



veronica

Mitteilungsblatt des Kreises der Freunde des wahren Antlitzes
Jesu Christi - Penuel e.V.

Bernardus-Verlag
Langwaden



Ausgabe 1/2005

Impressum

veronica

Mitteilungsblatt des Kreises der Freunde
des wahren Antlitzes Jesu Christi-Penuel e.V.

© Redaktion: Johannes Stöber, Wiener Weg 4,
50858 Köln, Telefon und Fax 0221/48 24 40

erscheint in unregelmäßigen Abständen, möglichst zwei Mal jährlich,
im Bernardus-Verlag, Langwaden

Typo, Satz, Bildbearbeitung : zander graficdesign, neuss

Druck: Zisterzienserkloster Langwaden, 41516 Grevenbroich

ISSN 1617-8548

Der Kreis der Freunde des wahren Antlitzes Jesu Christi freut sich
über die Wahl von Joseph Kardinal Ratzinger zum
Papst Benedikt XVI.
und wünscht ihm für sein hohes Amt Gottes reichen Segen.

Zwischen Bilderverbot und »Vera Icon« oder: Wie viel Bild ist von Christus erlaubt?

Von Schwester Dr. Margareta Gruber OSF, Vallendar
Erstveröffentlichung in »Lebendiges Zeugnis«, Mai 2005 – mit freundlicher
Nachdruckgenehmigung der Redaktion von »Lebendiges Zeugnis«

Das moderne Bilderverbot und die Rückkehr der Bilder

Im Eingangsbereich des modernen Bibliotheksbaus, den ich während meines Studiums fast täglich betrat, stand eine barocke Silberbüste des heiligen Aloisius von Gonzaga, des Schutzpatrons der studierenden Jugend. Dieser stand aber nicht von Anfang an dort. Ursprünglich war an diesem Platz ein modernes Bildwerk aus Stein, das nach der Beschreibung von Studierenden aus einem großen Klumpen mit einem kleineren Klumpen obendrauf bestand. Es stand weithin unbeachtet in der Bibliothek, bis eines morgens ein kleines Teelicht vor ihm brannte und ein Zettelchen da lag: »Maria hat geholfen«. So sprach es sich herum: Das Bildwerk war eine Sedes Sapientiae, Maria als Sitz der Weisheit. Doch Teelicht und Motivtafel, die aus dem Bildwerk ein Kultbild gemacht hatten, bedeuteten gleichzeitig das Ende der Karriere als Kunstwerk; es wurde bald darauf durch die besagte Silberbüste ersetzt.

Diese Geschichte, ob in allen Einzelheiten wahr oder einfach gut erfunden, zeigt: In unserer Kirche existiert ein modernes Bilderverbot. Ältere unter uns erinnern sich vielleicht noch an den Bildschmuck, den ihre Jugendkirche vor ihrer Renovierung besaß; noch ältere unter uns können sich vielleicht noch daran erinnern, dass es eine Zeit gab, in der man die Ausnüchterung der Kirchen als notwendig empfand und begrüßte: Es kam Luft in die abgestandene Atmosphäre neugotischer und nazarenischer Überbilderung. Doch das liegt mittlerweile zwei Generationen zurück. Sakralbauten unserer Zeit haben nicht selten den spröden Charme einer Tiefgarage.

Mitten in diese Bilderfeindlichkeit postvatikanischer katholischer Ästhetik drängt sich nun derzeit eine Bilderflut, die eine noch größere Flut unterschiedlicher Reaktionen auslöst: Der Passionsfilm von Mel Gibson mit den superlativen Zahlen markiert die Rückkehr der Bilder in unsere bildlos gewordene Glaubenswelt. Das meiste über diesen Film wurde schon gesagt, noch bevor er überhaupt zu

sehen war. Ich kann mich deshalb gut auf die Aspekte konzentrieren, die mich hier interessieren. Mel Gibson provozierte einen neuen Bilderstreit oder vielmehr: Er rief den bereits bestehenden Bilderstreit einer großen Öffentlichkeit ins Bewusstsein. In einem »Nachtrag« in der FAZ vom 28. 4. 2004 (S. 33), als der Film in den großen Kinos bereits abgesetzt war, vergleicht Andreas Kilb Gibsons »Kult des wahren Bildes« mit der Spätphase des byzantinischen Reiches, das den Bilderstreit zu Gunsten der Bilder entschieden hatte: »Am Ende seiner Lebenszeit war das Byzantinische Reich von Ikonen übersät, aber deren geschichtliche Kraft war erloschen; sie hatten die Barbaren nicht abgewehrt. Vielleicht zeigt sich die Stärke eines Glaubens heute daran, dass er auf ein Kinobild von sich verzichten kann.« Ich möchte zurückfragen: Auf ein Bild überhaupt? Und wenn nicht: Kommt eine heutige Bilderwelt ohne Kinobilder aus?

Die Postmoderne sprach vom »Ende der Geschichte«. Spätestens am 11. September 2001 ist sie zurückgekehrt. Gibsons Film markiert die Rückkehr der Geschichte auch auf der Leinwand; gegen die Gebrochenheit der Postmoderne will er »die Urgeschichte des Christentums erzählen ..., klar, einfach, direkt, gewaltig« ¹⁾. Doch man muss sich die Frage stellen, welche Bilder es sind, die dem Christentum seine Geschichtskraft wiedergeben.

Ich bin keine Kulturphilosophin ²⁾ und auch keine Filmkritikerin. ³⁾ Was ich mit diesem Ausschnitt aus der Gibson-Diskussion zeigen wollte, ist: Es gibt in unserem zeitgenössischen Bilderstreit den Ruf nach der Wiederkehr der Bilder. Ich würde sagen: mit Recht. Das Christentum suchte immer das Bild Gottes im Bild Christi. Heute muss man hinzufügen: das Bild Gottes und das Bild des Menschen im Bild Christi. Doch wie wird dieses Bild verwirklicht? Gibt es Kriterien zur Unterscheidung »guter« von »schlechten« Bildern?

Schwache und starke Ästhetik und die Aktualität des Bilderverbots

Hilfreich scheint mir hier eine Unterscheidung von Eckhard Nordhofen zu sein, der eine schwache von einer starken Ästhetik unterscheidet. Schwache Ästhetik dient der Kompensation, wir kennen sie aus unserem Alltag: Dauerberieselung in der Öde der Supermärkte, Wartezimmer und Autostaus, Werbeplakate auf hässlichen Häuserwänden und düsteren Unterführungen, Diskmen auf tristen S-Bahn-Fahrten. Schwache Ästhetik überzieht den Alltag mit einer Kunstschicht, um uns schadlos zu halten »für die Langeweile, die Entbehren des Berufs, die zunehmende Brutalisierung der Straße und was sonst immer den Alltag verfinstert.« ⁴⁾

Wenn die Bilderwelt des Glaubens »unter das Regiment eine, ›schwachen‹ Erlebnis-Ästhetik gerät«, so Jürgen Werbick ⁵⁾, werden Gottesbilder zu Idolen. »Sie inszenieren ... die Erfüllung meiner – auch der geheimsten – Wünsche als vorstellbar. ...Idolisierungen reduzieren das Unvorstellbare aufs Vorstellbare« ⁶⁾

und sperren damit Gott, den immer Anderen, Unähnlichen, in den Raum der Ähnlichkeit. Beispiele, so Werbick, gibt es aus der Geschichte der Soteriologie genug: Etwa die Rekonstruktion der »Logik« der göttlichen Liebe »anhand der ›Verlegenheit‹ des königlichen All-Herrschers, der Rebellion des in die Erbsünde verstrickten Menschengeschlechts entgegentreten zu müssen, die ›verdiente Strafe‹ aber nicht an den Übeltätern vollstrecken zu können, da er ansonsten seinen Plan mit den Menschen nicht zu dem von ihm selbst vorwegbestimmten Ziel bringen könnte.«⁷⁾ Die Strafe trifft dann den einen Unschuldigen, der »wegen unserer Sünden durchbohrt wird«. (vgl. Jes 53,5). Es ist unschwer zu erkennen, dass diese von Werbick der Vergangenheit zugerechnete Idolisierung von Erlösung⁸⁾ in Gibsons Passionsfilm ihre Renaissance erfährt; Jes 53,5 ist das explizite Motto seines Films. Das dazugehörige, nun allerdings ganz und gar zeitgenössische Christusidol dieses Films ist der Held, der im übermenschlichen Ertragen unvorstellbarer Qualen die geheimen Allmachtswünsche einer sich zutiefst ohnmächtig erfahrenden Generation kompensatorisch erfüllt.⁹⁾

Im Unterschied zu Aragorn, Bravehaert, der Braut von Kill Bill und anderen Helden moderner Hollywood-Passionen – und derer gibt es zur Zeit viele!¹⁰⁾ – hat Gibsons Held jedoch den Anspruch, das ultimative Bild der Erlösung aus der Ohnmacht zu liefern. Das Unvorstellbare wird auf das Vorstellbare reduziert, und sei es um den Preis von bisher unvorstellbaren Bildern.

Gegen solche Idolisierung spricht das biblische Bilderverbot. Ursprünglich konkret gegen die Herstellung von Götterfiguren gerichtet (Ex 20,4; Dtn 5,8-10)¹¹⁾ will es im theologischen Sinn die Einzigkeit Gottes sichern¹²⁾ gegen jede Verähnlichung, durch die der Mensch Macht über ihn zu gewinnen sucht. Das jüdische Bilderverbot fordert zu einer »starken Ästhetik« heraus, die »weiß, dass das, was sie markieren will, nicht wie ein Ding besessen werden kann«¹³⁾. »Vergeh, du Abbild des Unvermögens, das Grenzenlose in ein Bild zu fassen!« Mit diesem Satz zerschlägt Mose in Arnold Schönbergs Oper »Mose und Aaron« das goldene Kalb¹⁴⁾. Götzenbilder verführen dazu, sich in die Wüste mit seinem Gott einzurichten statt dem Gott des Exodus in die Wüste hinein zu folgen. So sind Bilder einer starken Ästhetik Gesten der »Bestreitung«¹⁵⁾, die sich gegen die Kompensation wehren und der Einbildungskraft des Menschen die metanoia, die Umkehr, zumuten.¹⁶⁾

Am Beispiel der Passion: Wie geht das Neue Testament mit der unmenschlichen Gewalt einer Kreuzigung um? Der vierfache Bericht von der Kreuzigung Jesu ist der ausführlichste, den wir aus der Antike von dieser Hinrichtungsart besitzen, aber er weidet sich nicht an Details. Es fehlen Sätze wie bei Josephus, der das Schicksal eines gewissen Jesus, Sohn des Ananias, kurz vor Ausbruch des jüdischen Krieges schildert; dieser wird wegen Drohworten gegen den Tempel bestraft, indem er »bis auf die Knochen durch Peitschenhiebe zerfleischt« wird¹⁷⁾. Gibson zeigt genau das in 15 langen Minuten. Die Details, die die Evangelien

nennen, reichen nicht aus für ein Drehbuch dieses Todes ¹⁸⁾; sie haben vielmehr allesamt einen Bezug zur Deutung und Bedeutung des Geschehens, was vor allem durch die alttestamentlichen Bezüge sichtbar wird. Der Wunsch des Lesers nach Anschaulichkeit ¹⁹⁾ wird immer wieder frustriert – durchkreuzt. So wird sein Blick frei gelassen, und das Unvorstellbare dieses Geschehens kann im Leser Gestalt gewinnen. Das ist starke Ästhetik.

Gerade die vom Evangelium frei gehaltenen Leerstellen der gläubigen Imagination, die dem Bilderverbot entsprechen, werden in Gibsons Film von einer fast ununterbrochenen Kette von Nahaufnahmen besetzt. Die Einbildungskraft des Zuschauers wird mit den Mitteln des Überwältigungskinos anästhesiert, um auf diese Weise die metanoia zu erzwingen. Die vor Augen gestellten Qualen prägen dem Zuschauer die Unvorstellbarkeit der Erlösung jedoch unwillkürlich als erschreckend vorstellbar grausames (Menschen?)opfer ein. Man könnte vielleicht auch hinzufügen: Das Götzenbild des Schmerzensmannes verführt dazu, sich mit der gezeigten Sühneleistung zufrieden zu geben («satis est» im Militärlatein der Schergen) anstatt mit dem Gott der Erlösung an den unzähligen Orten der Kreuzigung gegen die Gewalt zu kämpfen. Der theologische Anspruch des Films fällt hier unter das Verdikt des Bilderverbots.

Um nicht ausschließlich in das allgemeine intellektuelle Schimpfkonzert auf Gibson einzustimmen, möchte ich noch zwei Dinge hinzufügen: Es gibt in diesem Film auch starke Elemente, und zwar dort, wo er zartere Bilder des Mitgehens mit begleitenden Personen anbietet statt distanzlos zu überwältigen. Hier steht Gibson in der Exerzitientradition ²⁰⁾, wie sie volkstümlich in Passionsspielen fortgesetzt wurde ²¹⁾. Und umgekehrt gibt es auch im Neuen Testament Beispiele schwacher Kompensationsästhetik; hierzu gehören m. E. Elemente der Judasüberlieferung, die Schilderung seines grauenvollen Endes in der Apostelgeschichte (Apg 1,18-20) etwa ist im oben genannten Sinn drehbuchreif ²²⁾.

Der Zerbruch der Bilder und die Suche nach dem authentischen Bild des Menschen

Die Auseinandersetzung mit Gibsons Passionsfilm, der sich gerade wegen seiner Plakativität auch als anschauliches Objekt der (hoffentlich nicht zu plakativen) Auseinandersetzung anbietet, zeigt die Aktualität des Bilderverbotes gegen den Versuch der Idolisierung des Gottesbildes. – Ich möchte in einem nächsten Abschnitt noch einen Schritt tiefer gehen: Wo liegen die Wurzeln des modernen Bilderverbots?

