

Eine seltsame und ungewöhnliche Darstellung des „Hl. Geistes“

Zur Ikonographie einer verbotenen „Spiritus-Sanctus“-Ausprägung

In memoriam Leopold Kretzenbacher zum 100. Geburtstag

Von Elfriede Gr a b n e r

Im Jahre 1992 hat Leopold Kretzenbacher (1912–2007) eine ikonographisch bemerkenswerte Studie über „Steirische Dreifaltigkeitsbilder“ publiziert, die sich vor allem mit Darstellungen des sog. „Dreigesichts“ (griech. *triprosopos*, lat. *trifrons*) beschäftigt, welche er mit vielen Bildbeispielen belegte.¹ Es handelt sich dabei um die Vorstellung eines göttlichen Antlitzes mit der Dreifachheit von Nase, Mund und Bart und mit der entsprechenden Vermehrung der Augen auf mindestens vier. Diesem Typus wurden in letzter Zeit mehrere Studien gewidmet.²

Hier soll nun – im Gedenken des 100. Geburtstages dieses großen Gelehrten – eine seltsame ikonographische Besonderheit einer „Spiritus-Sanctus“-Ausprägung angefügt werden, die allerdings bald einem kirchlichen Verbot zum Opfer fiel. Es handelt sich dabei um die Darstellung der dritten göttlichen Person – des Hl. Geistes – in der Gestalt eines schönen Jünglings.

Diese Darstellung wird in bayerischen Publikationen auf die Heilig-Geist-Vision der Kaufbeurer Franziskaner-Nonne Maria Crescentia Höß (1682–1744) zurückgeführt, die viel Staub aufgewirbelt hat und zu einem schweren Hindernis im Seligsprechungsverfahren werden sollte.

Maria Crescentia Höß trat 1703 in das dortige Kloster der Franziskanerinnen (Maierhof-Kloster) ein und war hier ab 1741 Oberin. Sie war unter

¹ Leopold KRETZENBACHER, Steirische Dreifaltigkeitsbilder als „Dreigesicht“ und ihre Verwandten. In: ZHVSt 83 (1992), 407–422. – DERS., Zur Dreifaltigkeitsdarstellung im steirischen Paradeisspiel. In: Öst. Zs. f. Volkskunde NS 46 (1992), 149–168.

² Vgl. KRETZENBACHER, Steirische Dreifaltigkeitsbilder (wie Anm. 1), 408.



Abb. 1: Der Hl. Geist in Gestalt eines Jünglingskopfes am Hochaltarbild der Dreifaltigkeitskirche in München, um 1717

Maria Crescentias im Gange.³ Diese erfolgte in Rom am 25. November 2001 durch Papst Johannes Paul II.

Die Hl.-Geist-Vision der Kaufbeurer Nonne wird auch heute noch – vor allem im bayerischen Raum – bildlich dargestellt, wie es am Hochaltarbild der Münchener Dreifaltigkeitskirche zu sehen ist (*Abb. 1*). Danach soll Maria Crescentia eines Tages entrückt worden sein, wobei sie vor einer goldenen Wolke den Hl. Geist in Gestalt eines lieblichen, weißgekleideten Jünglings mit gelocktem Haar, sein Haupt umgeben von sieben Feuerzungen, gesehen haben wollte. Fälschlicherweise wird allerdings in zwei kleinen Münchener Ausstel-

anderem auch Beraterin des Kurfürsten Clemens August von Köln und der Gemahlin des Kurfürsten Karl Albrecht von Bayern. Die Wirren der napoleonischen Zeit verhinderten eine rasche Seligsprechung, die dann am 7. Oktober 1900 durch Papst Leo XIII. (1878–1903) vorgenommen wurde. Obwohl in der Kunstgeschichte gar nicht selten, machen bildliche Darstellungen des Hl. Geistes als Person, zurückgehend auf Visionen, wie eben auch bei Maria Crescentia Höß, Schwierigkeiten. Die Propagierung solcher Bilder wurde in diesem Falle von ihrer Oberin Johanna Altwöger vorangetrieben. Seit 1956 waren Bemühungen um die Heiligsprechung

³ Rupert GLÄSER, Artikel: Höß, Crescentia, Mystikerin, in: *Marienlexikon*, hg. v. R. BÄUMER/L. SCHEFFCZYK, 3. Bd., St. Ottilien 1991, 225f. – Weitere ausführliche Literatur sowie zahlreiche Abb. bei: Francois BOESPFLUG, *Dieu dans l'art Sollicitudini Nostra de Benoit XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris 1984, 61–152.

lungspublikationen von 2004 diese Vision am Hochaltarblatt der Dreifaltigkeitskirche von Johann Andreas Wolff auf eine Vision der Karmelitin Anna Lindmayr (1657–1726) zurückgeführt,⁴ was nicht den historischen Fakten entspricht und hier korrigiert werden muss.

