte Kapitel des Buches Tobit zufolge nur Tobias' Mutter sein kann, die auf dem Wege täglich Ausschau hält nach der Rückkehr des beweinten Sohnes (Tob 10, 1–7); diese Figur ist also eine weitere biblische, wenngleich deuterokanonische Gestalt der leidenden Mutter und damit auch der schmerzensreichen Muttergottes. Auf dem Relief rechts gebärt Rachel einen Sohn, der bei der Geburt stirbt und den sie „Sohn meiner Trauer“ nennt, doch Jakob gab

ihm den Namen „Sohn des Glücks“. Der Evangelist Matthäus führt sie im Zusammenhang mit den Schmerzen jener Mütter an, deren Söhne auf Herodes' Geheiß getötet wurden, und zitiert die Worte des Propheten Jeremias über das babylonische Exil: „Eine Stimme ist in Rama gehört worden, Weinen und viel Wehklagen: Rachel beweint ihre Kinder, und sie wollte sich nicht trösten lassen, weil sie nicht mehr sind“ (Matth 2, 18). Die Konzeption der Rachel als Prototyp der trauernden Mutter und damit auch der Dolorosa ist also offensichtlich.

Aus der Summe der mariologischen Symbolik, die das Gotteshaus in Gutwasser bis in die feinsten Äderchen nicht nur in der ersten chronologischen Schicht durchblutet, sondern es offensichtlich nach einem sehr ausgeklügelten, bis in alle Einzelheiten gehenden und auch später entstandene Teile einbeziehenden Programm durchzieht, kann gefolgert werden, dass dessen heimlicher und unerkannter Verfasser ein gelehrter und mit den mittelalterlichen und barocken Typologiefinessen vertrauter Theologe gewesen sein muss. Deshalb wurden Reiners Fresken in der Kirche zu Gutwasser so treffend ein „großes Fest“ genannt, „in welchem rationale Motive [...], die der Wirklichkeit der dortigen Landschaft entgegenkommen, und Motive irrationalen Wesenszuges zu einem einzigen Strom verschmelzen [...]“, welcher „euch jenseits dieses Lebens und über den eigentlichen Kirchenraum hinaus mit sich reißt“.¹⁶

Deutsche Übersetzung Wolf B. Oerter

UBI THESAURUS VESTER EST, IBI EST COR VESTRUM. IDEOVÝ PROGRAM
KOSTELA BOLESTNÉ PANNY MARIE V DOBRÉ VODĚ U ČESKÝCH
BUDĚJOVIC (PAVEL PREISS) – RESUMÉ

Na návrší nedaleko jihočeské metropole Českých Budějovic se tyčí poutní kostel v místě s pramenem údajně léčivým, který dal místu název Dobrá Voda. Lázeňský kostel vznikl v lokalitě se starou havířskou tradicí již před polovinou 17. století, definitivní podobu však získal podle projektu Kiliána Ignáce Dientzenhofera asi v letech 1732–1735, kdy byl jeho interiér dovršen freskami Václava Vavřince Reinerera podle mimořádně pozoruhodného mariologického programu, vycházejícího z kultu titulární Bolestné Panny Marie. Její Sedmiboletné srdce tvoří středovou dominantu fresky v kupoli. Vznáší se v tabernáklu pod baldachýnem mezi anděly s meči Mariiných bolestí nad sugestivní skalnatou krajinou s kapličkou a postavami poutníků, chorých a horníka jako adorantů Mariina Srdce, jehož uctívání se v 17. století rozvinulo současně s kultem Ježíšova Srdce. Některé jeho atributy jsou na této fresce k mariánským u Srdce Matky Boží připojeny. Toto prolnutí zjevně reflektuje dobové meditace o jednotě Srdcí Matky a Syna. Mariologicky chápané jsou i klasické starozákonní předobrazy trpící matky Hagary na poušti a zázračné oslazování zkaženého pouštního pramene Mara. Hlasateli Mariina utrpení ze Synových pašijí, zobrazených grisaillově na stěnách, a smrti se stávají svými výroky i evangelisté v pendantivech kupole. Promyšlenost a jednotu mariologického konceptu dokládá i starozákonní tematika na pozdější kazatelně z roku 1756. Reinerovy dobrovodské fresky patří k jeho nejlépe zachovaným, a poskytují tak nejautentičtější svědectví o jeho plně vyzrálém mistrovství v polovině třicátých let.

1 *Encyklopedie Českých Budějovic*, České Budějovice 1998, S. 93 (Stichwort „Dobrá Voda“): „V polovině 18. století ožila hornická činnost, na níž se začal podílet i stát. [...] v letech 1770 až 1808 se vyléžilo ve zdejších dolech 70 kg zlata. Pro stoupající náklady se stala těžba ztrátová a 1809 byla zastavena.“ („Mitte des 18. Jh. lebte die Bergbautätigkeit wieder auf, an der sich auch der Staat zu beteiligen begann. [...] in den Jahren 1770 bis 1808 förderte man in den hiesigen Gruben 70 kg Gold. Wegen steigender Kosten war die Förderung mit Verlust verbunden und wurde 1809 eingestellt.“)

2 Vít Honys, *Dobrá Voda u Českých Budějovic. Kostel Panny Marie Bolestné*, České Budějovice 1996, S. 10. – *Encyklopedie Českých Budějovic* (Anm. 1), S. 93: „Českobudějovická městská rada dala 1677–1678 postavit opodál pramene malé stavení s osmi vanami, které bylo 1719–1720 zbořeno.“ („Der Budweiser Stadtrat ließ von 1677–1678 unweit der Quelle einen kleinen Bau mit acht Wannen errichten, der von 1719–1720 abgerissen wurde.“)

3 Honys (Anm. 2), S. 11, Abb.; S. 34.

4 Věra Naňková, *Architektura vrcholného baroka v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění II*,

Praha 1989, S. 70–71 (mit der Anmerkung, dass Dientzenhofers Urheberschaft nicht belegt sei).

