

Das barocke Deckengemälde der Kirche zu Bernhardzell : sein theologischer Gehalt

Autor(en): **Rüsch, Ernst Gerhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Theologische Zeitschrift**

Band (Jahr): **20 (1964)**

Heft 1

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-878789>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das barocke Deckengemälde der Kirche zu Bernhardzell

Sein theologischer Gehalt

Abseits von den Durchgangsstraßen und der Bahnlinie liegt im Kanton St. Gallen an den Hängen gegen den Thurgau und den Bodensee hin das Bauerndorf *Bernhardzell*. Hier wurde in den Jahren 1776–1778 im Auftrag des Fürstabtes Beda Angehrn von St. Gallen durch den Baumeister Ferdinand Beer aus dem Bregenzerwald eine neue Kirche an der Stelle eines älteren Baues errichtet. Sie gehört zu den wenigen reinen Zentralbauten in der Schweiz und ist sowohl in ihrer äußeren Erscheinung in der Landschaft als auch in der inneren Ausstattung ein Schmuckstück von außerordentlicher Schönheit und Harmonie. Die wohlgelungene sachkundige Erneuerung im Jahre 1956 hat der Kirche ihr ursprüngliches Gesicht wieder verliehen, so daß der Betrachter sich unmittelbar in ein ausgezeichnet erhaltenes kleines Bauwunder aus der Spätbarockzeit versetzt sieht. An einen kreisrunden Kuppelbau schließen sich vier kurze Kreuzarme an, die mit flachen Bogen abgeschlossen sind. Die Rundung beginnt schon bei der Freitreppe, wodurch der Grundriß in konzentrischen Kreisen aufgebaut erscheint. Der prächtige, gut ausgewogene Raum erinnert in seiner Wirkung an die große Rotunde in der Klosterkirche zu St. Gallen.

Kuppel und Kreuzarme wurden von dem bekannten Kirchenmaler im Bodenseegebiet *Franz Ludwig Herrmann* (1723–1791) ausgemalt. Laut einer Inschrift auf dem Deckengemälde wurde es im Jahre 1778 geschaffen. Das theologische Programm dazu geht wahrscheinlich auf den damaligen Ortspfarrer *Laurenz Seiler*, dessen hübsches Epitaph im Stile Louis XVI. in der Kirche erhalten ist, zurück.

Dem Inhalt dieser Malereien gilt die vorliegende Betrachtung. Die kunsthistorische Wertung ist nicht ihre Aufgabe; sie beschäftigt sich nur mit der *theologisch-biblischen Thematik* des Gemäldes. – Der vortreffliche Kenner der kirchlichen Barockmalerei, Hermann Ginter, schreibt in seinem grundlegenden und im ganzen immer noch gültigen Werk über den südwestdeutschen Barock: «Den Kuppelraum füllt ein einziges großes Gemälde . . . , das inhaltlich nicht leicht

zu fassen ist.»¹ Im Kunstführer, der in der Kirche aufliegt, sagt der Verfasser Prof. Dr. Linus Birchler, die Deckenbilder seien inhaltlich nicht überall zu deuten und schwer zu erklären, ja er stellt fest, das Bild sei «noch völlig ungedeutet»². Auf Anregung von Prof. Birchler hat P. Kuno Bugmann OSB einen Versuch zur Deutung des Deckenbildes unternommen³, doch auch diese knappe Deutung läßt viele Fragen, die das Gemälde stellt, offen und geht teilweise an klaren Aussagen des Bildes vorbei. Ich wage deshalb im folgenden einen neuen Versuch zu einer umfassenderen Deutung, die mir durchaus möglich scheint. Dabei werden die bisherigen Forschungsergebnisse bei Ginter, Birchler und Bugmann mitverarbeitet, ohne daß dies bei jeder Einzelheit erwähnt werden müßte.

Den Ausgangspunkt für die Erklärung hat man mit Recht darin gesehen, daß die Kirche dem hl. *Johannes dem Täufer* als Patron geweiht ist. Sowohl das große Deckengemälde als auch die kleineren Bilder in den Seitenarmen nehmen eindeutig auf sein Leben, sein Werk und das Wesen der Taufe Bezug.

1.

Beginnen wir mit dem leicht verständlichen Bilderzyklus in den *Seitenwölbungen*. Im nördlichen Kreuzarm ist der Anfang der biblischen Erzählung von Johannes dem Täufer dargestellt: Mariae Heimsuchung, d.h. der freudige Augenblick für Elisabeth, die Mutter des Täufers, da bei der Begegnung mit der sie aufsuchenden Gottesmutter das Kind in ihrem Leibe hüpft, Luk. 1, 41. Im Chorarm über dem Hauptaltar folgt die Geburt des Täufers, ein wohlgelungenes Bild mit genrehaften Einzelheiten, «mit Elisabeth als Wöchnerin, dem den Namen schreibenden Vater Zacharias und kurzweiligem Beiwerk, z.B. einem bellenden Hund und einer ihn anfauchenden Katze, die einen Buckel macht»⁴. Im südlichen Kreuzarm sehen wir Johannes als Prediger in der Wüste. Er steht auf

¹ H. Ginter, *Südwestdeutsche Kirchenmalerei des Barock. Die Konstanzer und Freiburger Meister des 18. Jahrhunderts* (1930), S. 80.