Nach der angesprochenen Vision der Maria Crescentia Höß, in der ihr Maria als Braut des Hl. Geistes in einer Marienkrönung erschienen sei, wobei der Hl. Geist als höfisch gekleideter Jüngling auftrat, eine ungewöhnliche Darstellung, die, wie schon erwähnt, zum schweren Hindernis im angestrebten Seligsprechungsverfahren wurde, wird jedoch die Beziehung zu den Münchener Karmelittinnen erkennbar. Denn in München war am Beginn des Spanischen Erbfolgekrieges ebenfalls auf Grund von Visionen der Karmelitin Maria Anna a Jesu Lindmayr von den bayerischen Landständen und der Bürgerschaft der Stadt eine Kirche zu Ehren der Heiligen Dreifaltigkeit gelobt und bei Kriegsende in Verbindung mit der Klostergründung der Theresianerinnen (= Karmelittinnen) mit dem Bau begonnen worden. Als 1717 der Kirchenbau fast abgeschlossen war, wurde das vom Maler Andreas Wolff (1662–1717) begonnene Hochaltarbild durch dessen Schüler Johann Dengler (1666–1729) vollendet. Auf ihm ist unter anderem der Heilige Geist in Gestalt eines Jünglingskopfes mit gelocktem Haar, umgeben von sieben Feuerzungen, dargestellt. Diese Darstellung soll angeblich auf eine Vision der hl. Theresia von Avila (1515–1552) zurückgehen, von welcher Kupferstiche im Umlauf waren (*Abb. 2*). Eine solche „Theresianische Vision“ lässt sich jedoch in dieser Form nicht verifizieren.⁵ Sie wird nur in einem Brief der Oberin von Crescentia, Johanna Altwöger, an das Münchener Karmelittinnenkloster aus dem Jahre 1733 erwähnt: „Ich habe auch eine bitt. Es seint vor einigen jahren unß auß ihren lieben closter gebettlein

⁴ Erzbischöfliches Ordinariat München (Hg.), „Die Stadt läg in dem Grund, wan diese Kirch nit stund.“ Maria Anna Lindmayr und die Münchener Dreifaltigkeitskirche, 1704–2004, München 2004, 10 (unpag.). – Thomas FORSTNER/Roland GÖTZ/Erich JOOS/Michael VOLPER, Die Stadt läg in dem Grund, wan diese Kirch nit stund ... Maria Anna Lindmayr, die Dreifaltigkeitskirche und das Karmelittinnenkloster in München, München 2004, 54.

⁵ Vgl. P. Aloysius ALKOVER, Sämtliche Schriften der hl. Theresia von Jesus, München und Kempten, 2. Aufl. 1952–1956. Die bildhaften Schauungen der hl. Theresia sprechen nur von einem in menschlicher Gestalt erscheinenden Hl. Geist. Im Zusammenhang mit ihren Dreifaltigkeitsvisionen lassen sich nur Anklänge festhalten, etwa jene ihr auf Bildwerken bekannte Darstellung der dreigesichtigen Dreifaltigkeit: „Wir Unwissende glauben, daß alle drei Personen der heiligsten Dreifaltigkeit in einer Person seien, etwa wie wir es an Bildern wahrnehmen, auf welchen ein Körper mit einem dreifachen Antlitz gemalt ist ... Das, was meinem Geist sich darstellt, sind drei verschiedene Personen, von denen man jede einzelne schauen und ansprechen kann. Und dann habe ich betrachtet, daß der Sohn allein die menschliche Natur angenommen hat, was diese Wahrheit ganz deutlich lehrt.“ (Bd. I, 1952, 483).



Abb. 2: Der Hl. Geist erscheint der hl. Theresia in Gestalt eines von Flammen umzüngelten Jünglings. Kupferstich, Lyon 1670

Ruffini († 1749) nach Crescentias Angaben diese Vision. Er hatte bereits 1717/18 kostenlos das Bild des Josephsaltars in der Dreifaltigkeitskirche angefertigt und kannte folglich auch das dortige Hochaltarbild. Nach 1741 erschien ein künstlerisch wertvoller Kupferstich mit dem Bildnis Maria Crescentias als Oberin vom Augsburger Kupferstecher Gottfried Bernhard Göz (1708–1774),

geschickht worden von den 7 gaben deß H. Geists, waren ein küpferlein, wie der Hl. Geist in menschlicher Gestalt der h. Theresa erschienen; wann ich einige könnte haben, wollte recht demütig darumb bitten.“⁶ Die Bildchen wurden sofort übersandt.

