

Inhalt

Vorwort	9
Probe aufs Exempel: Ein Bildnis der Pöpstin Johanna?	10
I. Die Theologie der Kindheitsgeschichten	14
»Zu Betlehem geboren ...«	14
Der Palast Davids	16
Korngarbe statt Krippe	18
Ein Kreuz im Stall zu Betlehem	18
Der Nöhrvater und sein Mantelkind	19
Josefs Hosen	23
Die Magier aus dem Morgenland	25
Die Heilige Familie im Exil	28
»Lass das flaschl nit dahindn!«	31
II. Jesusleben und Christussymbole	35
Fisch und Brot	35
Die Mystische Mühle	43
Die Mystische Kelter	46
Lamm Gottes	48
Der Mann mit dem Schaf	53
Passionsbilder	56
Arma Christi und Feiertagschristus	58
Das Tuch mit dem Antlitz Jesu	61
»Abgestiegen zu der Hölle«	63
Jesus mit dem Flammenherzen	66
Christusmonogramme	66
Der Streit ums Kreuz	70
III. Bilder aus dem Marienleben	79
Die Eltern	80
Die Heilige Sippe	81
Die Verkündigung	83
Marias Schwangerschaft	86
Maria im Kindbett	89
Protest gegen das nackte Jesulein	90
Pietà und Mater dolorosa	91

Pfingsten und Himmelfahrt	94
Mariä Heimgang	95
IV. Von Eva zum Ave	98
Der neue Adam und die zweite Eva	99
Hortus conclusus oder Das Paradiesgärtlein	102
Das Starck-Epitaph in der Nürnberger Sebalduskirche	104
Der Blumengarten der Madonna	107
Granatapfel, Feige, Traube und Ähre	109
V. Maria – Schutzherrin und Helferin	116
Die Kämpferin	118
Die Priesterin	121
Die Schriftgelehrte	125
Thron der Weisheit	126
Den Mond zu Füßen	127
Die Gebetsschnur der Gottesmutter	130
VI. Der Personalausweis der Heiligen	133
Die Darmwinde des heiligen Erasmus	135
Wie ein Fischer zum Jäger wurde	136
Wie die heilige Kümmerin zu einem Bart kam	137
Warum der Wüstenvater Antonius ein Schwein hütet	140
Mensch, Löwe, Stier und Adler. Und vier Kirchenväter	141
Kulturhistorische Kuriositäten	145
Stifterbilder und kantige Heiligenscheine	148
Vom Anker bis zum Zweig. Kleines Lexikon der Symbole	151
VII. Vorchristliche Wurzeln der kirchlichen Kunst	166
Die wundersame Verwandlung der Artemis	167
Christus als Sonnengott?	169
Phönix, Pfau und Pelikan	171
Fassadenmonster an Domen und Kathedralen	175
Leda und der Schwan am Kirchenportal	177
Streit um die Dreifaltigkeit	180
VIII. Lauter fromme Legenden?	186
Ein Maler als Helfer beim Machtpoker	186
Die Katharinalegende	188

IX. Kirche und Kunst im Clinch	194
Der ungezogene Jesusknabe	194
»Omnis lascivia vitetur«	196
Die Inquisition hinters Licht geführt	203
Begriffserklärungen	205
Literaturhinweise	209

Vorwort

Wenn Europäer oder Amerikanerinnen während einer Indienreise hinduistische Tempel besichtigen, sind sie in der Regel ziemlich ratlos. Sie fragen sich, was die vielen sonderbaren Figuren, die sie in diesen Heiligtümern zu sehen bekommen, darstellen, und was sie bedeuten. Den meisten erscheinen sie ebenso rätselhaft wie die bildlichen Darstellungen der griechischen oder der römischen Mythologie. Ähnliches erleben wir selber, wenn wir einen Abstecher in die Vergangenheit unserer Zivilisation machen. Die Malereien in einer römischen Katakombe, die Statuen in einem gotischen Dom oder die Gemälde in einer barocken Klosterkirche sind heute für die meisten Menschen kaum oder nur teilweise verständlich. Bei ihrem Anblick gleichen selbst kirchengebundene Gläubige oft fernöstlichen Reisenden, die zum ersten Mal nach Europa kommen und keine Ahnung haben von unserer einstmals christlich geprägten Kulturlandschaft. Etwas überspitzt ausgedrückt: Was in einer vom Christentum geprägten Gesellschaft ein Kruzifix war, ist inzwischen für viele nichts weiter als ein Stück Holz. Und wenn einmal in einem Gespräch zufällig von einer Kreuzwegstation die Rede ist, denken manche an Verkehrsampeln, die man durch einen Kreisel ersetzen könnte.