² L. Birchler, *Kunstführer* Nr. 644, Schweizer Reihe, 25 (1956), S. 5. 7.

³ K. Bugmann in der Literaturbeilage zur St. Galler Tageszeitung «*Ostschweiz*» 1956, Nr. 501/502.

⁴ Birchler (A. 2), S. 7.

einer mit einigen Holzstecken improvisierten Feldkanzel, links von ihm einige Zuhörer, rechts ebenfalls Hörer seiner Predigt, und zwar, was für die Deutung des Deckengemäldes wichtig ist, zwei zweifelnde und scharf beobachtende Schriftgelehrte, deren einer ein goldgefaßtes Augenglas vor das weitgeöffnete rechte Auge hält, während er das linke zukneift; seine Mundwinkel sind in schwerem Mißtrauen tief herabgezogen. Daneben lauschen noch zwei Soldaten auf die Worte des Täufers. Im westlichen Arm schließlich, wo sich Eingang und Orgelempore befinden, wird die Enthauptung des Täufers geschildert. Der Henker reinigt nach getaner Arbeit das blutige Schwert mit einem Tuch, die Tochter der Herodias trägt den bleichen Johanneskopf auf einer Schüssel hinaus, von ihren Dienerinnen begleitet. Diese Bilder sind übrigens, wie Ginter kurz erwähnt, nahe verwandt mit den zwar unbezeichneten, aber sicher auch von Franz Ludwig Herrmann stammenden drei Deckengemälden aus dem Leben des Täufers in der Pfarrkirche zu Laufenburg am Rhein (Schweiz)⁵.

Der Vollständigkeit halber seien noch die in großer Höhe angebrachten vierzehn Stationsbilder genannt, eine gute Arbeit Herrmanns, ebenso sein Gemälde an der Decke der Eingangshalle: Mose vor dem brennenden Dornbusch. Es dient dem Eintretenden in sinniger Weise als Vorbereitung auf die Heiligkeit des Kirchenraumes.

2.

Nun wenden wir uns dem *Deckengemälde* zu. Einige seiner Szenen bereiten keine Schwierigkeiten.

Im *Osten* über dem Chorarm, auf einer Scheinarchitektur, die eine Uhr umschließt, stehen die Sinnbilder des Alten und des Neuen Bundes, eine Ecclesia mit Kelch und Hostie, ein Hoherpriester mit Beschneidungsmesser und Gesetzbuch, zwischen ihnen ein altarähnlicher Aufbau, der als Antependium die beiden Gesetzestafeln und als Aufsatz ein aufgeschlagenes Evangelienbuch trägt. Diesem Buch neigt sich der verbogene siebenarmige Leuchter des Priesters zu, als Zeichen des Endes der alttestamentlichen Zeit, während in der Gegenbewegung das Kreuz der Ecclesia sich auch dem Buch zuneigt, jedoch ohne Bruch oder Biegung. Auf dem Evangelienbuch

⁵ Ginter (A. 1), S. 175.

erscheint links die Stelle «EVANGELIUM LUCAE C. XVI V. 16», rechts stehen aus diesem Text die Worte «LEX USQUE AD JOHANNEM». Entsprechend dieser Gegenüberstellung von Altem und Neuem Bund, von Gesetz und Gnade hat man auf der Seite der Ecclesia eine neutestamentliche, auf der des Priesters eine alttestamentliche oder mindestens eine die Zeit der Heilserwartung vor Johannes kennzeichnende Darstellung zu erwarten. In der Tat erblickt man nördlich neben der Ecclesia die figurenreiche Erzählung von der Taufe Christi durch Johannes im Jordan. Sie weicht inhaltlich nicht von den üblichen Darstellungen dieses Themas in der Barockkunst ab. Auf das Haupt Christi senkt sich der breite goldene Strahl des Heiligen Geistes, dessen Sinnbild, die Taube, weit oben schwebt und die Verbindung zur Mitte des mächtigen Gemäldes und zur Höhe der Kuppel herstellt, zur Glorie Gottes, der inmitten des Lichtglanzes und der Engelchöre erhaben auf den Wolken thronet, an die Weltkugel gelehnt, das Antlitz gnädig dem Geschehen auf Erden zugewandt.