Diese Bilder dürften wohl den Anstoß zu den Visionen der Franziskanerin Maria Crescentia gegeben haben, die von der Oberin Altwöger gefördert wurden. Wie schon erwähnt, schaute Maria Crescentia vor einer goldenen Wolke den Hl. Geist in Gestalt eines lieblichen, weißgekleideten Jünglings mit gelocktem Haar, sein Haupt umgeben von sieben Feuerzungen. Auf Wunsch der Oberin Altwöger malte um 1727/28 der Maler Joseph

⁶ Brief der Oberin Johanna Altwöger v. 19. August 1733 an die Subpriorin und spätere Priorin der Münchener Karmelitinnen, Josepha Antonia Gräfin Nothafft, Allgemeines Staatsarchiv München. Abgedruckt bei Manfred WEITLAUFF, Die selige Crescentia Höß von Kaufbeuren, in: Bavaria Sancta, hg. v. Georg SCHWAIGER, Bd. II, Regensburg 1971, 270. Ein Bildbeleg eines solchen Kupferstiches (s. Abb. 2) mit der Inschrift *Divinus Amor, sub imagine Speciosissimi ac flammigeri pueri, Teresiae Sponsae blanditur* aus einer Lebensbeschreibung der hl. Theresia, Lyon 1670, bei BOESPFLUG (wie Anm. 3), 150.

dem Karl VII. den Titel eines Kaiserlichen Hofmalers und Kupferstechers verlieh (Abb. 3). Etwas seitlich über ihrem Haupt ist ebendieser Jünglingskopf vom Hochaltarbild der Dreifaltigkeitskirche abgebildet. Da jedoch diese Vision, weil den traditionellen Heilig-Geist-Darstellungen widersprechend, in kirchlichen Kreisen Anstoß erregte, wurde der Kupferstich alsbald ohne Jünglingskopf verbreitet. Das Gemälde Ruffinis wurde dagegen erst am Beginn des 20. Jahrhunderts vernichtet, aus Sorge um den Verlauf des angestregten Heiligsprechungsprozesses. Das Maierhof-Kloster verwahrt neuerdings wieder eine zufällig entdeckte Kopie des Gemäldes, eine jener kleinen Kopien in Öl, die Maria Crescentia hochgestellten Gönnern oder ihr besonders nahestehenden Personen schenkte.⁷

Auf diese Vision der Kaufbeurer Nonne gehen nun schon vier Jahre nach deren Tod zwei Freskendarstellungen in den Pfarrkirchen Schongau und Altdorf zurück, beide als Werke Matthäus Günthers (1705–1788), des wichtigsten und bedeutendsten Freskantens des süddeutschen Raumes. Maria als Braut des Hl. Geistes stellt Günther im Chor der Pfarrkirche von Altdorf, südlich von Kaufbeuren, dar, wobei der Geist in Gestalt eines höfisch-galanten Jünglings



Abb. 3: Maria Crescentia Höß als Oberin mit der Darstellung des Hl. Geistes als Jüngling. Kupferstich von Gottfried Bernhard Göz, 18. Jh.

⁷ WEITLAUFF (wie Anm. 6), 271.

erscheint, in der Szene einer Marienkrönung ganz im Sinne des Rokoko.⁸ Die Darstellung dieser Vision war schon 1745 durch ein päpstliches Sendschreiben untersagt worden. Das Verbot konnte sich aber nicht einmal in der Diözese Augsburg durchsetzen, von deren Bischof es erbeten worden war, denn dort entstanden fast unmittelbar danach (1748) die Fresken Günthers. Er fertigte übrigens auch eine Radierung gleichen Inhalts an, die vielleicht infolge bischöflicher Konfiszierung nur noch in wenigen Exemplaren vorhanden ist.⁹ Das bischöfliche Verbot hinderte Günther aber nicht, dieselbe Szene noch im gleichen Jahr 1748 im Chor der Pfarrkirche von Schongau zu wiederholen. Auch hier wird der Hl. Geist in Gestalt eines schönen Jünglings beim Empfang Mariens durch die Trinität im Himmel dargestellt, der ihr als Bräutigam entgegengeht, während Vater und Sohn die Krone für sie bereithalten.¹⁰