Der Anspruch starker Ästhetik, so haben wir gesehen, ist von einem tiefen Misstrauen gegen Bilder geprägt. So sind für Adorno »die Bilder von Versöhnung verboten, weil die Vorstellungskraft in ihnen die konkrete leidenschaftliche Unver-

söhntheit flieht«²³⁾. Nur Versprechen von Versöhnung sind die Kunstwerke, so Adorno, aber dies »durch ihre Negativität hindurch, bis zur totalen Negation«²⁴⁾. Der »im Kunstwerk inszenierte Ikonoklasmus« entspricht »dem Zerbrochenwerden des Menschlichen in einer Geschichte des Unheils.«²⁵⁾ »Das andere zur Katastrophe Weltgeschichte wird in der neuen Kunst nicht mehr abgebildet und in diese Welt hineingezogen, so, als gehöre es zu ihr.«²⁶⁾

Hier stoßen wir auf den zentralen Punkt, um den Bilderstreit unserer Gegenwart zu verstehen. In der »Katastrophe Weltgeschichte« im letzten Jahrhundert ging für viele Menschen das Bild Gottes verloren, aber auch das Bild des Menschen. Die Schoa bedeutet den Zerbruch der Bilder. Helmut Merklein fragt: »Der Mensch der Aufklärung, der als Subjekt nur seiner Vernunft verpflichtet in autonomer Freiheit sich selbst verwirklicht – ist das nicht ein rationalistisches Konstrukt, das an der Praxis des Menschen zerbricht?«²⁷⁾ Und selbst wer die zahllosen unbeachteten Schauplätze dieses Zerbrechens nicht wahrgenommen hat, kennt seit dem 11. September 2001 einen weiteren symbolischen Namen dafür und mit ihm auch unauslöschlich eingeprägte Bilder; sie setzen sich täglich mit den Medien fort – man spricht mittlerweile vom »Krieg der Bilder«. Jetzt weiß es auch die gegenwärtige Generation zwar nicht aus eigenem Erleben, so doch aus eigener Anschauung: »Der Sinn menschlicher Existenz und Geschichte wird zu einer ganz dünnen Decke, die sich nur sehr oberflächlich und jederzeit zerreißen über die vulkanischen Abgründe menschlichen Seins legt.«²⁸⁾

Die Reaktion auf den Zerbruch der Bilder ist eine doppelte, und wir erleben sie in zwei Extremen. Es gibt auf der einen Seite den Widerwillen gegen das Bild von einer »Ästhetik der Bestreitung«²⁹⁾, die sich noch als Platzhalterin des Unvorstellbaren versteht (Adorno) bis hin zu einer Ästhetik der Verneinung, die den nihilistischen Hass zelebriert auf alles, was ist³⁰⁾. Und es gibt auf der anderen Seite die Überschwemmung der Welt mit einer Bilderflut, die keinen Platz lässt für das Unvorstellbare und der die nihilistische Verzweiflung gewissermaßen weggeklickt werden soll.

Vor diesem Hintergrund ist die christliche Botschaft eine doppelte Herausforderung: Es gibt eine Eikon Gottes, der Unsichtbare hat eine Gestalt der Sichtbarkeit. Und diese Eikon hat eine menschliche Gestalt angenommen: diese Gestalt der geschichtlichen Person Jesu Christi.

Von diesem Christus wird im Kolosserhymnus (Kol 1,15) gesagt, er sei das »Bild des unsichtbaren Gottes«. Diese Aussage bezieht sich nicht allein auf den Prä-existenten, der in der ersten Strophe (Kol 1,15 -17) als Schöpfungsmittler vorgestellt wird, sondern auf den geschichtlichen Christus Jesus³¹⁾, der in der zweiten Strophe (Kol 1,18-20) als Mittler der universalen Versöhnung besungen wird. In diesem Mensch gewordenen, gekreuzigten und jetzt als Auferstandener lebenden Christus, so die Aussage von Kol 1,15, wird der unsichtbare Gott sicht-

bar manifest und präsent ³²⁾.

Aber weiter: Der Hymnus in seiner Spannweite zwischen Protologie und Eschatologie eröffnet auch einen ganz neuen Blick auf die Menschheit! Sie darf sich in diesem Bild Gottes selber als in Christus angenommene, erlöste und neu werdende sehen! Von daher darf sie sich dann auch im Präexistenten sehen: »Das ›Bild‹ von Gen 1,26 LXX, ›nach dem‹ der Mensch geschaffen wurde, ist im Sinne des Kolossertextes der Präexistente, ›in dem‹, ›durch den‹ und ›auf den hin‹ alles geschaffen ist« ³³⁾ Die Schöpfung ist also von Anfang an auf den Mensch gewordenen hin, der das Bild Gottes ist, geschaffen.

In Christus wird somit nicht nur das Bild Gottes sichtbar, sondern auch das Bild des Menschen. Wenn der ausdrückliche Verweis auf das »Blut des Kreuzes« in Kol 1,20 vom Verfasser des Kolosserbriefs in den ursprünglichen Hymnus eingefügt wurde, hat er dadurch dessen Gedankenführung nicht verbogen, sondern expliziert. Denn der Tod ist die Konsequenz einer Inkarnation in eine todgeweihte Menschheit. Bild des unsichtbaren Gottes ist also der Präexistente als Menschgewordener, dessen sichtbares Bild der Gekreuzigte ist; »Der Gekreuzigte wird – so könnte man sagen – zum Bild des unsichtbaren Sohnes Gottes, der seinerseits das Bild des unsichtbaren Gottes ist.« ³⁴⁾ Das bedeutet: Sichtbar vom Bild des unsichtbaren Gottes wird das Bild eines zerbrochenen Menschen.

Deshalb möchte ich mit Helmut Merklein fragen, ob man es nicht wagen kann, in diesem »Bild des zerbrochenen Menschen die Antwort zu sehen, die der Mensch sich selbst nicht mehr geben kann?« ³⁵⁾ Der Gekreuzigte als authentisches Bild des Menschen? Es hat zwei Seiten wie die beiden Seiten einer einzigen Medaille. In Christus sehen wir einerseits das Bild des zerbrochenen Menschen, mit dem er sich identifiziert hat (vgl. Lk 23,46) und gerade in dieser Hingabe der Sohn ist (vgl. Joh 14,30f).

Ist dieses »Bild Gottes« – so muss man aber nun doch fragen – nicht ein weiteres Idol, mit dem unsere Zeit ihr zerbrochenes Selbstbild kompensiert? Mit dem sie ihren eigenen Zerbruch in Gott hineinprojiziert? Man wird sich von diesem Verdacht ehrlicherweise nie ganz befreien dürfen; aber Folgendes kann helfen, der immer latenten Gefahr der Idolisierung zu begegnen:

Das Bild des Menschen, das im »Bild des unsichtbaren Gottes« aufleuchtet, wie es der Kolosserhymnus zeichnet, enthält vier starke »Gesten der Bestreitung«, um das oben genannte Kriterium einer starken Ästhetik noch einmal aufzugreifen: Bestritten wird erstens das neuzeitliche Bild des Menschen, der sich in autonomer Freiheit selbst verwirklicht; es ist der zerbrochene Mensch, »der trotz aller Bemühungen immer wieder scheitert (vgl. Röm 7,7-25).« ³⁶⁾ Bestritten wird aber zweitens die Reduktion dieses Menschen auf das Bild des Opfers; denn der Mensch Christus hat sich sozusagen gleichermaßen mit dem Menschen als dem

»Täter« identifiziert – mit der todgeweihten weil sündigen Menschenwelt. Bestritten wird jedoch drittens – und das ist wichtig – die glatte Identifikation von Täter und Opfer. Die letztlich den Täter entschuldigen würde³⁷⁾. Denn wer die Rede vom Frieden stiften und Versöhnen auf sich beziehen will, der wird zum Eingeständnis von Schuld herausgefordert. Bestritten wird aber schließlich viertens die Festlegung des Menschenbildes auf das Bild des »armen Sünders«, denn in den Zügen des zerbrochenen Menschen erscheint eben das Bild des Sohnes, der sich und in sich die zerbrochene Menschenwelt dem Vater hinhält und übergibt und ihr so in sich die neue Identität »nach seinem Bild« (vgl. Gen 1,26) vermittelt.

Diese Bestreitungen, die einer starken Ästhetik im genannten Sinn entsprechen, durchkreuzen die Idole, zu denen das Bild des Menschen nach dem »Bild des unsichtbaren Gottes« gemacht werden kann. Die neue Identität im Sohn ist kein Automatismus und deshalb keine Kompensation, sondern ein Weg. Der Identifikation des Sohnes mit den Menschen muss die Identifikation des Menschen mit dem Sohn entsprechen. Synoptisch-jesuanisch gesprochen geht es um Nachfolge, paulinisch um die Umformung in den neuen Menschen, johanneisch darum, Kind Gottes zu werden (Joh 1,12).

Das Bilderverbot und das »nicht von Menschenhänden gemachte« Christusbild

Die Suche nach dem Bild Gottes im Bild Christi hat sich im Westen vor allem im Wort fest gemacht. Für den Westen sind die Bilder seit Gregor dem Großen nur die *biblia pauperum*, der Ersatz für das Lesen der Schrift. Ganz anders der Osten, der in dieser Position »nur ein Zurückbleiben hinter der umstürzenden Tatsache der Menschwerdung Gottes« sehen kann³⁸⁾. Man kann diese Aussage noch zuspitzen: Menschwerdung heißt, »dass Gott nun ein Bild hat, ... dass er individuell erkennbar geworden ist, dass ihn ein individuelles Porträt kennzeichnet. Sonst wäre Gott nicht ganz Mensch geworden.«³⁹⁾ Und daraus folgert die Ostkirche, genau anders herum als der Westen: »Wenn Gott Mensch geworden ist, dann ist auch sein Bild für alle Zeiten gegeben, dann ist das echte Christusbild das einzig wahre Gottesbild, das den Künstlern zur Verwirklichung in der Materie aufgegeben ist.«⁴⁰⁾

Damit beginnt nun die theologische Auseinandersetzung um die bildliche Darstellung des gottmenschlichen Christus, der die Bilderverhörer einmal in den Verdacht des Nestorianismus und dann wieder in den des Monophysitismus brachte; der Bilderstreit wütete über 100 Jahre von 726 – 843. Die theologische Lösung des christologischen Dilemmas brachte der Abt Theodor vom Stoudionkloster in Konstantinopel: Nach ihm haftet der Bildcharakter »weder der menschlichen noch der göttlichen Natur an, sondern nur der Person. Nur die individuelle Person kann dank ihrer Abbildbarkeit wiedererkannt werden, und das fügen wir hinzu, sogar auf jeder halbwegs gut gezeichneten Karikatur.«⁴¹⁾

Das Bilderverbot des Alten Testaments, das die Einzigkeit Gottes zu sichern

hatte, bekommt aus christlicher Perspektive nun einen zweiten Sinn: Es sollte den Platz frei halten für das Bild, das Gott selber in seinem Sohn geben wollte ⁴²⁾.

Menschwerdung Gottes in einer individuellen Person bedeutet also porträthafte Bildhaftigkeit des Christusbildes. Es ist nun ganz auffällig, wie die Christus-ikone schon ab dem vierten Jahrhundert solche individuellen Porträtzüge betont, es sind dies, nach der Ikonenmalerin Sr. Blandina Paschalis Schlömer:

- »das asymmetrische Gesicht
- den schwachen Bart, der in zwei Spitzen ausläuft und das Kinn freilässt (Anm. M. G.: die dem byzantinischen Schönheitsideal angeglichene Variante ist der runde Bart, der dennoch das Kinn sichtbar lässt)
- die ungleichen Nasenflügel
- das Weiß in den Augen, das unterhalb der Iris noch sichtbar ist
- ein Haarbüschel am Mittelscheitel, im allgemeinen stilisiert.« ⁴³⁾

Dieser Befund weckt die Frage nach einem Modell, einem Prototyp dieses Christusbildes. Nun sind im Zusammenhang der wissenschaftlichen Untersuchungen am Turiner Grabtuch umfangreiche ikonographische Studien betrieben worden; der Engländer Ian Wilson stellte 1978 die These auf, dass der Typus der Christusikone seinen Prototyp im sogenannten Mandylion von Edessa hat, das er mit dem heutigen Grabtuch von Turin materialidentisch sieht ⁴⁴⁾. Diese These, untermauert und weiter differenziert durch weitere Studien der deutschen Jesuiten Werner Bulst und Heinrich Pfeiffer ⁴⁵⁾, hat sich weithin durchgesetzt, noch unabhängig von der Echtheitsfrage des Tuchbildes von Turin ⁴⁶⁾.

Dieses »Mandylion« wurde im kappadokischen Edessa (heute Urfa) seit dem 6. Jahrhundert als wunderbares Christusantlitz verehrt und seit dem 8. Jahrhundert als »nicht von Händen gemachtes« Antlitz Christi bezeichnet. Der Legende nach, die bereits Euseb von Cäsarea (mit bilderfeindlichem Akzent) überliefert, geht es auf Jesus selbst zurück ⁴⁷⁾; König Abgar von Edessa habe ein Porträt von Jesus anfertigen lassen bzw., wie es in einer anderen Überlieferung heißt, Christus selber habe sein Gesicht in ein Tuch gedrückt (daher der Name arab. mindil = Handtuch ⁴⁸⁾). Dieses in Edessa aufbewahrte und verehrte Tuch wurde 943 von den Byzantinern in einem Eroberungsfeldzug dem damals bereits muslimischen Edessa entrissen und dann in Byzanz als hochheilige Reliquie verehrt ⁴⁹⁾. Bei der Eroberung durch die Kreuzfahrer 1204 verschwand es; wie es in den Westen kam, bleibt hypothetisch; jedenfalls taucht das jetzige Grabtuch 1357 im südfranzösischen Lirey auf; seit 1578 ist es in Turin. »Von dem bärtigen Christusbild an der Decke eines Kubikels der Petrus- und Marcellinus-Katakomben (Ende des 4. Jahrhunderts, Anm. M. G.) in Rom bis zum Pantokrator der byzantinischen Mosaiken Siziliens bis zu den russischen Ikonen auch noch unserer Zeit sind immer die gleichen wesentlichen, charakteristischen Merkmale festzustellen, die wir auf ein Modell, einen Prototyp, nämlich auf das Grabtuch von Turin zurückführen kön-

nen.« 50)