Ganz klar ist ferner der Gemäldeteil, der sich im *Westen* gegenüber dem Chorarm über der Eingangshalle erhebt. Hoch oben auf einem Felsen, in die Engelsregionen emporragend, steht das Lamm Gottes mit der Siegesfahne, Sinnbild zugleich für Christus und für Johannes. Wenig unter ihm liegt in einer Felsennische ein Einhorn, seit alter Zeit ein Sinnbild für Christus und seine einzigartige Reinheit. Es wird später noch deutlicher werden, weshalb der Maler außer dem Lamm gerade dieses Symbol für Christus gewählt hat. Vom Lamm geht ein dreifacher Wasserstrom aus, der am Einhorn vorbeifließt und sich unten breit entfaltet. Dies spielt auf Off. 21, 1 an: «Und er zeigte mir einen Strom des Wassers des Lebens, klar wie Kristall, der vom Throne Gottes und des Lammes ausging.»

Die Schwierigkeiten für die bisherigen Auslegungen beginnen beim Gemäldeabschnitt auf der *Nordseite* zwischen der Taufe Christi und der Gruppe Lamm-Einhorn-Lebensstrom. In einer felsigen wasserdurchfluteten Landschaft mit südländischer Vegetation – Zitrone, Palme, Ananas und Johannisbrotfrüchte sind erkennbar – sieht man einige deutlich als Priester und Schriftgelehrte gekennzeichnete Männer auf die Gruppe mit der Taufe Christi zueilen. Die Männer, von denen einige hebräische Schriftzeichen auf den Kopfbedeckungen tragen, disputieren erregt und eifrig. Sie sind kompositionell in drei Gruppen zusammengefaßt, deren erste und dritte weniger leb-

haft erscheinen, während die mittlere sehr drastisch in ihrer Aufregung und fragenden Unsicherheit, in abwehrenden und zweifelnden Gebärden des Unglaubens, geschildert ist. Man hat bisher nur richtig gesehen, daß es sich um Schriftgelehrte handeln muß. Die Bibelstelle, auf die sich dieser Teil bezieht, ist aber ebenso klar wie bei den andern Bildteilen. Es ist eine dramatische Illustration zu Joh. 1, 19–28, wo erzählt wird, daß die Juden von Jerusalem (im Bild durch eine tempelähnliche Ruinenarchitektur auf dem Berg angedeutet) Priester und Leviten, also Schriftgelehrte, zu Johannes sandten, die mit ihm in ein Streitgespräch über die Frage, ob er selbst der Christus sei, eintreten sollten. Es sind die gleichen kritischen Zuhörer, die wir schon auf dem Bild von der Predigt des Täufers im Südarmland gefunden haben, die hier noch einmal in großer Darstellung erscheinen, und zwar als Vertreter des Unglaubens, der Hörerschaft, die das Wort des Täufers ablehnt. Da er sie nach Matth. 3, 7 als «Natterngezücht» angeredet hat, verfehlt der Maler nicht, ihnen eine böse züngelnde Schlange beizugeben. Ferner erscheinen nach Ez. 13, 4, wo die falschen Propheten als Füchse, als «vulpes in deserto» gekennzeichnet werden, unter der hintersten Gruppe der Schriftgelehrten im Wüstengefels zwei Füchse⁶.

Vom Inhalt dieses Bildteiles aus ist der Zugang zum gegenüberliegenden Abschnitt, auf der *Südseite* hinten gegen den Eingang zu, nicht mehr schwer. Dort sieht man unter einem ruinenhaften antiken Stadttor⁷ eine Gruppe Soldaten herumstehen, unter ihnen einen Zöllner am Zolltisch, von dem ein Zolltarif mit Zahlen herabhängt. Im Stadttor verschwindet eben ein warentragender Mann; ein zweiter steht beim Zöllner, mit Gepäck unter dem Arm, und wirft den Zollpfennig in die vorgehaltene Büchse ein; ein dritter Mann führt ein Kamel durch die geöffnete Zollschranke auf dem Wege weiter. Ganz im Gegensatz zum Bild von den aufgeregten Schriftgelehrten,

⁶ Es ist auch auf Hohesl. 2, 15 hinzuweisen, wo von kleinen Füchsen die Rede ist, die den Weinberg verwüsten. In der kirchlichen Auslegung des Hohen Liedes bedeuten sie die Irrlehrer.