Solche Bildwiederholungen treten bei Günther in seinen Freskenwerken sehr oft auf, was sicherlich mit dem ungeheuren Arbeitspensum zu erklären ist. Aber in erster Linie geht es ihm dabei doch um das immer wieder anders Formulieren eines schon gefundenen Bildthemas, das damals besonders durch die Visionen der Kaufbeurer Nonne Maria Crescentia Höß so populär war, dass es seine Vorstellungen vom volksnahen Malen erfüllte. So entstand hier im Barock unter Einwirkung der Marienverehrung, vor allem jener der Jesuiten, und der sel. Maria Crescentia mitunter aus der Trinität eine „Quartinität“: Maria, als Adoptivtochter des Vaters und Mutter des Sohnes, wird zur Braut des Hl. Geistes. Kein Wunder also, wenn es immer wieder zu Verböten durch die kirchlichen Behörden kam, die freilich – wie auch bei diesem marianischen Sondertyp – in der volkstümlichen Maltradition kaum Beachtung erfuhren. Nur so konnte auch eine mit der Mystik der Kaufbeurer Nonne zusammenhängende, seltsame Darstellung aus dem Heilig-Kreuz-Kloster in Mindelheim eine Erklärung finden und bis heute „überleben“ (*Abb. 4*). Eine eindeutig weibliche Gestalt ist es hier, die auf dem Ölbild aus dem allgäuischen Kloster dargestellt wird. Ein jugendliches, vom Beschauer gesehen nach rechts gewendetes Frauenhaupt wird von auf die Schultern wallendem Haar umrahmt. Den Körper umfließt ein weites, in Falten gelegtes Langkleid, das von einem breiten Gürtelband zusammengehalten wird, dessen Enden vorne in der Körpermitte schleifenartig herabhängen. Die rechte Hand weist mit gestreckten Fingern

⁸ Katalog: Städtische Kunstsammlungen Augsburg, hg. v. T. FALK/J. JOCHER, Matthäus Günther, 1705–1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen, München 1888, Abb. 10.

⁹ Ebd. Abb. 135.

¹⁰ Abb. S. 521 in: Hermann BAUER/Bernhard RUPRECHT, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Bd. 1: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern. Die Landkreise Landsberg am Lech, Starnberg, Weilheim-Schongau, München 1976.

nach unten, während die Linke wie in einer hinweisenden Geste leicht erhoben erscheint. Das Haupt wird von einer goldenen Aureole, in der sieben Flammen züngeln, umstrahlt. Über ihrer Brust aber schwebt, wie auf vielen Darstellungen, Kupferstichen und Schabkunstblättern, die Heilig-Geist-Taube, ebenfalls in einem hellen Lichterglanz, dessen von ihr ausgehende Strahlen jeweils in einer kleinen Feuerzunge enden. Die Gestalt scheint auf Wolken zu schweben, zu ihren Füßen blicken drei Engelsköpfe zu der Lichtgestalt empor. Maria als *Sponsa Spiritus Sancti* ist es also, wenn wir die bekannten ikonographischen Details näher betrachten. Aber auch ein weiteres Bild ließe sich hier einfügen, wenn wir Überlieferungen aus frühpatristischer Zeit Glauben schenken dürfen, die von Maria als *Columba Dei*, der Taube Gottes, sprechen.¹¹ Dieser Ehrentitel soll nicht bloß ihre Reinheit und Schönheit, ihre Sanftheit und Demut symbolisieren, sondern auch die Ähnlichkeit und Verbundenheit mit dem Hl. Geist: So wird sein Symbol zu ihrem Symbol.¹²



Abb. 4: Maria als „*Sponsa Spiritus Sancti*“ aus dem Hl.-Kreuz-Kloster in Mindelheim im Allgäu, 18. Jh.

¹¹ *Columba Dei* wird von Chrysostomus († 407), Proclus († 446), Pseudo-Epiphanius und Pseudo-Hieronymus († 419/20) für Maria verwendet. Vgl. dazu: K. WITTKEMPER, in: *Marienlexikon* (wie Anm. 3), 3. Bd., 1991, 112.