Es gab jedoch im byzantinischen Reich noch ein zweites Tuchbild, das sogar als erstes den Titel einer eikon acheiropoietos, eines »nicht von Händen gemachten Bildes« bekam, es befand sich im kappadokischen Kamulia und wurde 574 nach Konstantinopel übertragen, wo es als Reichspalladium die byzantinischen Kaiser in die Schlachten begleitete⁵¹⁾. Die dazugehörige Legende erzählt von einer Heidin, die das Bild Christi »auf Leinwand gemalt im Wasser« findet und es von dort trocken herausnahm⁵²⁾. Nach den schriftlichen Dokumenten war das Kamuliabild ein farbiges Bildnis von wässriger Art, das nicht wie gemalt aussah⁵³⁾. Der Kamuliaschleier verschwand kurz vor 705 aus Konstantinopel⁵⁴⁾. Pfeiffer stellt nun auf Grund sorgfältiger Untersuchungen der historischen Quellen, des Legendenmaterials und vor allem der Christusikonographie im Westen wie im Osten die These auf, dass dieses Schleierbild aus Kamulia dann »unter zwei neuen Namen ... im Rom verehrt worden« ist, und zwar seit dem 8. Jahrhundert als sog. »Acheropita« im Lateranpalast und seit dem 12. Jahrhundert als die sog. »Veronica« in Sankt Peter in Rom⁵⁵⁾. In der dazugehörigen Legende⁵⁶⁾ ging es auch hier wie in der Abgarlegende um ein Porträt von Christus, das die vom Blutfluss geheilte Frau Veronica herstellen ließ bzw. von Christus durch Abdruck auf ein Tuch erhielt, und das dann den kranken Kaiser Tiberius heilte. Legenden zu wertvollen Objekten wie z.B. Reliquien sind immer auch als Besitzanspruchs-Geschichten zu lesen. Die Veronicalegende sagt, dass diese wunderbare Tuch-reliquie schon von Anfang an in Rom war. Später kann man sehen, wie die Päpste versuchten, den Ruhm des östlichen Mandylion auf die westliche Veronica zu übertragen, das einzig wahre Christusbild⁵⁷⁾. Es wurde unzählige Male kopiert, in ganz Europa verbreitet und so dem ikonographischen Gedächtnis der westlichen Christenheit eingepägt. Die Veronicalegende, wie wir sie aus dem heutigen Kreuzweg kennen, stammt aus dem 12. Jahrhundert, als die Veronica in Rom in der abendländischen Frömmigkeit immer mehr als Passionsreliquie verehrt wurde. Das hing vielleicht auch mit dem darauf sichtbaren Antlitz zusammen. Ein sehr schöner lateinischer Hymnus, der von Papst Innozenz III. verfasst worden sein soll, lässt auf ein kleines Linnen schließen, auf dem ein bleiches Gesicht zu sehen war, das dunkle Stellen hatte und mit Blutspuren versehen war⁵⁸⁾. Die Verehrung der Veronica war im Mittelalter der Höhepunkt jeder Romwallfahrt. Auch Franziskus hat sie gesehen, Luther und viele andere. Zum letzten Mal wird sie am 21. März 1601 dem Volk gezeigt. Danach ist sie verschwunden, vermutlich gewaltsam entwendet⁵⁹⁾.

Heinrich Pfeiffer und die deutsche Trappistin Sr. Blandina Paschalis Schlömer vertreten nun die These, dass auch der zweite Prototyp des authentischen Christusbildes, die Kamulia alias Veronica mit einem bis heute existierenden Tuchbild identisch ist; dieses wird in dem kleinen Abruzzenstädtchen Manoppello gezeigt und ist seit 1638 im Besitz der dortigen Kapuziner. Auch hier gibt es wunderbare Besitzerklärungs-Legenden, die den Schluss nicht unwahrscheinlich er-

scheinen lassen, dass durch sie die Herkunft aus einem Raub verdeckt werden sollte⁶⁰).

Wie sieht nun dieses Bild aus? Wenn man in die Basilika kommt, sieht man unter einem barocken Baldachin hinter dem Altar etwas wie eine leere hochrechteckige Monstranz. Erst wenn man davor tritt und das Reliquiar nicht mehr im Gegenlicht des hellen Chorfensters erscheint, sieht man, zwischen zwei handgeblasene Glasplatten eingepresst, ein 17 x 24 cm messendes, hauchdünnes Gewebe mit feinen Faltsuren und darauf in zarten bräunlichen und hellroten Farben die sehr präzisen Züge eines männlichen Gesichts. Es sind keinerlei Farbspuren auf dem Schleier zu erkennen, auch mit der Lupe nicht, und keinerlei Pinselführung; das Gewebe bleibt überall gleich durchsichtig. Was den Betrachter unmittelbar anspricht, ist die Lebendigkeit und das leuchtende Weiß der Augen unter den schön geschwungenen Brauen; deren Haare sind sehr fein und fast zu zählen, wie auch die Haare des leichten Oberlippenbarts, des schüttereren, das Kinn frei lassenden Bartes, des Haarbüschels in der Mitte der Stirn und die seitlich das Gesicht rahmenden, leicht gewellten halblangen Haare. Die Asymmetrie des Gesichtes fällt auf, vor allem in Vergleich der Vorder- und Rückseite des durchsichtigen Gewebebildes. Eine Wange – wenn ich die Seiten verso und recto richtig zuordne, ist es die linke – ist deutlich geschwollen, die Nase offensichtlich verletzt und der offene Mund mit den unregelmäßig stehenden Zähnen steht schief. Vor allem wenn das Licht von hinten durchfällt, werden an der Stirn Flecken sichtbar, die wie Hautabschürfungen wirken, und die blutähnlichen Flecken der Nase treten stark in den Vordergrund. Wer die Möglichkeit hat, das Bild länger und bei verschiedenem Lichteinfall zu beobachten, staunt über die Lebendigkeit und Unterschiedlichkeit der Erscheinungsformen sowohl das Gewebes als auch des Gesichtes: Bei direktem Sonneneinfall von vorn ist es matt und flächig wie ein Gemälde, bei Beleuchtung von hinten schimmernd und transparent wie ein Schleier, hinter dem jemand steht. Der Ausdruck des Gesichtes ist freundlich und fast lächelnd, besonders bei UV-Licht dagegen sehr leidend und versehrt.

Eine umfassende naturwissenschaftliche Untersuchung wie am Turiner Grabtuch steht beim Schleier von Manoppello bislang noch aus. Doch haben die neuesten Recherchen von Sr. Blandina Schlömer ergeben, dass es sich beim Material des Schleierbildes mit großer Wahrscheinlichkeit um Byssusgewebe handelt: Dieser kostbare Stoff der Antike, »gewebte Luft« in der Sprache Thomas Manns, wurde in Ägypten aus feinem Leinen hergestellt, im syrischen Raum dagegen »aus dem speichelartigen Sekret der Muschel pinna nobilis, das beim Eintritt ins Wasser zu einem zunächst elastischen, dann aber sehr resistentem Faden erstarrt.«⁶¹) Die Kunst, Muschelseide, das »Meeresgold« der Antike, zu weben, wird nur noch von einer einzigen Frau auf einer kleinen Insel vor der Küste Sardiniens beherrscht und ist erst seit kurzem Gegenstand wissenschaftlichen Interesses. Hier könnte vielleicht eine Erforschung des Schleierbildes

ansetzen, denn Muschelseide kann zwar mit Rinderharn gebleicht und mit Purpur oder Pflanzenfarben gefärbt, nicht aber bemalt werden.

Zurück zur textlichen und ikonographischen Überlieferung: Könnte dieses Schleierbild von Manoppello, wie es der Betrachter heute sieht, mit dem Kamuliaschleier oder/und der Veronica in Verbindung gebracht werden? Die wenigen überlieferten Beschreibungen beider Tuchbilder sprechen zumindest nicht dagegen. Noch wichtiger sind jedoch die ikonographischen Daten der Christusbilder vom vierten Jahrhundert an, die Pfeiffer zusammengestellt hat, um seine These zu belegen, dass das Schleierbild von Manoppello als zweiter Prototyp der Christusikonographie neben dem Mandylion/Grabtuch angenommen werden muss. Sr. Blandina zeigt dies in ihrer Veröffentlichung von 1999 exemplarisch an sechs prominenten Christusikonen vom vierten bis zum 14. Jahrhundert ⁶²). Wenn man außerdem bedenkt, dass den Künstlern der byzantinischen Zeit und des Mittelalters nur das blasse Original des Grabtuchs zur Verfügung stand – das erste Fotonegativ von Secondo Pia entstand ja erst 1898 –, wird die Hypothese, dass ihnen nicht nur dieses eine, sondern auch der Schleier als ein zweites, im Bild viel präziseres Urbild zur Verfügung stand, noch plausibler. Bei einigen Ikonen und Christusbildern wird man vielleicht sogar davon ausgehen müssen, dass ihnen beide Urtypen, sei es im Original, sei es in einer Kopie, zur Verfügung gestanden haben; Die berühmte Sinaiikone aus dem 6. Jahrhundert etwa hat die harten, stark asymmetrischen Züge des Grabtuchtyps, ebenso den hohen Haarschopf und den starken (in diesem Fall byzantinisch elegant verschönerten) Bart, aber die Augenpartie stimmt in Proportion, Farbe und Zeichnung der Augenwinkel so exakt mit dem Schleiertuch überein, dass der Maler es fast vor Augen gehabt haben muss ⁶³).

Die überraschendste oder auch provozierendste Entdeckung von Sr. Blandina ist jedoch folgende ⁶⁴): Ihr war schon 1979 bei ihrer ersten zufälligen Begegnung mit dem Schleierbild von Manoppello intuitiv seine Verwandtschaft mit dem Grabtuch von Turin aufgefallen und sie begab sich mit großer Zähigkeit daran, diese zu beweisen. Zunächst stellte sie als Ikonenmalerin Zeichnungen beider Bilder im selben Maßstab her; der Durchbruch geschah mit Hilfe von Fotofolien ⁶⁵); mittlerweile hat sich durch die digitale Technik die Evidenz erhärtet: Die beiden Antlitze von Turin und Manoppello sind im Maßstab 1:1 in Deckung zu bringen. Die zehn von ihr sog. »Kongruenzpunkte« der Bildspuren auf beiden Tuchbildern können mit einiger Geduld und guten Farbfolien von jedem Auge nachvollzogen werden ⁶⁶).

Inzwischen hat sie ihre Ergebnisse auch auf einem Grabtuch-Kongress vertreten können; mit wenig Echo, wie sie selber sagt ⁶⁷) (von P. Pfeiffer ausgenommen, den sie schon sehr bald überzeugen konnte). Der Grund dafür ist sehr wahrscheinlich darin zu suchen, dass für Grabtuchexperten – und –verehrer, muss man ergänzen –, der Unterschied beider Antlitze zu groß ist, um einen Sympathie weckenden Wiedererkennteffekt zu bewirken. Der geöffnete Mund und vor allem

die geöffneten Augen, die dem Schleierbild seine Lebendigkeit verleihen, steht dem vertrauten Anblick der majestätischen Ruhe des toten Antlitzes auf dem Grabtuch (scheinbar) diametral entgegen. Es braucht eine gewisse Sehensschule, um zu erkennen, »dass auch auf diesem Tuch solche Informationen in den Bildspuren enthalten sind, die beim Übereinanderlegen beider Bilder erkennen lassen, dass in Wirklichkeit der Mund und die Augen auf beiden Tüchern geöffnet wiederzugeben sind.«⁶⁸⁾ Also zeigt auch das Grabtuch von Turin ein Gesicht mit offenen Augen und geöffnetem Mund⁶⁹⁾!

Die Probleme fangen jetzt allerdings erst an, und auch das mag die Zurückhaltung mancher Sindonologen und Theologen erklären: Denn wenn beide Tücher zusammengehören, lagen sie dann beide im Grab Jesu? Ist also der bisher völlig unbekanntes Schleier von Manoppello eine Christusreliquie wie das Turiner Grabtuch? Wie lange waren die beiden Tücher zusammen, wann und wo wurden sie getrennt? Wie ist der doppelte Bildabdruck zu erklären? Und vor allem: In welchem Zusammenhang steht das Schleierbild von Manoppello zur Bildentstehung des Grabtuchs? Wenn Letzteres nicht als Körperabdruck, sondern als Parallelprojektion⁷⁰⁾ zu interpretieren ist, bei der die Lichtquelle dann im Körper selbst liegen müsste, gilt das auch für das Schleierbild und das Gesicht, das sich darauf abgebildet hat? An der Frage, ob man die Entstehung der Bildspuren auf dem Grabtuch letztlich ohne die »Hypothese« eines wie immer vorzustellenden Vorgangs erklären kann, den die Christen mit der Auferstehung des Gekreuzigten gleichsetzen, scheiden sich schon immer die Geister. Und Manoppello zeigt noch deutlicher ein lebendiges, oder sollte man sagen: ein lebendig werdendes Gesicht?

Christus – Bild des unsichtbaren Gottes

Ich komme zum Schluss. Wie viel Bild ist von Christus erlaubt? Die Frage war ernst gemeint. Vielleicht kann man jetzt sehen: Weniger als manche möchten, und mehr als viele vielleicht erwarten. Die Suche nach dem authentischen Christusbild und mit diesem nach dem authentischen Bild des Menschen verläuft zwischen den Markierungen des Bildverbots und der mit der Menschwerdung gegebenen »Vera Icon« des unsichtbaren Gottes (vgl. Kol 1,15). Dem Mensch gewordenen Bild Gottes begegnet die Kirche des Westens vor allem im Wort der Schrift, der Osten dagegen im durch alle Zeiten überlieferten authentischen Christusbild. Dieser Beitrag hat versucht, diese beiden in Bezug auf das Bild Gottes meistens getrennt betrachteten Bereiche anfanghaft miteinander in Beziehung zu bringen. Die Wortexegese am Kolosserhymnus führte zum Gekreuzigten, der das Bild des zerbrochenen Menschen und zugleich das Bild des Sohnes Gottes zeigt und ist. Die Bildexegese entlang der »nicht von Händen gemachten« Tuchbilder mit ihrer vielfältigen Spur in Geschichte, Legende und Ikonographie führte zu einem Antlitz, das noch viele seiner Geheimnisse wahrte.

Könnte man einmal versuchen, in diesem konkreten Gesicht auf dem Schleier von Manoppello – unabhängig von der hier nicht zu beantwortenden Frage der Echtheit der Tuchreliquie – das Antlitz dessen zu suchen, der das »Bild des unsichtbaren Gottes« ist?

Es ist sichtbar ein von Leid gezeichnetes Gesicht, das die Spuren physischer Gewaltanwendung deutlich trägt. Es ist dennoch – und hier liegt für mich das Geheimnis dieses Gesichts – nicht ein eigentlich leidendes Gesicht. Die Ruhe der Züge und vor allem die Klarheit der Augen spiegeln eine Tiefe der Unverletztheit in dieser Person wider, die von der Gewalt nicht versehrt werden konnte. Der Offenheit, fast möchte man sagen, schutzlosen Nacktheit dieses Gesichts standzuhalten, ist für den Betrachter eine Herausforderung⁷¹⁾.