⁷ Oben auf dem Stadttor ist eine Inschrift angebracht, die zwar gelesen werden kann, deren Text aber keinen Sinn ergibt. Entweder handelt es sich einfach um Scheinbuchstaben, die eine römische Inschrift vortäuschen sollen, oder es versteckt sich dahinter vielleicht der Name eines Mitarbeiters am Bau. Die Frage ist für uns nicht wichtig. Ein Hauszeichen, begleitet von den Buchstaben S und AE auf einem Gepäckballen beim Zolltisch, ist sicher als Handwerkerzeichen zu deuten.

den Feinden des Täufers, macht das Bild dieser Soldaten und des Zollbetriebes einen ausgesprochen friedlichen, beinahe gemütlichen Eindruck. Ein Soldat liegt lässig am Boden, seinen Bogen hat er abgelegt, ein anderer stützt sich ruhig auf seinen Speiß, ein dritter schaut zu, wie der Zöllner den Zoll einzieht. Nun entspricht auch dieser Bildteil genau einem biblischen Text. Wir erinnern uns, daß auf dem Gemälde im südlichen Seitenarm neben den Schriftgelehrten auch die Soldaten als Zuhörer des Johannes erscheinen. Der Evangelist Lukas berichtet in Kap. 3, 12–16 ausdrücklich, daß neben dem allgemeinen Volk auch die Zöllner und Soldaten Johannes gefragt hätten, was sie tun sollten, um seiner Botschaft Folge zu leisten. Die Antwort lautete für die Zöllner: «Fordert nicht mehr als was verordnet ist!», und für die Soldaten: «Begehets gegen niemand Gewalttat noch Erpressung und begnügt euch mit eurem Solde!» Der in Frage stehende Gemäldeabschnitt schildert gar nichts anderes als die Ausführung dieser Johannesworte. Die Soldaten belästigen niemand, der Verkehr kann ungehindert durch die in der Malerei auffällig hervorgehobene hochgezogene Schranke weitergehen, der Zöllner wendet sich geradezu von seiner Arbeit des Geldeinziehens ab. Er blickt nämlich, für den Betrachter wieder recht auffällig, aus dem Bild heraus. Stellt man sich direkt unter den Bildteil mit der Taufe Christi, so schaut der Zöllner offensichtlich dort hinüber, als wollte er sich in seiner Tätigkeit an das Wort des Täufers erinnern und ihm zeigen, daß er es ausführe. Er hält dem Passanten die Geldbüchse mit der Linken hin, ohne darauf zu achten; die Rechte hat er ein wenig erhoben, als heische er Aufmerksamkeit für sein Tun. Der Soldat hinter ihm scheint auf ihn zu achten und ihn mit einer Handgebärde noch zu bitten, doch ja nicht zu viel zu verlangen.

So steht das Gemälde mit seinem Gegenüber, der Schriftgelehrtengruppe und ihrer aufgeregten Kampf Stimmung, in klarem Kontrast: dort die ungehorsamen und ungläubigen Zuhörer, hier die gehorsame und gläubige Zuhörerschaft des Johannes, die sich nach dem biblischen Wort unerwarteterweise gerade aus den von Schriftgelehrten und Pharisäern verachteten «Sündern», aus Zöllnern und Soldaten zusammensetzt. Diese Deutung wird unterstützt durch die in einer Kartusche des Südarmes zum Bild von der Predigt des Täufers gesetzte Bibelstelle «Vox clamantis in deserto Luc. III V. 4». Es ist hier wohl absichtlich nicht die Matthäusfassung der gleichen Erzählung angeführt, die ja in Kap. 3, 3 denselben Wort-

laut hätte, sondern die Lukasfassung, deren Fortsetzung die geschilderte Begegnung mit den Zöllnern und Soldaten bringt.

Nun fehlt noch der anschließende Teil, das letzte Viertel des Deckengemäldes *zwischen* dem *südlichen Seitenarm* und der *Chorpartie*. Hier sieht man im Hintergrund ein Gebirge, von dessen Höhen Wasserfälle stürzen, und einen breiten Strom, der an einer Stadt vorbeifließt. Im Vordergrund teilt er sich in mehrere Arme. Der dem Zöllner- und Soldatenbild zunächstliegende Arm fließt durch eine mit südländischer Pflanzenwelt ausgestattete Felsenlandschaft, ähnlich der gegenüberliegenden. In ihr erscheinen andere Tiere: ein Leopard auf einem Felsen am Wasser, ein echsenartiges Fabeltier, das aufs Wasser zukriecht, ein etwas kurios geratener Löwe. Ein Anklang an Ps. 104 (Vulgata: 103) Verse 10 und 11 ist ganz unverkennbar: «Du lässest Brunnen quellen in den Gründen, daß die Wasser zwischen den Felsen hinfließen; alle Tiere des Feldes werden daraus trinken.» Auch ein Hinweis auf den Garten Eden mit seinem in mehrere Arme geteilten Paradiesfluß ist offenkundig. Damit wird ein Ton angeschlagen, den wir in diesem ganzen Bildabschnitt wiederfinden: die wunderbare Gottesgabe des natürlichen Wassers als Sinnbild für das Wasser der Taufe. Die Felsen der Paradieslandschaft werden durch eine aquäduktähnliche Architektur, einen doppelten Torbogen, mit dem Felsen neben der Scheinarchitektur in der östlichen Bildmitte verbunden. Unter dem ersten Bogen erkennt man eine Gruppe Menschen, einen Mann und eine Frau, die ein Kleinkind trägt, hinter ihnen eine weitere Frau, vorne eine kniende jüngere Frau, die einen Arm auf die Schulter eines Mannes legt, der am Wasser sitzt, den linken Fuß in den Bach haltend. Hinter dieser Gruppe fließt aus dem Felsen eine Quelle hervor. Es ist ein Teil des großen Stromes im Hintergrund, der abgeleitet wird und durch ein von einem Stecken gestütztes Holzrohr auf die Gruppe zufließt. Es liegt nahe, darin eine Anspielung an die Geschichten in 2. Mose 17, 1–7 und 4. Mose 20, 2–13 von der wunderbaren Tränkung des Volkes Israel aus dem Felsen in der Wüste zu erblicken, besonders da nach der späteren Auslegung dieses Geschehens im Buch der Weisheit aus jener Felsenquelle ein immerwährender Strom geworden ist (Sap. 11, 4. 7). Das ergäbe eine klare Beziehung zum Taufwasser als dem rettenden und heilenden Wasser für die Seele.