¹² Vgl. Matthias Joseph SCHEEBEN, *Handbuch der katholischen Dogmatik V*, Freiburg i. B., 2. Aufl. 1954, Nr. 771. Zu diesem Symbol führt Scheeben aus: „Wenn sich dieser Bräutigam Mariens in der Hl. Schrift als Taube zu erkennen gibt, so können wir seine Braut, sein Abbild mit Recht auch Taube Gottes nennen. Ist sie jedoch als seine Braut eine rechtliche Person zu ihm, so daß er auch sie mit seinem Namen bezeichnen kann und darf.“ (Zitat nach der Ausgabe: M. J. SCHEE-

Hier sind allerdings eindeutig auch Elemente aus der Hl.-Geist-Vision der Maria Crescentia Höß mit eingeflossen, wenngleich es auch nicht der von ihr in Gestalt eines Jünglings mit gelocktem Haar geschaute Hl. Geist in menschlicher Gestalt ist. Die Erklärung zu diesem in einem franziskanischen Ordensblatt als Titelseite wiedergegebenem Bild ist allerdings unzutreffend, wenn es dort heißt: „Diese ‚Heilige‘ ist keine Heilige. Diese Heilige ist nämlich der Heilige Geist ... Die Mystik der seligen Kreszentia Höß von Kaufbeuren († 1744) hat sie mitgeprägt.“¹³ Der Hl. Geist wird also in dieser „modernen“ Interpretation auf dem Mindelheim-Bild, das nicht als marianischer Sondertyp von der Brautschaft Mariens erkannt wird, weiblich, in Gestalt einer Frau gesehen. Dazu heißt es dann im – nicht gezeichneten – Text aus dem Jahre 1998 weiter: „Der Heilige Geist also in Frauengestalt mit der Taube und Flammen um Haupt und Herz.“ Von der „Mütterlichkeit in Gott und der Weiblichkeit des Heiligen Geistes“ schreibt der Konzilstheologe Yves Congar.¹⁴ Er zitiert dazu Kirchenväter und die Bibel selbst, wo von der Zärtlichkeit und mütterlichen Liebe Gottes gesprochen wird. Das hebräische „Ruach“ für Geist und die „Schechina“-Wolke und die Weisheit sind weiblich und werden auf den Geist gedeutet. „Die dritte göttliche Person ist die Liebe zwischen Vater und Sohn. In den Bildern von Braut und Mutter wird die Liebe dargestellt.“

Obwohl der hier anklingende Bezug zu einer „Weiblichkeit des Hl. Geistes“ im Zusammenhang mit dem Ölbild aus Mindelheim und seinen ikonographischen Besonderheiten in dieser Form nicht zutreffend ist, lassen sich doch weitere Darstellungen belegen, auf denen an Stelle des Hl. Geistes eine Frau in Erscheinung tritt.

Eine frühe Darstellung einer solchen ikonographischen Besonderheit birgt etwa das Kirchlein des hl. Jakobus maior in Urschalling nahe dem Westufer des Chiemsees. Ein anonym gebliebener Freskenmaler hat dort um 1390 im Kreuzgewölbe eines Chorjoches – neben vielen anderen Motiven – eine seltsame und ungewöhnliche Dreifaltigkeit gemalt (*Abb. 5*). Die Dreiergruppe weist insofern eine Besonderheit auf, als sich zwischen dem weißhaarigen und weißbärtigen Gottvater und dem mit langem Braunhaar und Bart dargestellten Gottessohn

BENS Lehre stilistisch vereinfacht und systematisch vereinfacht von P. Fr. FUCHS SVD, 3. Aufl. Kirchen/Sieg 1973, 66.)

¹³ Antonius-Freund. Nachrichten vom St. Antonius-Werk, Heft 175, Wien 1998, 9.

¹⁴ Die Studien Y. CONGARS hatten nachhaltige Wirkung in einer sich herausbildenden „Theologie des Laientums“ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seine umfassende Studie „Der Laie“, Stuttgart 1956, hat die Texte des Zweiten Vatikanischen Konzils beeinflusst. Vgl. Wolfgang BEINERT (Hg.), Glaubenszugänge. Lehrbuch der Katholischen Dogmatik, Bd. 1, Paderborn/München/Wien/Zürich 1995, 173.