Und schließlich: Auch dieses wie auch immer zu deutende Bild des »Bildes des unsichtbaren Gottes« erhält sein Leben durch das Geheimnis, das auch das Christusbild des Neuen Testaments kennzeichnet. Das Bild eines von Gewalt zerbrochenen Menschen, in dem gleichzeitig auf geheimnisvolle Weise etwas Ungebrochenes aufleuchtet; dies wahrzunehmen erschreckt einerseits den Betrachter als etwas, was menschlicher Erfahrung fremd und unzugänglich erscheint; gleichzeitig ruft es eine tiefe Sehnsucht in ihm wach, in diesem Gesicht wie im Spiegel das Bild des neuen, in seiner Gebrochenheit von Gott angenommenen und mit seinem Frieden beschenkten Menschen sehen zu dürfen.

1) Inge Kirsner, Kill Bill, Dogville und andere Passionen. Das Erlösungsmedium Film zwischen Ästhetisierung und Konkretisierung gesellschaftlicher Prozesse. Unveröff. Vortragsmanuskript 2004, 12

2) Vgl. dazu Lucetta Scaraffa, *La nuova iconoclastica dell'arte contemporanea. Vita e Pensiero* 2, 2004, 94-97, mit Bezug auf das Werk des französischen Kulturphilosophen Alain Besançon, *Image Interdite. Une Histoire Intellectuelle de l'Iconoclasme*, Paris 1994

3) Vgl. dazu etwa Reinhold Zwick, Religionsersatz oder locus theologicus? Neue Annäherungen an das Kino aus theologischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive, *ThRev* 100, 2004, 441-462

4) Eckhard Nordhofen, Der Engel der Bestreitung. Über das Verhältnis von Kunst und negativer Theologie, Würzburg 1993, 20

5) Jürgen Werbick, Trugbilder oder Suchbilder? Ein Versuch über die Schwierigkeit, das biblische Bilderverbot theologisch zu befolgen, in: *JBTH* 13, 1998 (Die Macht der Bilder), 5

6) Ebd., 25.

7) Ebd., 25.

8) Damit ist freilich eine Verzerrung der anselmischen Soteriologie gemeint, nicht diese selbst.

- 9) Vgl. dazu Wolfgang Schmidbauer, Die Ohnmacht des Helden. Unser alltäglicher Narzissmus, Hamburg 1981 Er untersucht darin die Heldenfiguren der Neuzeit von Robinson Crusoe über Karl May bis zu Tolkien und Superman. Man kennt die Story: Wie der Held »knapp an der vollständigen Niederlage« vorbei »aus Erniedrigung und Schwäche« wieder auftaucht, um dann »erschöpft, aber stolz den Sieg davonzutragen« (39). Darin inszeniert sich, so Schmidbauer, die Allmachtsphantasie, die einen Ausgleich für die tief empfundene Ohnmacht ist, welche den Menschen immer wieder in den Krisen seines Selbstgefühls heimsucht.« (43) Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die großen Heldenepen auf der Leinwand verstehen, zu denen ich Gibsons Passionsfilm zähle.
- 10) Ein prominenter postmoderner »Passionsfilm« ist etwa »Kill Bill 2« des Kultregisseurs Quentin Tarantino, in dem der grausame Tod, das Begräbnis und die spektakuläre »Auferstehung« der Heldin aus dem Grab geschildert wird, gefolgt von einer genauso spektakulären Vergeltungsaktion.
- 11) Vgl. Christoph Dohmen, Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament, BBB 62, Frankfurt am Main, 2.1987
- 12) Heinrich Pfeiffer, Eckpunkte zum Theologischen Christusbild, IkaZ Communio, 32, 2003. 70-82, 73
- 13) Nordhofen 1993, 26
- 14) Werbick 1998, 12.
- 15) Werbick 1998, 16 mit Bezug auf Nordhofen 1993, 26.
- 16) Werbick 1998, 16.
- 17) Bell 6,300-305, zit. nach Martin Ebner, Jesus von Nazaret in seiner Zeit. Sozialgeschichtliche Zugänge, SBS 196, Stuttgart 2003, 185. Die einschlägige Studie mit umfangreicher Materialsammlung ist Martin Hengel, Mors turpissima Crucis. Die Kreuzigung in der antiken Welt und die »Torheit« des »Wortes vom Kreuz«, in: Rechtfertigung. FS E. Käsemann, Tübingen 1976, 123-184.
- 18) Deshalb nimmt Gibson die Visionen der Passionsmystikerin Anna Katharina Emmerick zu Hilfe.
- 19) Und den gab es auch beim antiken Leser; es gibt antike Trivialromane, die mit der Grausamkeit der Kreuzigung, der die Helden und Heldinnen freilich entrinnen, lustvoll spielen, vgl. Hengel 1976, 174f.
- 20) Vgl. den vierten Punkt der dritten Woche im Exerzitenbuch des Ignatius von Loyola, der den Exerzitanten anweist, zu »erwägen, was Christus, unser Herr, in seiner Menschheit leidet oder leiden will, je nach der Begebenheit, die man betrachtet. Und hier mit viel Kraft beginnen und mich anstrengen, um Schmerz zu empfinden, traurig zu sein und zu weinen.«
- 21) Eine ikonographische Analyse der Bildsprache des Films würde überhaupt ihre Herkunft aus der spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Passionsikonographie aufweisen können, und damit den Anspruch relativieren, die geschichtlichen Vorgänge der Antike ins Bild zu setzen, vgl. dazu Zwick, R./ Lentjes, Th. Die Passion Christi. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Hintergründe, Münster 2004.
- 22) Vgl. Margareta Gruber, Judas, in: Hainz, J./Schmidl, M./Sunckel, J. (Hg.), Le-

xikon der Personen im Neuen Testament, Düsseldorf 2004, 164-167

23) Werbick 1998, 15.

24) Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften 7, Frankfurt a. M., 170,204, hier zit. nach Werbick 1998, 16.

25) Ebd. 21.

26) Ebd. 16.

27) Helmut Merklein, Christus als Bild Gottes im Neuen Testament, in: JBTH 13, 1998, 72.

28) Ebd. 73.

29) Nordhofen 1993, 26.

30) Vgl. Scaraffa 2004, 97

31) Merklein 1998, 64f.

32) Ebd. 65.

33) Ebd. 61.

34) Ebd. 71.

35) Helmut Merklein, Der Sühnegedanke in der Jesustradition und bei Paulus, in: A. Gerhards, Kl. Richter (Hg.), Das Opfer. Biblischer Anspruch und liturgische Gestalt. OD 186, Freiburg 2000, 59-91, 88; vgl. ders. 1998, 74

36) Merklein 1998, 74.

37) Vgl. ebd., 74.

38) Heinrich Pfeiffer, Eckpunkte zum theologischen Christusbild, IkaZ 32,2003, 70-82,,70

39) Ebd., 71.

40) Ebd., 70

41) Ebd., 72. Zur Theologie der Christusikone vgl. Christoph Schönborn, Die Christus-Ikone, Schaffhausen 1984.

42) Pfeiffer 2003, 73.

43) Blandina Paschalis Schlömer, Der Schleier von Manoppello und das Grabtuch von Turin, Innsbruck 1999, 22.

44) Ian Wilson, The Turin Shroud, London 1978, deutsch: Eine Spur von Jesus, Freiburg 1980.

45) W. Bulst, H. Pfeiffer, Das Turiner Grabtuch und das Christusbild, Bd. I, Frankfurt a.M. 1997; H. Pfeiffer: Das echte Christusbild (= W. Bulst, H. Pfeiffer, Das Turiner Grabtuch und das Christusbild, Bd. II), Frankfurt a.M. 1991.

46) Diese Identifikation erfolgte allerdings noch ohne Berücksichtigung des gleich zu besprechenden zweiten Tuchbildes von Manoppello, weswegen man die Quellen daraufhin noch einmal neu untersuchen müsste. Ich referiere hier die bislang von Pfeiffer vertretene Position.

47) Vgl. dazu Pfeiffer 1991, 15.32

48) Vgl. Daniel Spanke, Überlegungen zum Bildkonzept »Ikone« am Beispiel des »Mandylion«, in: Das Münster 3/1996, 271-273, hier 271.

49) Vgl. Pfeiffer 1991, 36ff.

50) Pfeiffer 2003, 79

51) Zum Kamuliabild vgl. Pfeiffer 1991, 21-31.

- 52) Vgl. ebd., 23.
53) Vgl. ebd., 29.
54) Vgl. ebd., 100.
55) Vgl. Pfeiffer 1991, 102.
56) Die Veronikalegende wird von manchen bis ins 6. Jahrhundert zurückdatiert, obwohl die Handschriften nur bis ins 8. hinaufreichen, vgl. Pfeiffer 1991, 48.
57) Vgl. Pfeiffer 1991, 53.
58) Vgl. ebd., 53.
59) Vgl. ebd., 54f.
60) Vgl. ebd., 65f.
61) Blandina Paschalis Schlömer, Neueste Forschungen am Schleierbild von Manoppello, in: veronica 2/2004, 3.
62) Schlömer 1999, 27-38.
63) Vgl. Pfeiffer 1991, 95f.
64) Vgl. dazu Schlömer 1999, 6-19.
65) Vgl. ebd., 10f.
66) Vgl. ebd., 45-53.
67) Vgl. ebd., 1².
68) Pfeiffer 2003, 80.
69) Vgl. das Bildmaterial in: Schlömer 1999.
70) Pfeiffer 2003, 78, mit Bezug auf die Ergebnisse von S. John Jackson, Il Volto di Cristo tra scienza e fede, in: Il Volto dei Volti Cristo (Akten zum 2. gleichnamigen Kongress, Rom 1998), Gorle 1998, 126-134.
71) Gerade in dieser vor allem in den Augen spürbaren Präsenz, die dennoch den Betrachter frei lässt, erkenne ich jene »Geste der Bestreitung«, die der theologischen Intention des Bilderverbots entspricht. Inwiefern die ästhetischen Kategorien auf das Schleierbild anzuwenden sind, das kein Kunstwerk ist, ist eine weitere Frage. Nach Adorno beanspruchen die Symbole der Religionen im Unterscheid zu Kunstwerken, »Transzendenz der unmittelbaren Gegenwart in der Erscheinung zu haben«, vgl. Adorno 1970, 204, zit. nach Werbick 1998, 16.

Die Autorin dieses Beitrages ist Mitglied des Kreises der Freunde des wahren Antlitzes Jesu Christi - Penuel e.V.

Fixpunkte und Hypothesen zum Schleier von Manoppello und dem Grabtuch von Turin

Da jeder Versuch, die Identität der beiden noch erhaltenen Bildreliquien Jesu Christi zu bestimmen und sie mit den historischen Dokumenten, die von solchen Bildern sprechen, in Verbindung zu bringen, in ein wahres Labyrinth von Fragen geraten lassen und oft auch Mitglieder des Veronikaverains sich nicht richtig zu orientieren wissen, wird es gut sein, erst einmal alle Fixpunkte zu diesen beiden Objekten festzuhalten und erst darauf wissenschaftliche Hypothesen zur näheren Bestimmung der Bilder aufzubauen. Beginnen wir aber mit einer Arbeitshypothese und sehen wir zum Schluß, ob wir sie bestätigen können oder sie als falsch erklären müssen.

Diese Hypothese lautet: wir haben noch alle in den geschichtlichen Quellen genannten Objekte erhalten oder, wenn zerstört, können wir uns ein weitgehend klares Bild von diesen Objekten machen.

Nun die beiden ersten chronologischen Fixpunkte: wir haben zwei Übertragungen von zwei verschiedenen wunderbaren Christusbildern in den Quellen vermerkt, die erste im Jahre 574 von Kamulia in Kappadozien nach Konstantinopel, die zweite im Jahre 944 von Edessa nach der Hauptstadt des byzantinischen Reiches. Das erste Bild, zumeist eikon acheiropoietos genannt, blieb bis zum Jahre 705 in der Reichshauptstadt und verschwand zu dieser Zeit aus ihr, das zweite, Mandyllion und Bild des Königs Abgar genannt, blieb ganz sicher bis zum lateinischen Kreuzzug und der Einnahme der Stadt durch die Kreuzritter in Konstantinopel, also zumindest bis zum Jahre 1204.

Wenn wir nun hypothetisch zwei noch heute vorhandene Objekte mit diesen beiden wunderbaren Bildern identifizieren wollen, so gibt es keine andere Wahl: der Schleier von Manoppello entspricht dem Bildnis von Kamulia (von 574 – 705 in Konstantinopel), das Grabtuch von Turin dem Bild des Königs Abgar von Edessa (von 944 bis 1204 in derselben Stadt). Mit Sicherheit können wir sagen, daß keine anderen bekannten Objekte mit den alten Beschreibungen des Kamuliabildes und des Mandyllion von Edessa so zusammenpassen wie der Schleier von Manoppello und das Grabtuch von Turin. Mit Hilfe dieser beiden noch erhaltenen Christusbilder wunderbaren Charakters können wir uns noch die beste Vorstellung machen vom Aussehen der in den Dokumenten beschriebenen Tuchbilder, die beide nacheinander eine Zeit lang in Konstantinopel aufbewahrt waren. Ihre volle Identität (Mandyllion = Grabtuch von Turin, Kamuliabildnis = Schleier von Manoppello) kann dagegen bis zu diesem Zeitpunkt unserer Untersuchung nur hypothetisch behauptet werden.

Die Rede Gregors des Referendars und ihre unmittelbaren Folgen

Das wichtigste Dokument über das Mandyllion ist die im Codex Vat. Graec. 511 enthaltene Rede Gregors des Referendars der großen Basilika von Konstantinopel aus dem Jahre 944. Diese Rede, in der noch das Erstaunen, ja ein gewisses Unbehagen über die Tatsache nachklingt, daß sich auf diesem Tuch nicht geringe Spuren von Blut beobachten lassen, hat nicht das Gefallen des Kaisers Konstantin Porphyrogenetos gefunden und wurde von ihm in der Weise umgeschrieben, daß nach wie vor behauptet werden konnte, daß das Angesicht Christi sich im feuchten Zustand nach einer Waschung in das Mandyllion eingeprägt und daß Christus selbst diese Waschung vorgenommen und mit dem Mandyllion sein Antlitz abgetrocknet hat. Diese viel einfachere ältere Erklärung, die aber nicht dem von Gregor beobachteten Tatbestand gerecht wird, hat dann auch Eingang in die offizielle Menäenlesung gefunden, mit der in der orthodoxen Kirche jedes Jahr am 16. August der Übertragung der Reliquie des Mandyllions von Edessa nach Konstantinopel gedacht wird.