Nun weist aber der Mann die Frau mit dem Kind deutlich auf die gegenüberliegende Gruppe, die Taufe Christi durch Johannes, hin,

so daß diese Menschengruppe wohl auch die erwartungsvolle, heilsbegierige Volksmenge bezeichnen soll, die nach Matth. 3, 5 von allen Seiten zu Johannes hinausging, um sich von ihm taufen zu lassen. Diese Auffassung würde bekräftigt durch eine weitere Gruppe unter dem folgenden Torbogen, eine durch Tracht und Schmuck als Angehörige der reichen Stände gekennzeichnete Frau mit einer Begleiterin, die angeführt von einem Mann im Begriffe sind, hinter der Scheinarchitektur zu Johannes hinüberzueilen. Nach barocker Auffassung dürften die verschiedenen Anspielungen ineinander übergehen und müssen sich gegenseitig keineswegs ausschließen.

Ein weiterer Arm des Lebensstroms tritt zwischen dem *zweiten Torbogen* hervor. An dem starken Pfeiler in der Mitte zwischen den Bogen steht ein alter Mann auf einer als Brücke dienenden Steinplatte. Er blickt auf einen vor ihm am Wasser sitzenden jüngern Mann herab, der ebenfalls einen Fuß ins Wasser hält. Dieser Jüngere weist mit dem Zeigefinger der Rechten auf das Wasser hin; aus der Linken läßt er geschöpftes Wasser ausfließen. Er schaut fragend zum Ältern empor, der ihm, wie aus den Handgebärden hervorgeht, eine Erklärung über die Natur dieses Wassers gibt. Ginter bemerkt dazu: «... schließlich Männer und Frauen, in ihrer Mitte ein predigender Greis.»⁸ Dies ist jedoch ungenau und zu allgemein gesagt. Diese Gruppe Greis-Mann hängt nicht mit den andern zusammen, da der Maler sie kompositionell deutlich in sich zusammengefaßt hat. Was soll sie darstellen?

Eine erste Vermutung führt auf das Buch Ezechiel Kap. 47. Dort wird in der großen Vision des Propheten vom neuen Tempelbau in Jerusalem erzählt, daß eine Wasserquelle südlich vom Altar entspringe, unter der südlichen Seitenwand des Tempels hervorriesle und als ständig wachsender Strom in die Gegend des Toten Meeres, in die Wüste hinausfließe. Ein Mann mit einer Meßrute führt den Propheten diesem Wasser entlang und läßt ihn nach je tausend Ellen hineinsteigen. Zuerst geht ihm das Wasser bis an die Knöchel, dann bis zu den Knien, später bis zu den Hüften, und schließlich kann er nicht mehr hindurchschreiten. Es ist das Wasser des Lebens, das vom Altar Gottes ausgeht, unscheinbar beginnt und dann als mächtiger Strom die tote Landschaft der Wüste zu neuem Leben erweckt; ein Sinnbild der Ausgießung des Heiligen Geistes über die in den Sünden geistlich erstorbene Menschheit. Man hätte dann im

⁸ Ginter (A. 1), S. 80.