Dieses Buch versteht sich als Hinführung zu der heute weithin vergessenen Symbolsprache der christlichen Kunst. Die wichtigste Quelle für die Alten Meister war naturgemäß die Bibel. Allerdings finden sich bei ihnen nicht nur Themen aus dem Ersten und dem Neuen Testament. Manche Künstler haben zahlreiche in vorchristlicher Zeit verbreitete Motive aufgegriffen und sie mit einem neuen Sinngehalt versehen. Ohne Berücksichtigung dieser Umstände und ohne eine gewisse Kenntnis der jeweiligen zeitbedingten kulturellen Hintergründe lassen sich viele kirchliche Kunstwerke nicht angemessen würdigen. Weil es im Christentum von Anfang an nicht bloß um die bildliche Umsetzung heilsgeschichtlich bedeutsamer Episoden oder kirchenpolitisch entscheidender Ereignisse, sondern zumeist auch um Glaubensverkündigung ging, erwies es sich als unumgänglich, bei der Behandlung einzelner Themen auf theologische Entwicklungen einzugehen und religionsgeschichtliche Zusammenhänge aufzuzeigen.

Wie schon bei vielen früheren Buchveröffentlichungen hat Imelda Casutt mich auch diesmal tatkräftig unterstützt, indem sie mir die nötige Fachliteratur besorgte und ihre Freizeit darauf verwandte, um die Druckfahnen zu korrigieren. Dafür bin ich ihr zu großem Dank verpflichtet.

Probe aufs Exempel: Ein Bildnis der Päpstin Johanna?

In der links von der Apsis gelegenen Kapelle Altemps in der römischen Basilika Santa Maria in Trastevere befindet sich ein Fresko, das kunstbegeisterte Rompilger und kirchenhistorisch interessierte Touristinnen gleichermaßen in Erstaunen versetzt.

Das Bild gliedert sich in zwei Teile. In der oberen Hälfte hat der Künstler auf acht Sitzreihen eine Schar Dunkelmänner platziert, die sich im Halbrund vor sechs Kirchenfürsten versammelt haben. Die Szene darunter ist großformatig gestaltet. Im Mittelpunkt thront eine Frau im päpstlichen Ornat, gekrönt mit der Tiara. In der Rechten hält sie einen Stab mit einem Doppelkreuz, während sie mit der Linken auf eine Art Globus verweist. Durchwegs weiblichen Geschlechts sind auch die zahlreichen Gestalten, welche die Päpstin umgeben.



Die Frau mit der Tiara auf dem Gemälde von Pasquale Cati zeigt nicht, wie oft behauptet, die Päpstin Johanna, sondern symbolisiert die Ecclesia, welche bekanntlich weiblich ist.

Dass es sich um eine solche handle, wird gelegentlich noch heute kolportiert von Reiseleitern und Romführerinnen, welche nicht wissen, dass Sönke Wortmann mit seinem 2009 gedrehten Film über die Päpstin Johanna eine mittelalterliche Papstfabel auf die Leinwand brachte.

Und so plaudern diese unerleuchteten Geister weiterhin munter drauflos und suggerieren ihrer Zuhörerschaft, dass der Vatikan noch viel brisantere Dinge vom Tisch gewischt und unter den Teppich gekehrt habe. Unbeantwortet bleibt dabei die Frage, was zum Teufel die Kirchenoberen bloß veranlasste, ausgerechnet eine römische Hauptkirche mit dem Bild der von ihnen verleugneten Nachfolgerin des Petrus auszus schmücken.

Historisch einwandfrei steht fest: Das besagte Fresko, ein Werk des Michelangelo-Schülers Pasquale Cati, wurde von Kardinal Marcus Sitticus Hohenems (latinisiert Altemps; daher die Bezeichnung Altemp-Kapelle), einem Neffen Pius' IV., 1588 in Auftrag gegeben; zwei Jahre später war das Werk vollendet. Und zwar haben wir es hier mit einem kirchenpolitischen Propagandabild zu tun, das die Romtreuen an den wahren Glauben erinnern und die Reformatoren das Fürchten lehren sollte.

Die Entstehung der Legende von der Päpstin Johanna habe ich ausführlich behandelt in meinem Buch *Die Eingeweide der Päpste. Kuriositäten der Kirchengeschichte*, Wiesbaden 2010. Im Folgenden fasse ich lediglich zusammen, was dem Verständnis des Freskos von Pasquale Cati dienlich ist.

Dargestellt ist in der oberen Bildhälfte die letzte Sitzung des Konzils von Trient vom 4. Dezember 1563. Bei der Männergesellschaft handelt es sich um die vor fünf Kardinälen und Papst Pius IV. versammelten Konzilsväter. Und die Frau mit der dreifach gereiften Papstkronen? Symbolisiert die *Ecclesia*. Und die, daran kann selbst der Papst nichts ändern, ist nun einmal weiblich: *die Kirche*. Das byzantinische Doppelkreuz in ihrer Rechten steht für den römischen Herrschaftsanspruch über die gesamte Christenheit. Mit der anderen Hand berührt die *Ecclesia* nicht, wie manche Stadtführer behaupten, einen Globus, sondern die eben vollendete Peterskuppel. Die ist auf diesem Bild oben noch abgerundet, weil die Laterne erst 1591, nach Fertigstellung des Gemäldes, hinzukam und 1593 mit einem Kreuz gekrönt wurde. Ein Globus hingegen ist, zusammen mit Büchern, links unten im Bild zu sehen – ein Hinweis darauf, dass die *Ecclesia* sich über den gesamten Erdkreis erstreckt.