Was ist aber dann mit dem Mandyllion selbst geschehen? Wieder können wir nur hypothetische Aussagen machen. Ein neuer Tatbestand ist aber gewiß: es tauchen nun zwei neue Gegenstände auf, 1. ein Mandyllion, das eine gemalte Ikone ist, das nur das Christusantlitz zeigt, und 2. ein Grabtuch, auf dem man die ganze Figur Christi sehen konnte, die sich jeden Freitag in der im Blachernenviertel befindlichen Marienkirche aufrichtete. Von beiden Gegenständen, dem Mandylliongemälde und dem Grabtuch in der Blachernenkirche, haben wir erst vom 13. Jahrhundert an Kenntnis.

Ein solches Mandyllion genanntes Gemälde nämlich, das mindestens aus dem 12. Jahrhundert stammt, ist im 13. Jahrhundert nach Rom gelangt und wurde jahrhundertlang in der Kirche San Silvestro in Capite verehrt, bis es Papst Pius IX. vor den italienischen Truppen in den Vatikan in Sicherheit brachte. Heute ist es in einem Nebenraum der Kapelle Redemptoris Mater aufbewahrt.

Vom Grabtuch in der Blachernenkirche wissen wir von Robert de Clary, dem Chronisten der Eroberung von Konstantinopel durch das Kreuzfahrerheer im Jahre 1204. Es ist entweder identisch mit dem Linnen von Turin oder mit dem bis zur Französischen Revolution in Besancon verwahrt gewesenen Tuch, das nach dem Stiche im Werk von Chifflet aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts den ganzen nackten Leib Christi in ähnlicher Weise zeigte wie das Turiner Grabtuch, aber nur die Vorderseite. Diese wichtige und hochverehrte Reliquie wurde zur Zeit der Französischen Revolution angeblich als unecht erwiesen und verbrannt.

Wie kam es zu dieser Vervielfältigung des Mandyllion und dazu noch in zwei ganz verschiedenen Objekten? Das Mandyllion von Edessa sollte in Konstantinopel das im Jahre 705 verlorengegangene Kamuliabildnis ersetzen. Dieses letztere zeigte aber nur das Antlitz Jesu und nicht den ganzen nackten Körper. Für den Kaiser,

so dürfen wir annehmen, war nur das Antlitz wichtig, das aber auf dem Grabtuch nur in seinen fleckigen Umrissen zu erkennen war. Für die Kirche und die Konstantinopelpilger konnte die Installation eines Tuchbildes zusammen mit einem Mechanismus, der den ganzen Christus zeigt, wie er sich aus dem Grabe erhebt, von besonderer Bedeutung sein. Das Bild, das mit Hilfe einer Apparatur sich ganz gerade aufrichtete, kann eine Zeit lang das echte Grabtuch gewesen sein. Es ist aber anzunehmen, daß es bald durch eine Kopie ersetzt wurde. Diesem letzteren Tuchbild, das eine Kopie des Grabtuches darstellt, aus diesem Grunde aber die Zerstörung durch die Französische Revolution keineswegs rechtfertigt, könnte das in Besançon vorhanden gewesene Linnen gewesen sein.

Halten wir also fest: es gibt zwei wunderbare Tuchbilder, der Schleier von Manoppello und das Grabtuch von Turin, die mit den beiden Bildübertragungen nach Konstantinopel im Jahre 574 und im Jahre 944 in Verbindung gebracht werden können, und es gibt zwei weitere, die beide als Kopien geschaffen worden sind, und zwar nach der Übertragung des Mandyllion in die Reichshauptstadt. Diese beiden Kopien müssen vor der Einnahme der Stadt durch die Kreuzritter, also vor 1204, geschaffen worden sein. Die Mandyllionikone ist noch vorhanden, nämlich in einem Nebenraum der Cappella Redemptoris Mater, das zweite Artefakt, das Tuch von Besançon, ist in der Französischen Revolution untergegangen.

Noch eine Nachricht verdanken wir Robert de Clary. Als nämlich die Kreuzritter in die Kapelle des kaiserlichen Bukoleonpalastes eindrangen, fanden sie in ihr zwei Reliquiare aus purem Gold, die an goldenen Ketten aufgehängt, vom Deckengewölbe herabhingen. In dem einen war ein Ziegelstein, in dem anderen ein Handtuch. Lassen wir der Einfachheit halber den Ziegel beiseite, so können wir in dem Handtuch nichts anderes als das Originalmandyllion erkennen. Es war also nichts anderes in dem einen Reliquiar als das mehrfach gefaltete Grabtuch, das heute in Turin aufbewahrt wird und so auf den ersten Blick als ein weißes Handtuch erschien.

Alle vier bisher genannten Gegenstände sind nach und nach aus Konstantinopel verschwunden, das Tuchbild von Kamulia, wie bereits bemerkt, schon im Jahre 705, die übrigen drei erst nach 1204. Wir haben guten Grund anzunehmen, daß alle in den Westen gelangt und mit den dort vorhandenen bzw. vorhanden gewesenen, oben genannten Gegenständen identisch sind.

Das Genueser Mandyllion

Es existiert noch eine zweite Mandyllionikone, nämlich in San Bartolomeo degli

Armeni in Genua, die mit der im Vatikan aufbewahrten verwandt ist. Beide Ikonen haben eine Metallmaske, deren Gesicht so ausgeschnitten ist, daß die Haare als in zwei spitz auslaufenden, leicht gekurvten Strähnen endend, erscheinen, mit einem gleichfalls spitzen Bart in ihrer Mitte. Von der Ikone in Genua existiert eine Röntgenaufnahme, aufgrund derer man deutlich eine frühere Malschicht erkennen kann, ein Gesicht, das sich von dem darüber gemalten in nicht wenigen Einzelheiten unterscheidet.

Der Mund ist geöffnet gemalt, der Nasenrücken breiter als in der ausgeführten Ikone, und der Bart ist deutlich zweigeteilt gegeben. Außerdem finden sich den Schläfen entlang Flecken, die wie Wundspuren aussehen, die die Verletzungen der Dornenkrone angeben sollen. All diese für das Röntgenbild charakteristischen und gegenüber der Ikone unterschiedlichen Bildelemente finden sich aber auf dem Schleier von Manoppello wieder. Da der Schleier ein viel ausdrucksstärkeres und sicher nicht gemaltes Bildnis aufweist, kann man nicht umhin, in dem durch die Röntgenaufnahme manifestierten Bild der ersten Schicht der Genueser Ikone eine Kopie des Christusantlitzes auf dem Schleier von Manoppello zu sehen.

Die Genueser Ikone ist sicher erst nach der Rückkehr der griechischen Kaiser nach Konstantinopel im Jahre 1261 gemalt worden. Sie mußte offenkundig die inzwischen aus der Reichshauptstadt verschwundene Mandylikone, die zuerst nach San Silvestro in Capite in Rom und dann in den Vatikan gelangt ist, ersetzen. Wir haben aber gesehen, daß die erste Mandylikone wiederum gleich zwei Gegenstände zu ersetzen hatte, das Bildnis von Kamulia und das Originalmandylion, das im Jahre 944 nach Konstantinopel übertragen worden ist. So liegt der Schluß nahe, daß die zweite Mandylikone über eine Kopie des Kamuliabildnisses gemalt worden ist. Diese letztere Kopie kann aber nur hergestellt worden sein, als das Kamuliabildnis noch in Konstantinopel zum Kopieren zur Verfügung war.

Wenn wir also eine zeitliche Reihenfolge der verschiedenen bisher genannten Christusbilder erstellen wollen, so ergibt sich die folgende Reihe: 1. das Originalmandylion, das mit dem Grabtuch von Turin identisch ist, 2. der Schleier von Kamulia, den wir nun mit größter Wahrscheinlichkeit mit dem Schleier von Manoppello identifizieren dürfen, 3. das durch die Röntgenaufnahme manifestierte Bild unter der Mandylikone in Genua, 4. die Mandylikone, die heute im Vatikan verwahrt wird, 5. die Genueser Ikone, wie sie dem bloßen Auge erscheint, mit dem Christusbild, das über die erste Schicht gemalt worden ist und das als sein Vorbild die erste Konstantinopolitaner Mandylikone gehabt haben muß, die wie gesagt in den Vatikan gelangt ist. Wir haben also nun bereits fünf verschiedene Bilder in unsere Betrachtung einzubeziehen und ein sechstes, nämlich das Grabtuch von Besancon.

Die Salvatorikone des Lateran und die Veronika von St. Peter in Rom

Die Situation wird noch komplizierter, denn in Rom gibt es noch zwei Konkurrenten für die Mandylionikone, die einst, seit dem 13. Jahrhundert in San Silvestro in Capite verehrt worden ist. Diese beiden übrigen Bildnisse sind der Volto Santo der Sancta Sanctorum-Kapelle des alten Lateranpalastes und die noch berühmtere Veronika, oder auch Schleier der hl. Veronika genannt, die seit dem 12. Jahrhundert in der alten Peterskirche aufbewahrt und verehrt wurde. Handelt es sich um zwei gänzlich neue Gegenstände? Haben wir also jetzt mit nicht weniger als 8 Objekten zu tun? Wieder ergeben sich einige Hinweise, die gar den Schluß auf eine dreifache Identität erlauben: die Veronika in der Peterskirche ist nichts anderes als das Original des Antlitzes des Volto Santo in der Santa Sanctorum-Kapelle des Laterans. Dieses Bildnis, das auch die Salvatorikone genannt wird, hat über dem Gesicht ein Tuch, auf dem sich das Antlitz Christi gemalt findet. Wenn wir annehmen, daß dieses gemalte Bildnis auf Tuch das nach St. Peter übertragene zu ersetzen gehabt hatte, wäre über dem Gesicht der Ikone vor dem 12. Jahrhundert die Originalveronika gewesen. Das Originalantlitz der lateranensischen Salvatorikone war somit die Veronika, die irgendwann im 12. Jahrhundert nach St. Peter übertragen worden ist.

Die zweite Identität ergibt sich mit dem Kamuliabildnis, da dieses in Konstantinopel immer die eikon acheiropoietos genannt worden ist und gelegentlich der ersten Nennung der Salvatorikone im Jahre 753 diese Acheropsita heißt. Schließlich ist das Veronikatuch mit dem Schleier von Manoppello identisch. Lassen wir uns einmal auf diese dreifache Identifizierung ein, so haben wir definitiv nur noch 5 erhaltene Objekte, die uns erlauben, einen Weg durch das Labyrinth der Überlieferung der echten Züge von Christus zu finden. Daß aber der Schleier von Manoppello in Wirklichkeit mit der römischen Veronika, dem Volto Santo und dem Kamulibildnis identisch ist, dieser Nachweis bedarf noch einer eigenen Erörterung, die ich in einem zweiten Teil möglichst bald den Lesern des Veronikaheftes nachliefern werde.

Heinrich Pfeiffer S.J.

Mein Himmel hienieden

Ein Gedicht der heiligen Theresia von Lisieux vom 12. August 1895

Zum 21. Geburtstag von Schwester Marie de la Trinité. Ein Lied der Verehrung
des heiligen Antlitzes

»Dein Antlitz ist meine einzige Heimat« (Strophe 3). Es ist bereits »der Friede des Himmels«. Marie de la Trinité bezeugte im Seligsprechungsprozeß für Theresia : »Schwester Theresia vom Kinde Jesu hatte eine ganz besondere Verehrung für das heilige Antlitz Jesu, sie erblickte in ihm den Spiegel der Demütigungen und der Leiden Jesu während seiner Passion. Der Blick auf dieses göttliche Antlitz entfachte in ihrer Seele ein leidenschaftliches Verlangen, ihm zu gleichen, so wie sie das mir gegenüber zum Ausdruck brachte«. In dem Gebet, das Theresia bald danach Tag und Nacht auf ihrem Herzen trug, war das so ausgedrückt: »Jesus, bewirke, daß ich dir gleiche!«

Das Gedicht macht keine Anspielungen auf konkrete Ereignisse, welche die junge Schwester von ihrer Kindheit an unter das Zeichen des heiligen Antlitzes stellten. Es will allgemeiner sein, ein Gesang der Liebe aus ganzem Herzen, das von dem Antlitz ganz aus Liebe fasziniert ist.

Jesus, dein unaussprechliches Bild
Ist das Gestirn, das meine Schritte lenkt.
Ach, du weißt es, dein mildes Gesicht
Ist für mich der Himmel hienieden.
Meine Liebe entdeckt die Zauber
Deines Gesichts, das Tränen verschönen.
Durch meine Tränen hindurch lächle ich,
Wenn ich deine Schmerzen betrachte.

Oh, ich will, um dich zu trösten,
Unbekannt leben auf dieser Erde.
Deine Schönheit, die du zu verbergen verstehst,
Enthüllt mir ihr ganzes Geheimnis.
Zu dir hin möchte ich fliegen.

Dein Antlitz ist meine einzige Heimat.
Es ist mein Reich der Liebe,
Es ist meine lachende Wiese,
Meine stille Sonne an jedem Tag,
Es ist die Lilie des Tales,
Deren geheimnisvoller Duft.
Meine verbannte Seele tröstet

Und sie den Frieden des Himmels verkosten lässt.

Es ist meine Ruhe, meine Süße
Und meine melodische Leier...
Dein Gesicht, o mein milder Erlöser,
Ist der göttliche Myrrhenstrauß,
Den ich auf meinem Herzen bewahren will.

Dein Antlitz ist mein einziger Reichtum.
Ich bitte dich weiter um nichts.
In ihm mich ohne Unterlaß bergend,
Werde ich, Jesus, dir ähnlich sein...
Hinterlasse in mir die göttliche Spur
Deiner Züge, ganz von Anmut erfüllt!
Und bald schon werde ich heilig,
Zu dir werde ich die Herzen hinziehen.

Damit ich eine schöne goldene Ernte
Ansammeln kann,
Laß mich von deinen Feuern entflammt sein!
Mit deinem angebeteten Mund,
Gib mir bald den ewigen Kuß!

Aus: Maximilian Breig (Hrsg.), Gedichte der heiligen Theresia von Lisieux.
Johannes Verlag, Leutesdorf

Die »Veronika« und das »Heilige Grabtuch« von Turin

Wo ist heute die römische Veronica?

Von Jan Wilson, Mitglied der Britischen Turiner Grabtuch Society
 Autor von vielen Publikationen über die Veronica und das Grabtuch

Aus welchen Gründen wird das Tuch mit dem Abbild von Jesus Christus, welches in vergangenen Zeiten Millionen von Gläubigen gezeigt worden ist, heutzutage geheimnisvoll verborgen?