eine jugendliche, weibliche Gestalt befindet. Ihr freundliches Gesicht wird von braunem, auf beide Schultern herabwallendem Haar umrahmt. Ein bräunlich-rötliches, in dichten Falten nach unten verlaufendes Langkleid hüllt ihren schlanken Körper ein, der in der unteren Hälfte teilweise von den weißen, faltenreichen Mänteln der beiden männlichen Gestalten verdeckt wird. Die Häupter aller drei Gestalten sind von hellen Nimben umstrahlt, die aber bereits von roten Kreuzen geteilt werden, wie dies der frühmittelalterlichen Darstellung des Kreuznimbus entspricht und somit wohl den „präexistenten Logos“ verkündet. An die Stelle der sonst in Dreifaltigkeitsdarstellungen gewohnten Heilig-Geist-Taube – oder wie etwa in trimorphen Darstellungen der Trinität mit drei gleichartigen, gleichgekleideten und gleichaltrigen göttlichen Personen¹⁵ – tritt hier an die Stelle des „Heiligen Geistes“ die *Sophia* als Allegorie der „Göttlichen Weisheit“. Damit wird aber gleichzeitig auch schon der Bezug zu Maria hergestellt, da man bei der künstlerischen Gestaltung solcher Bilder auf die Weisheitstradition zurückgriff, indem man in Maria auch eine menschliche Figuration der Weisheit sah.



Abb. 5: Darstellung der Hl. Dreifaltigkeit in der Jakobus-Kirche zu Urschalling am Chiemsee, um 1390

Um diesen Gedankengängen zu folgen, ist es erforderlich, *Sophia* als Kategorie der religiösen Überlieferung zu erschließen.¹⁶ Dadurch stellt sich das

¹⁵ Vgl. KRETZENBACHER, Dreifaltigkeitsbilder (wie Anm. 1).

¹⁶ Vgl. Barbara HOFFMANN, Libertäre Sophienmystik und keusche Ehe. Wandel und Kontinuität weiblicher Vorbilder im radikalen Pietismus (17. u. 18. Jahrhundert), in: C. OPITZ/H. RÖ-

Problem der Begriffsvermischung: Weisheit, himmlisches Jerusalem und Heiliger Geist wurden durchaus synonym in der alttestamentarischen Tradition verwendet. So war etwa Weisheit (*sophia*) bereits als Personifizierung der nachbiblisch-hebräischen *chokna* (Weisheit) geläufig, der Ordnung der Schöpfung, die im Spätjudentum häufig parallel gebraucht wurde mit *ruach* (Geist), der schöpferischen, erneuernden und bewegenden Kraft. Sie schloss archaische Fruchtbarkeitskulte ein, in denen die lebensspendende weibliche Gottheit einen zentralen Platz einnahm. Allerdings gab es im nachexilischen Judentum auch Identifikationen der Weisheit mit einer Gegenspielerin, nämlich der zur heiligen Hochzeit verführenden Astarte.¹⁷ Weisheit und *ruach* verbanden sich im Bild vom himmlischen Jerusalem mit der Hoffnung auf die Erneuerung der Größe Israels und mit der Sehnsucht des Menschen nach Wiederherstellung der Einheit mit Gott, der Überwindung der Trennung vom Paradies. Sowohl *ruach* als auch *sophia* wurden weiblich gedacht, ihnen wurde die Mitwirkung beim Schöpfungsakt zugesprochen.¹⁸

Dieses altjüdische Verständnis von *sophia*, in dem die Verehrung der lebensspendenden weiblichen Kraft und damit die Geschlechtlichkeit rituellen Raum einnahmen, wurde z. B. auch über die jüdisch-christliche Frömmigkeitstradition der Ebioniten¹⁹ in das frühchristliche religiöse Spektrum eingebracht. Sie bezeichneten sich als Auserwählte, als wahre Gemeinde Gottes, lebten in eschatologischer Erwartung und praktizierten freie Geschlechtlichkeit. Nur ein Teil dieser Bewegung glaubte an die übernatürliche Geburt Jesu, der andere verehrte ihn als von Gott ausgezeichneten Menschen.

In der griechisch-neutestamentlichen Tradition wurde aus dieser weiblichen Kraft der Heilige Geist, *pneuma*, ein Neutrum, allerdings immer noch mit weiblichen schöpferischen Eigenschaften: „der da lebendig macht“.²⁰ Die Verknüpfung von *sophia* und *logos* durch Paulus und vor allem Johannes kenn-

CKEILEIN/G. SIGNORI/G. P. MARCHAL (Hg.), *Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.–18. Jh.* (= *Clio Lucernensis* 2), Zürich 1993, 194–197.

¹⁷ Hartmut GESE, Weisheit, in: Kurt GELLING (Hg.), *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Bd. 6, 3. Aufl., Tübingen 1962, Sp. 1576.

¹⁸ Vgl. Helen SCHLÜNGEL-STRAUMANN, *Geist I. Altes Testament*. In: Elisabeth GÖSSMANN u.a. (Hg.), *Wörterbuch der feministischen Theologie*, Gütersloh 1991, 146f.