jüngern Mann, der am Wasser sitzt, den Propheten selbst zu sehen. Dazu paßt, daß er seinen Fuß ungefähr bis zum Knöchel ins Wasser hält. Man erblickt auch hinter ihm an einem Mauerstück, das tatsächlich genau im Süden des auf der Scheinarchitektur sichtbaren Altares gemalt ist – und das damit auch im Süden des wirklichen Hauptaltars der Kirche liegt – einen Wandbrunnen, dessen Wasser in eine Muschel läuft, überfließt und sich mit dem allgemeinen Strom zu Füßen des Mannes verbindet. Im älteren Mann mit der erklärenden Gebärde wäre dann der Führer des Propheten zu sehen, der nach Ez. 47, 6 ff. ihm wirklich eine längere Erklärung über das Geheimnis dieses Wassers gibt. So aufgefaßt, ergäbe die Szene eine ausgezeichnete Verbindung zum Gesamtthema, da das Gotteswasser der Tempelquelle die ganze Natur erneuert und damit Vorbild auf die große geistliche Erneuerung durch Wasser und Geist in der heiligen Taufe ist. Sie böte auch ein genaues alttestamentliches Urbild des Lebensstromes, der vom Lamm ausgeht, wie denn die Stelle Off. 21, 1 ff., die in der westlichen Bildmitte dargestellt ist, im Wortlaut auf Ez. 47 Bezug nimmt. Dieser bestechenden Deutung steht nur entgegen, daß der ältere erklärende Mann nicht das in Ez. 47, 3 genannte und für die ganze Szene wichtige Meßband oder ein ähnliches Instrument trägt. Nach Ez. 40 führt der Mann den Propheten während des ganzen langen Rundganges durch den neuen Tempel und mißt ständig die Maße aus. Er wird bereits in Kap. 40, 3 beschrieben als «Mann, anzusehen wie Erz, und er hatte eine leinene Schnur in der Hand und eine Meßbrute». Es ist kaum anzunehmen, daß der Maler dieses wichtige Kennzeichen weggelassen hätte. Immerhin scheint es nicht ausgeschlossen, da die Szene auch sonst in ihrer Beziehung zu Ez. 47 klar wäre.

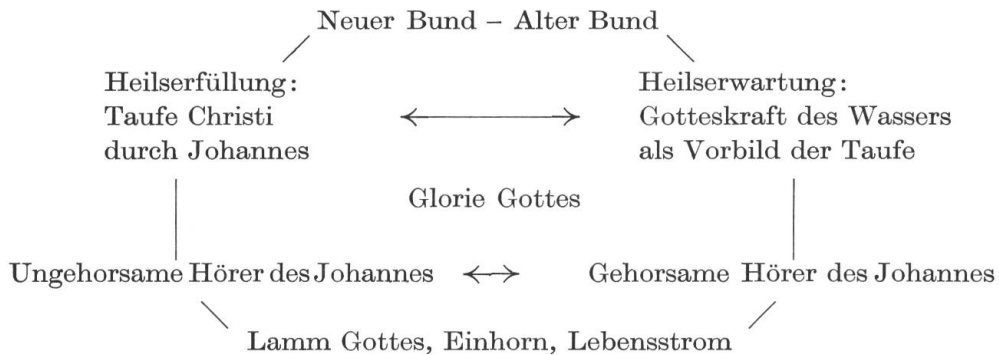
Es bietet sich aber noch eine weitere Auslegung an. Mit der Linken, durch die eine Handvoll Wasser gleitet, scheint der jüngere Mann den älteren zu fragen, welcher Natur dieses Wasser sei. Mit der rechten Hand, sogar mit ausgestrecktem Zeigefinger, weist er auf eine kleine Wasserfontäne am untern Bildrand hin. Für den Beschauer wird sie je nach dem Standort durch eine Stukkatur verdeckt; sie muß aber wichtig sein, da der Mann eindeutig und kräftig auf sie hinweist. Diese Einzelheit führt auf die Erzählung vom Teiche Bethesda (Vulgata: Bethsaida) im Johannesevangelium Kap. 5, wo von einer Heilquelle berichtet wird, die von Zeit zu Zeit empor-sprudelt. Der ältere Mann gibt dem jüngeren Belehrung über die

Herkunft dieser Heilkraft: er weist mit der Rechten auf das Wasser in der Hand des jüngern, mit der Linken aber hinauf zum Himmel, zu den Engelscharen um die Glorie Gottes. Denn nach Joh. 5, 4 wurde das heilkräftige Wasser jeweilen durch einen Engel bewegt, und wer in diesem Augenblick in den Teich stieg, wurde gesund, mit welcher Krankheit er auch behaftet war. Selbstverständlich ist nicht zu erwarten, daß im Bilde die ganze Erzählung des Evangeliums von der Heilung des Lahmen am Teiche Bethesda erscheine, da es sich ja noch nicht um eine Geschichte von Christus, von der Heilserfüllung handeln kann. Es wäre aber diese Szene, als Hinweis auf den wundertätigen Teich verstanden, wieder ein schönes Sinnbild: Wasser zur Heilung des Leibes – Wasser der Taufe zur Heilung der Seele. Auch hier müssen sich die beiden möglichen Deutungen durchaus nicht widersprechen, wenn auch die erste Auslegung auf Ezechiel der andern dies voraus haben mag, daß sie beide Gestalten der Szene durch den alttestamentlichen Text belegen kann. Sowohl die erste wie die zweite Deutung haben den Hauptinhalt, den symbolischen und prophetischen Hinweis auf die Taufe, gemeinsam⁹.