Das erste offizielle Foto des Grabtuches von Turin wurde von Secondo Pia aufgenommen (1898). Seit dieser Zeit konnten viele Gläubige das Tuch aus der Nähe bewundern, und es war ihnen erlaubt, die Anwesenheit dieses heiligen Gegenstandes, das Tuch, in welchem Jesus im Grab gelegen hatte, das die Spuren seines Körpers und seines Blutes trägt, zu betrachten. Es wurde erlaubt, neue Fotos davon zu machen, und die Nachforschungen wurden dadurch erleichtert.

Aber was passierte mit der »römischen Veronica«? Sie war die andere wichtige Reliquie, die das Abbild des Antlitzes unseres Herrn trägt. Nach einer populären Legende wurde das Antlitz auf das Tuch übertragen, als ihm eine Frau auf dem Weg zum Kalvarienberg das Gesicht von Schweiß und Blut abtrocknete.

Wir wissen aus der Geschichte, daß im Mittelalter und in der Renaissance während der Jubeljahre (generell alle 25 oder 50 Jahre oder bei Jahrhundertwenden) die »Veronica« von Millionen von Pilgern bewundert worden ist und die deshalb aus allen Teilen Europas gekommen waren, genauso wie es heute noch ist, wenn das Turiner Grabtuch ausgestellt wird.

Während des Jubeljahres 1450 versammelte sich eine riesige Menschenmenge in Rom, und 172 Pilger starben im Gedränge. Während des Heiligen Jahres 1575, als die große Kuppel für den St. Petersdom noch im Bau war, wissen wir von 30 000 Pilgern, die auf dem St. Petersplatz auf die Öffnung der Türen warteten, um das Bild zu betrachten, Viele von ihnen nahmen weite Anreisen auf sich, allein um sich am Anblick der »Veronica« (= vera icona), dem wahren Antlitzbild von Jesus Christus, zu erfreuen.

Nichtsdestotrotz, aus Gründen, die niemals vollkommen erklärt werden konnten, nahm man den Gläubigen die Möglichkeit, die Reliquie aus der Nähe zu sehen (außer ein paar auserwählten Kanonikern von St. Peter und den sogenannten »Sampietrini«, den Mitgliedern, die ein Recht von Geburt an hatten, das Tuch zu sehen). Die Veronica des Petersdoms wird heutzutage im Veronicapfeiler unter der riesigen Kuppel von St. Peter in einer eigenen Kapelle hinter dem

Balkon aufbewahrt.

1950 hat man die römische Veronica vom Balkon aus gezeigt, aber es war unmöglich, ein Bildnis darauf zu erkennen. Es gibt keine Fotos, weder farbige noch schwarz-weiße, und es wird auch keine Möglichkeit dazu gegeben. (Im Internet bei Google – Bilder – Veronica kann man die römische Veronica anschauen, es handelt sich um ein Foto vom Passionssonntag 2001 oder 2002 von dem Autor Michael Hesemann, auf dem fast nichts zu sehen ist. Da es urheberrechtlich geschützt ist und deshalb nicht ohne Genehmigung veröffentlicht werden darf, können sich alle, die Interesse an diesem Foto haben, gerne an den Verein wenden. Warum also diese Zurückhaltung beim Fotografierenlassen des Tuches der Veronica, während es in Turin erlaubt ist?

Zu diesem Geheimnis müssen wir auch die Diskrepanz zählen zwischen den mittelalterlichen Darstellungen der Veronica mit dem Abbild von Jesus mit seinem Schweiß und Blut und denjenigen, die die römische Veronica in ihrer Kapelle gesehen haben. Zum Beispiel wurde es 1907 dem deutschen Forscher Monsignore Joseph Wilpert erlaubt, sie zu sehen, und er durfte sogar zwei Schutzglasscheiben entfernen, um das Bild untersuchen zu können. Er sah jedoch nur bemalten Stoff mit zwei verschiedenen großen rostfarbenen Flecken. Isabel Piczek (liturgic artist) aus Los Angeles, die die Veronica 1950 sah, als sie an einem Fresko für das Päpstliche Bibel-Institut arbeitete, beschrieb es in derselben Weise und sagte klipp und klar: »Man kann überhaupt kein Gesicht erkennen, überhaupt nichts, nicht das Geringste.«

Ist das Tüchlein, das in der Veronica-Kapelle im Petersdom aufbewahrt wird, dieselbe Veronica, deren Anblick im Mittelalter ungezählte Pilger sehen und erleben wollten? Wie kommt es, daß es plötzlich unsichtbar geworden ist?

Sollten wir nicht vielmehr Pater Pfeiffer zustimmen, der ständig bekräftigt, daß ein geheimer Austausch während des XVI. Jahrhunderts stattgefunden haben muß (nach anderen Quellen 16. oder 17. Jahrhundert), weil die originale wahre Veronica, das Schleierbild, in jenen Tagen in Manoppello eingetroffen ist, während in Rom ein gewöhnliches Tuch aufbewahrt wurde.

Das dritte Jahrtausend nach Christus hat begonnen, und nun endlich wäre es an der Zeit, im Namen der Gerechtigkeit und des Wissens, daß irgendein für die öffentliche Meinung Verantwortlicher die Belange einer Veronica-Ausstellung/zeigung vertritt, damit eine allgemeine Auseinandersetzung und Meinungsbildung in Gang gesetzt wird.

Italienische Internetseite mit Text von Jan Wilson. Nach bestem Wissen und Gewissen ohne Gewähr übersetzt aus dem Englischen von Dorothea Link

Vor 400 Jahren verschwand eine kostbare Reliquie aus dem Petersdom in Rom.



Wurde sie jetzt in einem Dorf in den Abruzzen wiedergefunden? Italien wittert die Sensation. Eine Spurensuche nach dem Jesustuch.

Das Wunder von Manoppello

Von Martina Fietz

Die Augen schauen durchdringend auf den Besucher. Sie folgen ihm. Der Mund ist leicht geöffnet, wie zum Gruß. Ruhe geht von ihm aus, von diesem »heiligen Gesicht«, dem »Volto Santo«, wie es die Menschen in Manoppello verehren, einem kleinen Dorf in den Abruzzen. Ist es der auferstandene Christus, der uns entgegenblickt? Das Urbild der Christenheit? Ist es die »Vera Ikona«, die wahre Ikone, die eigentlich im Petersdom in Rom hängen müsste?

Viele Legenden ranken sich um dieses Antlitz, das mal sichtbar ist, mal nicht – je nachdem, wie das Licht durch die Fenster der kleinen Kapuziner-Kirche in Manoppello fällt. Es erscheint auf hauchdünnem, nahezu transparentem Tuch – gemacht aus Byssus. Dieses edle Material, das schon die Ägypter für ihre Pharaonen fertigten und das die Juden in der antiken Welt ihren Hohen Priestern verehrten, ist aus Muschelhaar gewoben. Es sind Fäden, viermal so dünn wie Frauenhaar, mit denen sich Steckmuscheln an die Unterwasser-Felsenwelt klammern. Man braucht unendlich viel Geduld und Geschick, um aus den zarten Fasern ein Tuch zu weben. Der leichte Stoff schimmert kupfern. Getaucht in ein Zitronenbad erhält er einen Goldton. In Rinderurin gebadet, wie früher vielfach praktiziert, wird er so hell wie das Tuch in Manoppello. Aber bemalt werden kann dieser Stoff nicht, wie Chiara Vigo absolut sicher weiß, die auf Sardinien als letzte bekannte Byssus-Weberin der Welt lebt. Heinrich Pfeiffer, Professor für christliche Kunstgeschichte an der Gregoriana-Universität in Rom, erklärt warum.: »Die Fäden haben das Meersalz aufgesogen. Auf ihrer Oberfläche hält keine Farbe.« Mikroskopische Untersuchungen des Tuches an den Universitäten in Bari und Bologna haben gezeigt, dass es keinerlei Farbspuren aufweist.

Doch das Gesicht ist da. Wenn es nicht gemalt ist, wenn ein Druck oder noch modernere Projektionsmethoden auszuschließen sind bei einem Tuch, das allein in Manoppello schon seit nachweisbar 400 Jahren ausgestellt wird – wie ist dieses Gesicht dann zu erklären?

»Es ist ein Wunder«, sagt Schwester Blandina Paschalis Schlömer. Die deutsche Trappistin, Pharmazeutin und Ikonenmalerin beschäftigt sich seit Jahren mit dem »Volto Santo«. Sie hat das Antlitz auf dem Byssus-Gewebe vermessen, mit dem Grabtuch von Turin verglichen und festgestellt: »Die Gesichter auf beiden Tüchern sind millimetergenau deckungsgleich, die Proportionen identisch.« Und

Pfeiffer ergänzt: »Beide Tücher stammen aus demselben Grab.« Er meint dabei das Grab Christi. Das Johannes-Evangelium erzählt, wie Petrus und »der andere Jünger« in der Frühe zum Grab liefen. »Der andere Jünger war zuerst dort. Er beugte sich vor und sah die Leinenbinden liegen, ging aber nicht hinein. Da kam auch Simon Petrus, der ihm gefolgt war, und ging in das Grab hinein. Er sah die Leinenbinden liegen und das Schweiß Tuch, das auf dem Kopf Jesu gelegen hatte; es lag aber nicht bei den Leinenbinden, sondern zusammengebunden daneben an einer besonderen Stelle.« Dieses Schweiß Tuch ist für die, die es verehren, das Tuch aus Manoppello. Pfeiffer geht davon aus, dass die Tücher übereinander lagen, dass das feine Byssus-Gewebe sozusagen als kostbare Abschiedsgabe an den Toten zuletzt auf den Leichnam gelegt worden ist. Das würde erklären, warum das »heilige Gesicht« zwar Spuren von Verletzungen zeigt, anders als das Turiner Grabs Tuch aber keine Wunden und kein Blut aufweist. Wenn das Tuch in Turin den toten Christus zeigt, dann das in Manoppello den auferstandenen. Tatsächlich ist ein Mann zu sehen, der keinen Schmerz, keinen Zorn in seinen Zügen hat.

Wenn das 17 mal 24 Zentimeter große Stück Stoff also auf den Ursprung der Christenheit zurückgeht, wo ist es gewesen in all der Zeit, bevor es in dem kleinen Abruzen-Bergdorf auftauchte? Professor Pfeiffer erzählt die Geschichte der Reliquie so: Das Tuch sei zunächst im Besitz von Maria, der Mutter Christi, gewesen, die es überall hin mit sich führte. So sei es wohl auch mit ihr von Jerusalem nach Kleinasien gekommen. Ein Text aus dem fünften Jahrhundert aus Kamulia in Kappadokien beschreibt das Antlitz Christi auf einem Stück Stoff, das »aus dem Wasser gezogen« und »nicht von Menschenhand geschaffen« sei. Eine georgische Quelle derselben Zeit (die erst nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion in Tiflis entdeckt und für den Westen bekannt gemacht wurde) berichtet, dass Maria ein Bild Christi besaß, »das ihr von den Händen Gottes geschenkt worden war, damit sie das schöne Gesicht ihres Sohnes immer sehe und erblicke“. Es ist dasselbe Bild, das nach der Theorie der »Manoppellianer« Vorlage für alle weiteren Christusporträts wurde.

Älteste Ikonenmalereien aus dem vierten Jahrhundert zeigen, so Pfeiffer, bereits die typischen Merkmale des Antlitzes auf dem Byssus-Tuch: die Stirnlocken, den zum Teil ausgerissenen Bart, das gewellte Haar, das asymmetrische Gesicht, die Faltenlinien an den Mundwinkeln, die nach oben blickenden Augen. Vieles deutet darauf hin, dass das Tuch später als große Kostbarkeit der Christenheit nach Rom gebracht und im alten Petersdom ausgestellt wurde. Die »Vera Ikona« zog Millionen von Pilgern an und wurde im Laufe der Zeit fälschlicherweise mit dem Schweiß Tuch der Veronika gleichgesetzt. Diese allerdings verehren die Spanier in Oviedo.

Beim Neubau des Petersdoms verschwand die Reliquie. Das lässt sich aus den

Aufzeichnungen des Archivars Jacobo Grimaldi schließen, der damit beauftragt war, für die Zeit der Bauarbeiten die Schätze der Kirche in Verwahrung zu nehmen. Das Glas des kostbaren venezianischen Rahmens, in dem sie aufbewahrt wurde, ist zersplittert. Noch heute kann er in der Schatzkammer von Sankt Peter besichtigt werden. Und in dem Tuch von Manoppello steckt an der unteren rechten Ecke ein Kristallsplitter im Gewebe.

Hängt in einem unbekanntem italienischen Dorf also das wahre Bild Christi? Kritiker der Manoppello-These halten die Theorie Pfeiffers für Fantasterei. Der Vatikan ist reserviert und ordnete keine eingehende Untersuchung des Tuches an. »Dabei müsste es doch im Interesse der Kirche sein, gerade zu einer Zeit, in der Europa nicht einmal einen Gottesbezug in der Verfassung zustande bringt, das wahre Bild Christi zeigen zu können«, sagt Rom-Korrespondent und Buch-Autor Paul Badde, der sich intensiv mit dem Tuch in Manoppello befasste. Doch Pfeiffer wundert sich über das Zögern nicht. Nach dem Verschwinden des »Volto Santo« zwischen 1608 und 1616 habe man Ersatz geschaffen und den Menschen über Jahrhunderte hinweg ein anderes als das wahre Bild gezeigt, sagt der Professor: eine Attrappe. »Weil Autorität niemals irrt, fällt es so schwer, den Fehler von einst einzugestehen.«

Aus »Cicero«, Januar 2005

Schmerz und Licht

Gespräch mit Erzbischof Bruno Forte

Bruno Forte ist Erzbischof des Bistums Chieti-Vasto, zu dem Manoppello gehört.

Er gilt als einer der profiliertesten Theologen Italiens.

Ihm wird eine vielversprechende Karriere in der kirchlichen Hierarchie vorausgesagt.

Wie würden Sie den Anblick in wenigen Worten beschreiben?

Es ist ein Gesicht, das Schmerz und Licht so dicht in sich vereint, wie es nur die Liebe kann.

Ist es ein Urbild oder ein Abbild?

Nach den Studien von Pater Heinrich Pfeiffer handelt es sich um ein Bild, das weder gemalt noch gewebt wurde, sondern sich auf einem ursprünglich fotosensiblen Tuch eingepägt hat – vielleicht aufgrund einer Imprägnierung mit Aloe und Myrrhe -, und das durch eine starke Strahlung verursacht wurde, die eine intensive Lichtquelle voraussetzt.