¹⁹ Ebioniten ist die gebräuchliche Bezeichnung für einen nicht bestimmbar Teil des Judentums besonders in Transjordanien und Syrien, der von anderen Gruppen unterschieden wird. Der Name führt nicht auf einen Sektengründer zurück, sondern auf hebr. *aebonim* = Arme, ein Ehrentitel jüdischer Frommer, den auch die Jerusalemer Gemeinde auf sich bezogen hat. Vgl. Jürgen WEHNERT, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 3, 3. Aufl. 1995, Sp. 430f.

²⁰ Vgl. 2 Kor 3,6 („der Geist macht lebendig“); 1 Kor 6,19 und Tit 3,5.

zeichnen den Versuch, die Inhalte der Weisheitstradition mit Jesus zu verbinden, also männlich zu denken.²¹ Seit dem Konzil von Ephesus (431) trat *sophia* als weibliche Identifikation zunehmend hinter Maria zurück. So waren bis zum Ende des ersten Jahrtausends die liturgischen Texte aus der Weisheitsverehrung in die Marienverehrung übernommen worden, wodurch eine Übertragung der Sophienverehrung auf Maria erfolgte.²² Die frühchristliche Kirche vollzog also eine Verlagerung der Ideale von schöpferischer Kraft, Mut, Lebensfreude (*ruach/sophia*) auf Jungfräulichkeit, Reinheit und Demut Mariens, während in der christlich-gnostischen Tradition *sophia* große Bedeutung behielt. So wird etwa im apokryphen Hebräerevangelium noch vom Heiligen Geist als der „Mutter des Heilandes“ gesprochen.²³

In der bildlichen Ausprägung des Westens erscheint daher seit dem 10. Jahrhundert entsprechend den zahlreichen theologischen Deutungen die *sophia* als *sapientia divina*, als Personifikation oder Gestalt eines der Symbole des Hl. Geistes sowie im Bilde Salomons bzw. des *Thronus Salomonis*, Christi, der *Ecclesia* oder Mariens. Auf Grund solcher vielfältiger Verbindungen lässt sich bei der Darstellung der göttlichen Weisheit in Gestalt einer zumeist reich gekleideten Frau häufig nicht zwischen *Sapientia* als solcher, *Ecclesia-Sapientia* und *Maria-Sapientia* unterscheiden.

Nun aber zurück zur eigenwilligen trimorphen Dreifaltigkeitsdarstellung von Urschalling aus 1380/90. Leopold Kretzenbacher hat diese bayerische *Trinitas*, bei der an die Stelle des „Heiligen Geistes“ „Sophia“ als Allegorie der göttlichen Weisheit gesetzt wurde, erstmals interpretiert.²⁴ Im Zusammenhang mit dieser ikonographischen Besonderheit wird dabei auch die für das Christentum von Ost und West immer noch schwer lösbare Streitfrage der *filioque*-Formel im nicaeno-konstantinopolitanischen *Credo* angesprochen, derzufolge – nach lateinisch-westlicher Auffassung – der Heilige Geist „vom Vater und vom Sohne ausgeht“. Kretzenbacher folgert daraus, dass man sich im Freskenbild der Dreifaltigkeit von Urschalling solcher Beweggründe bewusst war, dogmatischen Schwierigkeiten aber dadurch entgangen ist, dass man eben „die

²¹ Vgl. Silvia SCHROER, Geist II. Neues Testament. In: GÖSSMANN (wie Anm. 18), 148f.

²² Vgl. Thomas SCHIPLINGER, Sophia-Maria. Eine ganzheitliche Vision der Schöpfung, Münster/Zürich 1988.

²³ Edgar HENNECKE/Wilhelm SCHNEEMELCHER (Hg.), Neutestamentliche Apokryphen, Bd. I, 4. Aufl. Tübingen 1968, 108.

²⁴ Leopold KRETZENBACHER, Zwei eigenwillige bayerische Dreifaltigkeitsdarstellungen. In: Bayerisches Jb. f. Volkskunde 1992, 129–140, bes. 130. – SCHIPLINGER (wie Anm. 22) bringt schon 1988 ein Farbbild dieses Freskos, allerdings mit falscher Datierung (9. Jh.!), weist auch auf den Sophia-Maria-Bezug hin, bringt aber keine Interpretation im Text.