5 Dies zeigte 1995 die Restaurierung der Fresken durch Alois Martan und Vlastimil Berger, die sich ihrem Bericht zufolge angesichts des guten Erhaltungszustandes lediglich auf eine Säuberung der Oberfläche beschränkte.

6 Xenja von Ertzdorff, Das „Herz“ in der lateinisch-theologischen und frühen volksprachigen religiösen Literatur, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 84, 1962, S. 249–301. – Albert Walzer, Das Herz. Im christlichen Glauben, in: *Das Herz. Im Umkreis des Glaubens*, Biberach an der Riss 1965, S. 107–148. – Ein Überblick über die bisherige Literatur zum Herzen bei Lubomír Konečný, Karel Škréta und François Le Roy, S. J., oder: Fast eine Detektivgeschichte – Karel Škréta a François Le Roy, S. J., neboli: Historie téměř detektivní, *Bulletin of the National Gallery in Prague – Bulletin Národní galerie v Praze* 10, 2000, S. 27–35, 87–92.

7 Johannes (Jean) Eudes (1601–1680), von den Jesuiten in Caen erzogen, trat 1623 in das von dem

- Oratorienorden des hl. Philipp Neri von Florenz inspirierte französische Oratorium ein und wurde ein glühender und hochgeschätzter Prediger und Beichtvater bei Epidemien. 1643 gründete er die besagte Kongregation zur Seminarbildung von Priestern in Coutance, Lisieux und Rouen. Bei seiner Seligsprechung und Heiligsprechung (1909 und 1925) wurde er direkt als „*Urheber und Vater der liturgischen Verehrung des Herzens Jesu und Mariae*“ bezeichnet, die er 1672 in den Seminaren von Rennes, Coutances, Évreux und Bayeux eingeführt hatte; siehe Jean Simard, *Une Iconographie du clergé français du XVII^e siècle. Les dévotions de l'École française et les sources de l'imagerie religieuse en France et du Québec*, *Travaux du laboratoire d'histoire religieuse de l'Université Laval* 2, 1976, S. 203–229 (Kapitel „Saint Jean Eudes et les Sacrés Coeurs“).
- 8 Christopher M. S. Johns, That amiable object of adoration. Pompeo Battoni and the Sacred Heart, *Gazette des Beaux-Arts* 132, 1998, S. 19–28.
- 9 Jaromír Neumann, Jan Kryštof Liška II., *Umění* 15, 1967, S. 268, Abb. 8, S. 278; in diesem Falle könnte es sich um einen Einfluss des seliggesprochenen Prämonstratensers Herman Josef handeln, eines mystischen Marienverherrlichers, der als einer der Begründer des Herz-Jesu-Kultes gelten darf, dem er jenes berühmte Gedicht gewidmet hatte. Zum Einfluss der Mystik Herman Josefs auf die Barockikonographie siehe Pavel Preiss, *Domus sponsorum – domus nostra liliosa*. Poznámky k ikonografii choťšovského kláštera, in: *Minulostí Západočeského kraje* 23, 2003, S. 11–34; dasselbe in: idem, *Kořeny a letorosty výtvarné kultury baroka v Čechách*, Praha 2008, S. 75–90.
- 10 Gregor Martin Lechner – Werner Telesko, *Das Wort ward Bild. Quellen der Ikonographie*, Ausstellungskatalog, Krems 1991, S. 171–172, Nr. 92a–92b.
- 11 Pavel Preiss, *Cor Iesu dulcissimum, miserere nobis*. Několik poznámek k historii a ikonografii kultu Srdce Ježíšova, in: *Srdce Ježíšovo. Teologie – symbol – dějiny. Sborník z konference konané na Vranově u Brna 30. ledna 2002*, Ústí nad Labem 2005, S. 171–185; dasselbe in: Preiss, *Kořeny* (Anm. 9), S. 62–74.
- 12 Pavel Preiss, Betrachtungen zu Karel Škrétas zeichnerischer Eigenart, in: *Barockberichte. Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts* 31, 2001, S. 42–52.
- 13 Wilhelm Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig 1926, Nr. 595.
- 14 Honys (Anm. 2), S. 1, Abb. S. 32.
- 15 Jules Lutz – Pierre Pedrizet (edd.), *Speculum humanae salvationis* I.–II., Mühlhausen – Leipzig 1907–1909, Tab. 52. – Molsdorf (Anm. 13), Nr. 474.
- 16 Zdeněk Kalista, *Století andělů a ďáblů. Jihočeský barok*, Jinočany 1994, S. 180–181.