Was bedeutet es denn für den Glauben, wenn das Antlitz Jesu

so konkret wird?

Die Aufklärung wollte die Wahrheit der Christenheit entwerten, das heißt die Person und Geschichte Jesu – vor allem aber die Kraft seiner Auferstehung. Die Bibelkritik der letzten Jahrhunderte hat hingegen dargelegt, dass Christus »universal, konkret und einzigartig« ist. Seine Geschichte, wie sie in den Glaubenszeugnissen des Evangeliums bezeugt ist, ist daher für uns entscheidend. Das Heilige Antlitz von Manoppello fügt dieser Geschichte nichts hinzu und nimmt nichts davon weg. Es entspricht ihr.

Was bedeutet es denn für die Theologie, die sich in den letzten Jahrhunderten fast nur auf Worte gestützt hat, wenn dieses Bild Christi nun authentisch ist?

Die Theologie ist das reflektierte Bewusstsein des Glaubens. Deshalb braucht sie Ereignisse und Worte. Die Verehrung des Heiligen Antlitzes ist genau eine solche Erfahrung. Erleuchtet durch das Wort Gottes kann es deshalb auch helfen, das spirituelle Leben der Gläubigen zu erhellen. Und Theologen kann es helfen, die Dürre eines fast nur noch abstrakten Rationalismus zu überwinden, der die historische Wahrheit des Glaubens oft verdunkelt.

Aus: »Cicero«, Januar 2005

Zur Verehrung des Heiligen Antlitzes durch die hl. Therese von Lisieux

(= Theresia vom Kinde Jesu und vom Heiligen Antlitz) (1873–1897)

Die heilige Therese von Lisieux, in Abhebung von der »Großen« heiligen Therese von Avila auch »Kleine heilige Therese« genannt, hat in besonderer Weise das Heilige Antlitz Jesu Christi verehrt. Sie benutzte dabei vor allem das – hier abgebildete – Bild, das auf ein Bildnis des Heiligen Antlitzes auf dem Schleier der Veronika, verwahrt in der Basilika Sankt Peter in Rom, zurückgehen soll und durch den sogenannten »heiligen Mann von Tours«, Herrn Dupont, verbreitet wurde.

Die folgenden Ausführungen sind dem großen Bildband »Therese von Lisieux«, Seiten 136 bis 141, unter freundlicher Vermittlung des Theresienwerkes, Augsburg, entnommen:

Die Tiefen der im Heiligen Antlitz verborgenen Schätze

Herr Guérin, der Onkel Theresens, hatte eine Wiedergabe des Bildes in der Kathedrale Saint Pierre in Lisieux aufstellen lassen und sorgte für den Unterhalt einer Öllampe auf seine Kosten, die ständig davor brannte (vierte Seitenkapelle, beim Eintreten rechts)

Eine Verehrung, verbreitet vom »heiligen Mann von Tours«

DAS HEILIGE ANTLITZ

**Die Tiefen der im Heiligen Antlitz
verborgenen Schätze**



**Das Heilige Antlitz auf dem Schilde der Marien-
brüder in der Basilika Santa Maria in Monte,
Rom, nach dem Original durch den „Heiligen Mann
von Paris“, Herrn Pappe.**

**Was Christus unter dem Wundergelbe der
von in der Heiligkeit nicht Placet in Li-
sieux, enthält das was man heute für ein**

**Thron ist, das Christus auf jedem Thron,
die ständig dieser heiligen (Jesus Christus)
yelle, kein Wunder, nicht.**



Abbildung der Seite 136 aus dem großen Bildband »Therese von Lisieux«

Seit ihrer Jugend war Theresia daran gewöhnt worden, das Heilige Antlitz Jesu zu verehren, wie es auf dem Schleier der Veronika dargestellt ist und in der Basilika von Sankt Peter in Rom verehrt wird.

Am 26. April 1885, als sie noch in der Welt war, wurde Theresia zusammen mit ihrem Vater und ihren drei Schwestern in das Verzeichnis der Sühnebruderschaft vom Heiligen Antlitz eingetragen. Ihr Sitz befand sich in Tours an dem Oratorium, das Herr Dupont, den seine Zeitgenossen »den heiligen Mann von Tours« (1797 – 1876) nannten, gegründet hatte. Dieser Laie aus Tours hatte 1851 Kenntnis erhalten von den Offenbarungen, die eine Karmelitin von Tours erhalten hatte, und die im Ruf der Heiligkeit verstorben war, Schwester Marie de Saint-Pierre (1816 – 1848). Er verwendete den Rest seines Lebens darauf, die Verehrung des Heiligen Antlitzes im Geist von Schwester Maria de Saint-Pierre zu verbreiten., und zwar zum Zweck der Sühne für die Beleidigungen und Schmähungen, die das Antlitz des Erlösers entstellten und immer noch entstellen.

Schwester Theresia vom Kinde Jesus und vom Heiligen Antlitz

Mutter Geneviève de Sainte-Thérèse, die Gründerin des Karmels von Lisieux, schätzte diese Verehrung sehr hoch und lud ihre Novizinnen ein, sie zu übernehmen. Theresia ihrerseits war bei ihrem Eintritt in den Karmel durch Pauline, ihre Schwester, eingeführt worden. Diese zeigte ihrer jungen Schwester, daß das entstellte Antlitz des Erlösers sie ermuntern müsse, in der Demut zu leben, ganz im Verborgenen zu bleiben, mehr und mehr der »verschlossene Garten« zu werden, in dem er seine Freude finden könne, eine »kleine Veronika«, die ihn tröstet. Sie tat es so sehr und so gut, daß Theresia am 10. Januar 1889, an ihrem Einkleidungsstag, ihrem Ordensnamen die Bezeichnung »und vom Heiligen Antlitz« beifügen wird. Sie benützte häufig Briefmarken mit dem Bild des Heiligen Antlitzes.

»Diese Worte von Jesaja: Wer hat deinem Wort geglaubt? ...Er ist ohne Gestalt, ohne Schönheit ... sein Gesicht ist wie verborgen, haben den ganzen Grund meiner Andacht zum Heiligen Antlitz gelegt, oder besser gesagt; den Grund meiner ganzen Frömmigkeit. Auch ich möchte ohne Schönheit sein, allein um den Wein in der Kelter zu treten, den Geschöpfen unbekannt.«

(Vertrauliche Mitteilung Theresias vom August 1897)

»Jesus, mach, daß ich dir gleiche!« Das kürzeste Gebet Theresias

Dieses Gebet auf Pergament (7 x 4,2 cm), zusammen mit dem Bildnis des Heiligen Antlitzes, befand sich in einem Täschchen, das Theresia auf der Brust immer bei sich trug. Sie hatte dort auch ihre Gelübdeformal, geschrieben im September 1890, beigefügt und die letzte Träne von Mutter Geneviève, auf Stoff aufgefangen. Es enthält auch ein Etui mit Medaillen (aus der Rue du Bac und vom heiligen Benedikt) und fünf »Reliquien« (darunter eine Locke der Schwester Maria de



Saint-Pierre von Tours).

Dieses Gebet muß von 1895 oder 1896 stammen. Es drückt in sehr prägnanter Weise das Grundanliegen Theresias aus; sie möchte nach dem Beispiel Jesu ganz verborgen sein, dessen Antlitz während der Passion ein Antlitz »ohne Schönheit« war.

Noch ganz jung hat Theresia das Herz Jesu gezeichnet. Während ihrer ganzen Kindheit war sie von Personen umgeben, die ihr eine Andacht zum heiligsten Herzen einprägten, eine Andacht, die der Sühne einen großen Platz einräumte, die man dem Herrn darbringen müsse für alle Beleidigungen, die es empfängt; die Sonntagsruhe ist nicht beobachtet; sein Name wird geschmäht; Hostien werden oft profaniert.

Allmählich aber nimmt Theresia lieber die Gewohnheit an, die Liebe Jesu zu den Menschen durch das Heilige Antlitz zu betrachten. Sie mußte dieses Bild besonders schätzen, das die Andacht zum heiligen Antlitz eng verbindet mit der Andacht zum Heiligen Herzen. Auf der Rückseite konnte man lesen: »Wenn das Herz Jesu das Sinnbild der Liebe ist, dann ist sein anbetungswürdiges Antlitz der sprechende Ausdruck davon.«

Die Verehrung des Heiligen Antlitzes, wie sie von Herrn Dupont verbreitet wurde, gab der Sühne für die Schmähungen, die das anbetungswürdige Antlitz des Erlösers beleidigten und jeden Tag noch beleidigen, ein besonderes Gewicht. Schwester Marie de Saint-Pierre versicherte: »Ich sehe sehr klar, daß jene, die Gott lästern, dem Heiligen Antlitz Leiden zufügen, und daß jene, die Sühne leisten, ihm Freude bereiten und es verherrlichen.« Ohne diesen Gesichtspunkt der Sühne ausdrücklich zu leugnen, ist die Verehrung Theresias zum heiligen Antlitz im wesentlichen Betrachtung seiner Liebe.

Am 12. Februar 1889 wird Herr Martin, der Vater Theresens, in die Pflenganstalt Bon-Sauveur in Caen eingewiesen. Die Betrachtung des Heiligen Antlitzes durchzieht mehr und mehr das Gebet Theresias. In ihrem Geist verbindet sie ständig das Heilige Antlitz Jesu mit dem unerkennbaren Gesicht ihres Vaters.

Durch diese Prüfung der Familie, die sie so sehr berührt, erfaßt Schwester Theresia vom Kinde Jesus und vom Heiligen Antlitz besser den Abgrund der Demütigung, in den der Erlöser hinabsteigen wollte. Indem sie das Heilige Antlitz betrachtet, erinnert sie sich auch, daß ihr Vater, was auch eintreffen mag, das geliebte Kind des Vaters bleibt. Wenn er heute entstellt ist, wird er doch auch wie Jesus verklärt werden.

Chemiker auf Tuchföhlung

Und wieder ist der Streit entfacht.
Das Grablaken von Turin soll nun doch aus der Zeit Jesu stammen

Von Christina Berndt

Die neue Kunde aus Los Alamos würde dem Papst gewiß viel Ungemach ersparen. Zwar hat seine Kirche jenes über vier Meter lange Laken, das Christen in aller Welt als das Grabtuch Jesu verehren, nie als Reliquie anerkannt. Aber noch 1998 kniete Johannes Paul II. in der Kathedrale von Turin vor dem sagenumwobenen Leinen nieder und sprach: »Das Tuch zeigt uns Jesus im Moment seiner höchsten Hilflosigkeit.«

So käme ihm wohl gelegen, wenn wahr ist, was der emeritierte Chemiker Raymond Rogers vom amerikanischen Los Alamos National Laboratory jetzt in *Thermochimica Acta* (Band 425, S. 189.2005) berichtet: »Das Turiner Grabtuch ist zwischen 1300 und 3000 Jahre alt.« Die bisher aussagekräftigste wissenschaftliche Untersuchung, die das Alter auf etwa 1300 nach Christus datiert, sei »nicht valide«, so Rogers. Der Leichnam des Jesus von Nazareth könne sehr wohl darin eingewickelt worden sein.

Millionen Christen wäre es eine Genugtuung. Unerschütterlich verehren sie das Tuch, das 1578 nach Turin kam und heute in der dortigen Kathedrale und unter Edelgas aufbewahrt wird. Als es zuletzt im Jahre 2000 zur Besichtigung freigegeben war, pilgerten mehr als drei Millionen Menschen in die norditalienische Stadt, um jene Blutflecken zu betrachten, die ein Abbild des gekreuzigten Jesus sein sollen.

Für die meisten wird sich die Reise gelohnt haben. Erstaunlich detailliert haben sie einen 1,81 Meter großen Mann mit Bart und langem Haar gesehen, der offenbar nach grauenhafter Folter gestorben ist. Brutal ausgepeitscht und gekreuzigt, wurde er auf das Laken gelegt. Blut ist ihm aus Stirn und Hinterkopf gequollen – als habe er eine Dornenkrone getragen. An Händen und Füßen deuten Male auf Verletzungen durch Nägel hin. Sogar Druckspuren auf der rechten Schulter sind zu erkennen, dort, wo er das Kreuz getragen hat. Die Blutgruppe des bedauernswerten Mannes: AB.

Aufgemalt sind die Spuren nicht, so viel steht fest. Dieses Tuch hat wirklich einen Leichnam umhüllt. Aber war es Jesus und geschah es überhaupt zu seiner Zeit? Oder wurde gar Jahrhunderte nach Jesus' Tod – als im Mittelalter die Reliquienproduktion florierte – ein armer Mensch nach altem Vorbild gepeinigt, um ein Leichentuch zum Anbeten zu erschaffen?

Schon zehn Jahre vor des Papstes Kniefall jedenfalls schien eigentlich geklärt:

Das Tuch ist höchstens 750 Jahre alt; mit Jesus' Gebeinen also kann es kaum in Berührung gekommen sein. In einer viel beachteten Publikation in Nature hatten drei Forscherteams aus Arizona, Oxford und Zürich 1988 unabhängig voneinander das Turiner Grabtuch datiert. Höchstpersönlich hatte der Erzbischof von Turin dazu in Begleitung seines wissenschaftlichen Beraters und mehrerer unabhängiger Experten sowie unter den unbestechlichen Augen einer Videokamera ein sieben mal ein Zentimeter großes Stück aus dem Tuch entfernen lassen. Noch in der Sakristei wurde es in drei Proben zerteilt, die kurz darauf in Aluminiumfolie eingewickelt und in nummerierte Röhrchen aus rostfreiem Stahl überführt wurden. Die Ergebnisse des Labors in Arizona, Oxford und Zürich stimmten erstaunlich gut überein. Sie alle kamen zu dem Schluß: 1260 und 1390 nach Christus. Das paßte hervorragend zur ersten Erwähnung des Grabtuchs im Jahr 1357 in Frankreich.

Die Radiokarbon-Analyse bestimmt den Anteil einer radioaktiven Kohlenstoff-Variante namens C-14. Winzige Mengen von C-14 kommt in allem vor, was Kohlenstoff enthält. Mit der Zeit zerfällt es aber. Deshalb läßt sich an der Menge des noch strahlenden C-14 ablesen, wie alt ein Objekt ist. Die drei Testlabors nutzten mit der Beschleuniger-Massenspektrometrie eine besonders sensible Variante der Radiokarbon-Analyse.