Der ganze wasserreiche Bildteil hat demnach zum Thema die heilsame *Kraft des Wassers* als einer paradiesischen und endzeitlichen Gottesgabe zur Gesundung der Natur und des Leibes, als Vorbild auf die heilende und erneuernde Kraft des Taufwassers, wie sie im gegenüberliegenden Bildteil, in der Taufe Christi durch Johannes, herrliche Erfüllung und Wirklichkeit wird. Dabei wird das Alte Testament als Zeit der Heilserwartung vom Paradies bis in die Tage des Auftretens Johannes des Täuflers in großartiger Zusammenschau auf engem Raum vorgeführt.

Überblickt man den Inhalt des Deckengemäldes, wie er durch diesen Auslegungsversuch herausgestellt wird, so ergibt sich folgendes Schema:

⁹ Bei einer Betrachtung des Gemäldes wurde darauf hingewiesen, das Kind, das die Frau auf dem Arm trägt, habe einen Klumpfuß und werde deshalb zum heilenden Wasser getragen, was eher für die Auslegung als Teich Bethesda spräche. Die nähere Prüfung zeigt aber, daß das Kind normal gezeichnet ist, nur in der typischen barocken Fülle der leiblichen Gestalt.



3.

Damit ist ein klarer theologischer Entwurf des ganzen Deckengemäldes sichtbar geworden. Er wird nun noch bestätigt durch die in den Kartuschen unter dem Gemälde angebrachten *Inskriptionen*. Sie lauten in der Reihenfolge von hinten auf der nördlichen Seite: «VOX DOMINI SUPER AQUAS PS. XXVIII, V. 3» – «DEUS MAIESTATIS INTONVIT PS. XXVIII V. 3» – «DOMINUS SUPER AQUAS PS. XXVIII V. 3». In der Mitte unter der Uhr erscheint das wichtigste Wort des ganzen im Gemälde verherrlichten Geschehens, das Wort des himmlischen Vaters, das im Donner über dem getauften Christus erscholl: «HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS MATTH. III, 17»¹⁰. Dann fahren die Inskriptionen auf der südlichen Seite weiter: «VOX IN VIRTUTE PS. XXVIII 4» – «VOX IN MAGNIFICENTIA PS. XXVIII 4» – «VOX DOMINI CONFRINGENTIS CEDROS PS. XXVIII 5», und schließlich unter Lamm-Einhorn-Lebensstrom die Stelle aus demselben Psalm 29 (Vulgata: 28) Vers 6: «DILECTUS SICUT FILIUS UNICORNIUM». Damit wird sinnreich die Beziehung des jungen Einhorns, das im Text der Vulgata erscheint, zu Christus, dem geliebten Sohn Gottes, wie er im gegenüberliegenden Matthäustext genannt wird, hergestellt. Es ist nun klar, weshalb hier neben dem Lamm auch das Einhorn als Sinnbild Christi hingesetzt wurde. Wie man erkennt, sind die Worte nichts anderes als fortlaufend ausgewählte Teile der Verse 3 bis 6 des genannten Psalms. Diese barock-mystische Aus-

¹⁰ Bugmann (A. 3) macht sicher mit Recht darauf aufmerksam, daß dieses Wort nicht, wie zu erwarten wäre, unter der Taufe Christi, sondern in der Bildmitte über dem Chorarm mit dem Hauptaltar steht und deshalb in doppelsinniger Bedeutung sowohl auf das Gemälde wie auch auf die Gegenwart Christi im Altarsakrament bezogen werden muß.

legung des herrlichen Gewitterpsalms aus dem Alten Testament setzt die beiden Hauptthemen des Gemäldes, das Wort des Herrn und das Lebenswasser, in feste innere Beziehung zum Leben und Wirken Johannes des Täufers.

Die Beziehung geht zwar nicht überall, aber doch an manchen Stellen bis ins einzelne, so wenn die Worte «Dominus super aquas» gerade unter der Taufe Christi stehen, über der sich Gott der Heilige Geist, nach dem kirchlichen Bekenntnis «Dominus et vivificans», offenbart. Oder die Worte «Vox in virtute» erscheinen unter dem Teil mit den Bildern von der heilschaffenden Kraft und Macht des Gotteswortes. «Virtus» ist hier wie oft nicht mit «Tugend», sondern im Sinne von «dynamis» mit «Heilsmacht, Heilstat» wiederzugeben. Auch das Wort «Vox in magnificentia» hat wohl eine Beziehung zum Löwen der Paradieslandschaft, der dicht daneben steht: das Wort des Herrn ist mächtig wie das Brüllen des Löwen (Hos. 11, 10; Am. 3, 8). Da Johannes der Täufer das Wort Gottes machtvoll verkündigte, gilt das Sinnbild auch für ihn. Der Spruch «Vox Domini confringentis cedros» paßt durchaus zum Zöllner- und Soldatenbild, unter dem es steht. Im Alten Testament vergleichen die Propheten das stolze Wesen des Gottlosen mit den hochragenden Zedern (Jes. 2, 12–13; Jer. 22, 23). Indem Gottes Wort durch den Mund des Täufers den Übermut der Soldaten und den Geldhochmut der Zöllner überwindet und sie bescheiden und demütig werden läßt, zerbricht es gleichsam, nach dem Psalmwort, die hohen Zedern. Umgekehrt darf das Wort «Deus maiestatis intonuit» beim Schriftgelehrtenbild als drohendes Gerichtswort über die Ungläubigen ausgelegt werden, wenn es auch, gerade zwischen diesem Bild und der Szene mit der Taufe Christi stehend, gleichzeitig als das Donnerwort der göttlichen Bezeugung «Dies ist mein lieber Sohn» aufgefaßt werden muß – ein Beweis für die Vielfalt der Beziehungen, die das barocke Denken in einer Bibelstelle enthalten sieht.