Abb. 6: Dreifaltigkeitsdarstellung mit einer *Sophia-Sapientia* aus Söderköping, Schweden, um 1500

den Heiligen Johannes d. Täufer und Olav zeigen. Im Zentrum des Mittelteils erkennt man eine *Trinitas*. Hier ist es ein sog. Gnadenstuhl,²⁷ eine seit dem späten Mittelalter geläufige Form der Dreifaltigkeitsdarstellung, der ebenfalls an die Stelle des Heiligen Geistes eine weibliche *Sophia-Sapientia* setzt. Die thronende, von einem Mantel eingehüllte Greisengestalt, mit streng frontal gerichtetem Blick und wallendem Bart, hält mit beiden Händen den ans Kreuz

heilige Weisheit als *Sophia* im Sinne der *Sapientia Dei* als ein Drittes und von beiden nicht zu trennendes Wesen eingesetzt hatte, ohne damit das *Filioque* zu leugnen, wenn sie zwischen Gott-Vater und Gott-Sohn erscheint“.²⁵

Aber diese eigenwillige und seltsame Dreifaltigkeitsdarstellung ist nicht allein geblieben. 1997 wird in einer nordischen ikonographischen Publikationsreihe auf eine weitere Dreifaltigkeitsdarstellung mit einer *Sophia Sapientia* hingewiesen und auch bildlich belegt (Abb. 6).²⁶ Um 1500 entstand in der Drothems Kirche im schwedischen Söderköping (Östergötland) ein figurenreicher Schnitzaltar, dessen Flügel und Mittelfeld die zwölf Apostel zwischen

²⁵ KRETZENBACHER (wie Anm. 24), 131.

²⁶ Paul Werner ROTH, Ikonografien på altartavlen i Drothems kirke, Söderköping, Sverige. ICO. Iconographisk Post. Nordisk Tidskrift för Bildtolkning, Kopenhagen 1997, H. 3, 11–17, Farbbild S. 15.

²⁷ Der Begriff des „Gnadenstuhles“ stammt aus Martin Luthers Übersetzung von *thronum gratiae* im Brief an die Hebräer 4,16. Er wurde zuerst von Franz Xaver KRAUS in die Kunstwissenschaft eingebracht (nach Wolfgang BRAUNFELS, Die heilige Dreifaltigkeit, Düsseldorf 1954, 35).

geschlagenen Christus. Darüber aber, auf dem Schoß Gottvaters stehend und im unteren Teil durch das Kreuz verdeckt, erblickt man eine weitere Gestalt mit langem, auf die Schultern fallendem Haar, mit demütig gesenktem Blick und gefalteten Händen. Die Schnitzgruppe aus dem späten Mittelalter zeigt also abermals dieselbe Thematik, wie sie schon weit über hundert Jahre früher der Freskant von Urschalling dargestellt hat. Auch hier wird der Bezug „Sophia-Maria“ – noch aus vorreformatorischer Zeit – nicht auszuschließen sein.

Der Zusammenhang von Sophia-Maria mit der Dreifaltigkeit, wie er schon früh in der Theologie herausgestellt wurde, wird so verständlich. Die Metapher hat ihre Wurzeln in der Ordenshomiletik des 12. und 13. Jahrhunderts.²⁸ Bildlich wird sie erst im Barock als Sonderform, wie etwa in der Darstellung des Hl. Geistes als fehlgedeuteter „schöner Jüngling“, befruchtet durch eine Vision einer bayerischen Klostermystikerin, in eben dieser ganz bestimmten Form herausgestellt. Von der Kirche wird diese Sonderform allerdings bald als unerwünscht erklärt und in späteren Ausprägungen dann nur mehr im teilweisen Bezug zur Dreifaltigkeit, vor allem zum Heiligen Geist, dargestellt. Dieser Heilige Geist erscheint auch – theologisch gesehen – „in besonderer Weise als Gabe der Liebe, so daß ‚Liebe‘ in eigentümlicher Weise das Wesen dieses geheimnisvollen ‚Dritten‘ zwischen Vater und Sohn und dem Heilshandeln beider in die Schöpfung hinein kennzeichnet“.²⁹ So zeigt sich nicht zuletzt, wie solche Gedankengänge von Maria als menschlicher Figuration der Weisheit ihre bildliche, oft sonderbar anmutende und falsch gedeutete Ausgestaltung erfuhren und bis in die Gegenwart, vor allem in der Volksfrömmigkeit, weiterleben konnten.

²⁸ Vgl. Elfriede GRABNER, *Mater Gratiarum. Marianische Kultbilder in der Volksfrömmigkeit des Ostalpenraumes*, Wien/Köln/Weimar 2002, 27.

²⁹ BEINERT (wie Anm. 14), 218.