Umgeben ist die *Ecclesia* von den drei theologischen und den vier Kardinaltugenden, die in der lateinischen Sprache ebenfalls weiblichen Geschlechts sind und deshalb als Frauen in Erscheinung treten. Die *Stärke* trägt eine Säule im Arm, gefolgt von der *Mäßigkeit*, die ein Messband in der Hand hält. Die behelmte *Gerechtigkeit* drückt ein Beil an ihre Brust,

während die *Klugheit* hinter ihr sich in ein Buch vertieft. Um die *Ecclesia* scharen sich die theologischen Tugenden. Die *Fides* (Glaube) trägt das Kreuz. Die *Spes* (Hoffnung) zeigt Hostie und Kelch als »Unterpfand der künftigen Herrlichkeit« (womit der Künstler gleichzeitig auf einen alten Gebetstext anspielt). Die *Caritas* (Liebe) nährt zwei Kinder an ihrer Brust. Die übrigen Frauengestalten, welche gebannt entweder zur *Ecclesia* hin- oder zu ihr aufblicken, versinnbildlichen die *Ecclesia audiens*, die hörende Kirche, welche der *Ecclesia docens*, der lehrenden Kirche, Gefolgschaft und Gehorsam schuldet.

Und die missgestaltete Figur mit dem aufgelösten Haar und dem verzerrten Antlitz, die sich unter den Füßen der *Ecclesia* am Boden windet? Verkörpert die vom Konzil von Trient bekämpfte lutherische Häresie, ein Motiv, das zur Zeit der Gegenreformation häufig auftaucht.

Im Übrigen sind wir, was die Entstehung der Fabel von der Päpstin Johanna betrifft, dank der Geschichtsforschenden besser informiert als unsere mittelalterlichen Vorfahren.

Fest steht, dass in Chroniken aus dem 14. Jahrhundert tatsächlich eine am päpstlichen Hof beschäftigte Schreiberin erwähnt wird, die angeblich den Sprung von der Federspitze zum Papstamt schaffte. Bald schon jedoch weiß die notorisch geschwätzigste Legende mehr zu berichten: Die ursprünglich aus Mainz (nach anderen Zeugnissen: aus England) stammende Skribentin hat einen Kleriker zum Vater, der sie in den Wissenschaften unterweist. In jungen Jahren verkleidet sie sich als Mann und begibt sich nach Athen. Dort erreicht sie einen solchen Grad an Wissen, dass sich nur wenige mit ihr messen können. In der Folge zieht es sie nach Rom, wo sie den Namen Johannes Anglicus annimmt und wegen ihrer Gelehrsamkeit überall Bewunderung erregt. Aufgrund ihrer umfassenden Bildung legt man ihr nahe, die heiligen Weihen zu empfangen. Nach dem Tod Leos IV. (847–855) wird sie zum Papst gewählt. Anlässlich der Krönung nimmt sie den unter den damaligen Päpsten am meisten verbreiteten Namen Johannes an. Aber nur zweieinhalb Jahre lang ist es ihr vergönnt, das geistliche Regiment zu führen. Während dieser Zeit pflegt sie eine üppige Lebensweise. Dies wiederum bewirkt, dass der Versucher, der sich ihr in Gestalt eines engen Vertrauten nähert, leichtes Spiel hat. Ob er sie oder sie ihn verführt, kümmert die Legende nicht; die weiß bloß um die Folgen, nämlich dass Johanna schwanger wird. Während einer der üblichen Prozessionen von der Lateranbasilika zum Vatikan wird sie von den Geburtswehen überrascht. Die empörte Menge soll sie zusammen mit ihrem Kind auf der Stelle umgebracht haben.

Ernsthafte Zweifel an dieser Geschichte äußerte schon der Humanist und Schriftsteller Enea Silvio de' Piccolomini, der später von 1458–1464 unter dem Namen Pius II. die Kirche leitete.

Inzwischen hat die Forschung längst herausgefunden, dass die Sedisvakanz nach dem Tod Leos IV. am 17. Juli 855 gerade ein paar heiße Sommerwochen dauerte. Schon am 29. September fand er in Benedikt III. einen Nachfolger.

Literarisch gesehen handelt es sich bei der Geschichte von der Päpstin Johanna um eine sogenannte Wanderlegende, in der das Motiv von der Mönchsjungfrau im Männerkloster in abgewandelter Form erscheint. In Konstantinopel war im 10. Jahrhundert eine ähnliche Erzählung im Umlauf, die davon berichtet, dass eine als Mann verkleidete Frau es bis zum Patriarchen brachte.