Weitere Worte des gleichen Psalms werden in den Seitenarmen verwendet. Bei der Heimsuchung Mariae steht links «VOX DOMINI PRAEPARANTIS CERVOS» (V. 9), rechts die Stelle aus Luk. 1, 41 «EXULTAVIT INFANS IN UTERO» als sachliche Erklärung des Bildinhaltes. Diese Anwendung der Psalmstelle könnte seltsam anmuten, doch dahinter verbirgt sich eine bezeichnende barocke Wortspielerei. Geht man auf die hebräische Grundlage zurück, so lautet die Übersetzung: «Die Stimme des Herrn erregt die Hirsch-

kühe.» Der Maler hat köstlicher Weise im Bild der Heimsuchung im Hintergrund zwei dahineilende Hirschkühe angebracht. Sie sind nichts anderes als eine Anspielung auf Maria, die nach der Erzählung in Luk. 1, 39 «eilends» über das Gebirge zu Elisabeth ging. – Die Geburt des Johannes ist links mit dem Wort «COMMOVEBIT DESERTUM PS. XXVIII 8» versehen, womit sowohl ein Hinweis auf die Wirkkraft des göttlichen Wortes als auch gleichzeitig eine Prophezie auf die künftige Wirksamkeit des Johannesknaben in der Wüste gegeben wird; die rechte Seite deutet mit Luk. 1, 14 «IN EIUS NATIVITATE GAUDEBUNT» wieder den Inhalt an¹¹. Der südliche Seitenarm zeigt links die Stelle «VOX CONCUTIENTIS DESERTUM» (V. 8), rechts das bereits erwähnte Wort «VOX CLAMANTIS IN DESERTO LUC. III 4», eine weitere wohlausgedachte Verbindung der Psalmworte mit einer neutestamentlichen Stelle. Die Enthauptung des Täufers wird links vom Wort «VOX INTERCIDENTIS FLAMMAM» (V. 7) und rechts vom Spruch «LUCERNA LUCENS ET ARDENS» aus Joh. 5, 35 begleitet. Beide Worte preisen den Täufer als das weithinleuchtende Licht, erinnern aber auch an die kurze Zeit (Joh. 5, 35b), in der dieses Licht leuchtete, um dann im Martyrium nach dem Willen Gottes wenigstens für den irdischen Bereich zu erlöschen.

So schließt der durchgehend verwendete Psalm den theologischen Inhalt des Deckengemäldes und der Seitengemälde mit der Geschichte und dem Werk *Johannes des Täufers* zu einer großartigen inneren Einheit zusammen.

Barocke Kunst ist immer eine nach vielen Seiten hin offene, mehrdeutige Aussage. Manches mag daher noch in diesen Gemälden liegen, das hier nicht ausgesprochen wurde. Doch hat diese Auslegung, die nicht mehr als ein Versuch sein will, das Rätsel des Deckengemäldes zu Bernhardzell aufgeheilt. Aus einem «völlig ungedeuteten» Bild wird ein in seiner Weise einzigartiges und klares Zeugnis von der Kraft des Wortes des Täufers und von der Kraft Gottes im Wasser der heiligen Taufe. *Ernst Gerhard Rüschi*, Schaffhausen

¹¹ Wie aus der Bildauslegung hervorgeht, tragen alle im Gemälde vorkommenden Tiere Symbolcharakter. Die Vermutung, der Streit zwischen Katze und Hund im Bild von der Geburt des Täufers deute auf die Auseinandersetzung Altes Testament/Neues Testament, Gesetz/Gnade hin und symbolisiere das Ende der alten Zeit durch die Geburt des Täufers, ist deshalb nicht ganz abwegig. Sie würde der spielerischen Art, mit der man im Spätbarock die Geheimnisse der Heilsgeschichte im Symbol andeutete, entsprechen.