Ihre Ergebnisse zweifelt der Chemiker aus Los Alamos auch gar nicht an. Nur: Leider habe das Team des Erzbischofs damals den falschen Fetzen erwischt, meint Raymund Rogers. Das untersuchte Gewebe stamme gar nicht aus dem Hauptteil des Tuches, sondern von einem Flicker.

Unbestritten gab es auf dem Turiner Grabtuch 1988 einige fremde Stofffetzen. Denn 1532, nach einem Kirchenband, hatten Nonnen Löcher in dem Leinen ausgebessert und mehr als 30 kleine Streifen über angeschwärzte Stellen genäht. Erst vor gut zwei Jahren haben Restauratoren das Flickwerk wieder beseitigt.

Sollten die Radiokarbon-Labors also versehentlich einen Flicker analysiert haben? Raymond Rogers ist sich da sicher: »Am Anfang habe ich ja selbst nicht geglaubt, daß die Probe von einem Flicker stammen soll. Es war mir peinlich, daß ich dem schließlich zustimmen mußte.«

Aber woher hat Rogers überhaupt das Material? Die drei Labors haben ihre Proben vollständig aufgebraucht, wie sie betonen.

Der wissenschaftliche Berater des Erzbischofs habe ihm ein Stückchen gegeben, behauptet Rogers. Ohne Wissen der drei Labors soll Luigi Gonella etwas von dem Streifen zurückbehalten haben. Ende 2003 habe er es Rogers geschickt. Der Chemiker besitzt noch weitere heilige Stoffrestchen – etwa von jenem Stück, das 1973 mit Erlaubnis des Vatikans aus dem Grabtuch herausgeschnitten worden

war. Und 1978 seziierte Rogers selbst im Rahmen des »Shroud of Turin Research Project« 32 winzige Fetzen aus dem blutbefleckten Leinen.

Alle diese Proben analysierte er nun nicht mit der anerkannten Radiokarbon-Methode. Vielmehr bestimmte Rogers den Gehalt an Vanillin, Die Substanz entsteht, wenn sich das in Leinen enthaltene Lignin zersetzt. Aber mit der Zeit zerfällt auch Vanillin. Je älter also ein Gewebe ist und je wärmer es gelagert wurde, desto weniger Vanillin enthält es. In den Grabtuch-Proben der 70er-Jahre fand Rogers kein Vanillin mehr und folgert: »Wenn das Tuch konstant bei 20 Grad Celsius lagerte, könnte es 3095 Jahre alt sein.«

Die Probe, die der Erzbischof 1988 entnehmen ließ, datierte Rogers jedenfalls wie die drei Radiokarbon-Teams etwa auf das 13. Jahrhundert. Daß sie nur ein Flicker war, schließt er aus ihrer Zusammensetzung. »Das Gewebe enthält Baumwollfasern«, sagt er. »Das Grabtuch besteht aber zu 100 Prozent aus Leinen.« Auch seien die Flecken gefärbt worden, damit sie zum Tuch passen. Das hieße allerdings, daß die Nonnen für ihre Ausbesserungsarbeiten einen Stoff verwendet haben, der schon damals über 200 Jahre alt war.

Unchristliche Entgegnung

Mit seiner Datierung des Grabtuchs auf ein Jesus-taugliches Alter steht Rogers nicht allein da. Vor fünf Jahren befand der israelische Botaniker Avinoam Danin, daß die Pollen und Pflanzenteile, die auf dem Tuch gefunden wurden, auf die Zeit Jesu hinwiesen. Und die Schweizer Textilexpertin Mechthild Flury-Lemberg, die das Grabtuch restauriert hat, befand, daß dessen Struktur und Webart Textilien gleiche, die in der Festung Masada im heutigen Israel gefunden wurden. »Die stammen eindeutig aus dem 1. Jahrhundert«, so Flury-Lemberg.

Doch die Beteiligten der Untersuchung von 1988 bezweifeln, daß sie ihre Meßgeräte mit einem Nonnen-Flicker gefüttert haben: »Textilexperten haben die Proben sorgfältig untersucht«, entgegnet Douglas Donahue von der Universität von Arizona. »Der Streifen stammte von einem Ort im Hauptteil des Tuchs weit weg von irgendwelchen Flicker oder verkohlten Gebieten«, schrieb das Team schon im Nature. Mit fast unchristlichem Vokabular schilt Donahue deshalb den Kritiker aus Los Alamos: Dessen Meßverfahren basierten auf unpublizierten Methoden, das alles sei »dünn« und »dubios«.

Auch der Brite Robert Hedges zieht die Augenbrauen zusammen, als er von den neuen Zweifeln hört: »Ich wäre extrem überrascht, wenn unsere Probe wirklich aus einer unsichtbaren Flickerarbeit stammen würde«, sagt der Oxforder Archäologe, der 1988 ebenso wie Donahue bei der Probenabnahme dabei war: »Die Berater des Erzbischofs waren sehr bemüht, den richtigen Ort zu wählen. Sie brauchten über eine Stunde, um sich zu entscheiden. Und es lag wohl kaum in

ihrem Interesse, ein Stück zu erwischen, das zu jung ist.«

Aus: Süddeutsche Zeitung vom 1. Februar 2005

Abbild Gottes

Kürzlich wurde das Schweißstuch der Veronika im Petersdom wieder gezeigt.
Die meisten Menschen kennen es nur von weitem.
Unser Korrespondent durfte es jetzt als erster Journalist von nahem bestaunen.
Und sah – eigentlich nichts.

Von Paul Badde

Der Sakristan öffnet die letzte Tür eines schwarzen Tresors. Hoch oben, in einem der vier Pfeiler der Kuppel des Petersdoms, nimmt der Sakristan einen reich bestickten Brokatvorhang ab und tritt einen Schritt zurück vor dieser innersten und geheimsten Schatzkammer des Doms. Sofort erkenne ich den Schleier der Veronika im Schatten: den verschwiegengsten Schatz des Vatikans. Noch nie hat ein Journalist die Kronreliquie der Christenheit von Nahem sehen dürfen – und auch sonst kaum ein gewöhnlicher Sterblicher.

Denn das sogenannte Schweißstuch der Veronika umgibt seit vierhundert Jahren ein delikates Geheimnis. Bis zum Zeitalter des Barock hat es unter Christen den Glauben verbreitet, daß ihnen der unsichtbare Gott sein Antlitz hinterlassen habe. »Vera eikon« (wahres Bild) oder einfach »La Veronika« nannten sie deshalb den Schleier, dem auf rätselhafte Weise das Gesicht Christi eingeprägt war. Dante und Petrarca haben es besungen, viele Maler haben es gemalt. Mit der »Veroniken thun und geben sie für, es sei unseres Herrn Angesicht in ein Schweißstüchlein gedruckt«, schrieb Martin Luther jedoch schon 1545 in seiner letzten großen Streitschrift über die »teuflischen« Machenschaften des Papsttums.

Denn diese Ikone und nicht die Tugend der Päpste hatte ja vor allem Millionen Menschen mit ihren Dukaten und Talern nach Rom gezogen. Das Tuchbild war ein Magnet, den die Nachfolger Petri schon seit dem 8. Jahrhundert in ihrer Schatzkammer verwahrten. Kein Gold der Welt hätte es aufwiegen können. Ob Luther die Reliquie selbst je gesehen hat, ist schleierhaft. »Es ist nichts denn ein schwarz Bretlin, viereckt«, beschrieb er es spöttisch, »da henget ein kletet lin für, darüber ein anderes kletet lin, welches sie auffziehen, wenn sie die Veronika weisen. Da kann der arm Hans von Jene nicht mehr sehen denn ein kletet lin für einem schwarzen bretlin.«

Ob der arme Hans von Jena nicht doch noch mehr gesehen hat als nur ein klares Linnen, ist schwer zu ermitteln. Denn von nahem bekamen es schon

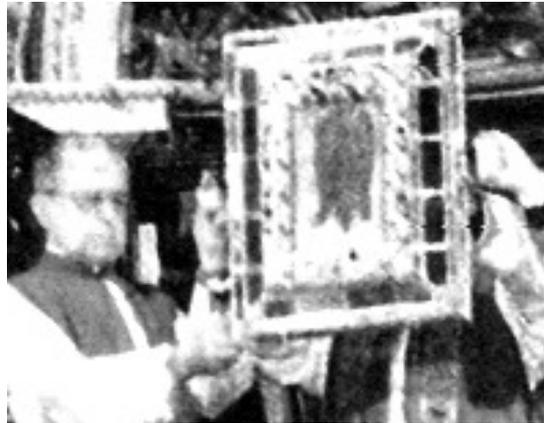
damals nur noch die Kanoniker von Sankt Peter zu sehen, sonst niemand. König Friedrich III. von Habsburg mußte sich deshalb in der Mitte des 15. Jahrhunderts eigens zum Domherren weihen lassen, um die Veronika aus der Nähe betrachten zu dürfen, ähnlich kurz danach König Christian von Dänemark. Bis heute wird die Reliquie zwar jeweils am zweiten Sonntag vor Ostern in einer besonderen Zeremonie von einem Balkon hoch unter der Peterskuppel für etwa drei Sekunden gezeigt. Doch es gibt kein Foto von ihr. Das ist fast so, als gäbe es auch kein Foto des Turiner Grabtuchs. Große Peinlichkeit umgibt die kostbarste Reliquie der Päpste längst wie ein zweiter Schleier – hinter dem auch die alte Vorstellung längst peinlich geworden zu sein scheint, Gott könnte je sein Gesicht gezeigt haben. Unmoderneres ist ja kaum zu denken. Es gibt Stimmen, die munkeln, das Bild wäre überhaupt schon vor langem gestohlen und durch eine Attrappe ersetzt worden. Schon in der Zeit des »sacco di Roma«, als deutsche und spanische Landsknechte Rom verwüsteten, soll das Original verschwunden sein, oder später, als verbitterte Kanoniker die Veronika beiseite schafften, bevor es von der alten in die neue Petersbasilika transportiert werden sollte.

Im Jahr 1506 hat Bramante den Grundpfeiler des neuen Petersdoms zwar noch eigens als dicksten Tresor der Christenheit für die Veronika errichtet. Doch ausgerechnet seit jener Bauzeit hat sie kaum jemand mehr von nahem gesehen. Hinter der Sakristei des Petersdoms wird immer noch der kostbare alte Rahmen des Bildes verwahrt. Jedoch ist das Glas zerbrochen und das hintere Futter herausgerissen. Nur die alten Maße des Originals gibt er noch frei. Das alte Sichtfeld war nicht größer als 25 mal 25 Zentimeter. Das zerbrochene Glas scheint stumm von einer Geschichte zu berichten, die noch niemals erzählt worden ist.

Das ändert sich erst in diesen Tagen. »Ausnahmsweise«, hieß es in einem Brief, den ich kürzlich aus dem Vatikan bekam, erlaube mir der Präsident der Dombauhütte, die Veronika zu sehen, auch wenn »die Reliquie, die in der Höhe des Pfeilers verschlossen ist, in einem sehr schlechten Zustand und unerkennbar ist«. Doch keine Fotos, bitte! In Sankt Peter möge ich nach einem Signore Mauro fragen, dem Sakristan des Petersdoms. Zur Zeit der Vesper schloß er mir vor gut einer Woche also die Tür im Fuß einer Kuppelsäule auf.

Ein schmaler Gang führt in dem Pfeiler zu einer Wendeltreppe. 62 Stufen führen in dem Schneckenhausgewinde nach oben, bis wir plötzlich wieder den Gesang der Vesper aus der Tiefe des Doms hören können. Eine Kammer öffnet sich ins Freie. Das innerste Verlies des Vatikans ist kein Verlies, im Gegenteil. Der Flur von der Breite eines Zimmers ist an beiden Längswänden mit purpurroten Wandteppichen ausgemalt. Nach vorne führt er über den Balkon ins Freie des mächtigen Raums der Basilika, in vielleicht dreißig Metern Höhe.

Der Sakristan hat eine verschlissene alt-rote Damasttasche dabei mit silbernen



Bordüren, aus der er nun vier schwere Schlüssel hervorholt, dazu ein kleines handgeschriebenes Büchlein, nach dessen minutiöser Anleitung er als erstes ein großes Gitter zur Rechten aufschließt. Dahinter schiebt er ein dunkelrotes Tuch zur Seite, setzt in die nächste schwere Eisentür zwei Schlüssel gleichzeitig links oben und unten in passende Schlüssellocher, dreht sie und schließt mit dem letzten Schlüssel dreimal schnappend drei weitere kleine Schlösser auf, die wohl einem anderen Mechanismus folgen müssen. Danach schlägt er die schwere Eisentür lautlos nach links herum auf, nimmt den schweren Silberrahmen mit dem Schleierbild aus dem Tresor und stellt ihn nebenan in eine Nische vor meine Augen.

Die echte Veronika! Ich gehe nach links, nach rechts und muß mich fast zwingen hinzusehen. Da ist ganz und gar nichts zu erkennen. Es ist ein Objekt in Auflösung: ein fleckiger dunkler Stoff ohne jede Kontur. Ohne jede Zeichnung oder Farbe oder andere Bildspuren. Von einem Gesicht, oder auch nur der Idee eines Gesichts kann keine Rede sein. Nur der Ausschnitt einer Goldverkleidung verleiht ihm von ferne die Ahnung eines Gesichtsschnitts. Ich taste mit dem Strahl meiner Stablampe das Gewebe ab: doch es ist kaum auszumachen, daß es überhaupt Gewebe ist. Das Bild ist eine Ruine. Es ist ein Rätsel, was es jemals war oder gewesen sein möchte.

Ich holte ein Metermaß aus meiner Manteltasche. Das »Bild« mißt mit der Goldabdeckung 32 x 20 Zentimeter; die Aussparung für das »Gesicht« vom oberen »Scheitelpunkt« bis zur »Bartspitze« 28,3 Zentimeter und von links nach rechts 12,7 Zentimeter. Es paßt überhaupt nicht in den alten Rahmen. Es kann nicht die wahre Veronika, es muß eine uralte ererbte Fälschung sein.

Als ich wieder unten stand, dauerte die Vesper immer noch an. Ich drängte zum Hauptaltar, um besser zu der Brüstung hinaufschauen zu können, hinter der ich

gerade noch gestanden hatte. Nie gehörtes Glockengeläut kam aus der Säule, dann kamen zwei Domherren vor den Rand des Balkons, hoben das Reliquiar der Veronika zum Segen kreuzweise einmal nach oben und einmal nach links und einmal rechts. Es war zu weit für ein taugliches Foto des Objekts. Doch jetzt wußte ich: man erkennt von unten soviel wie oben – nichts.

Das Bild Gottes ist der Christenheit in ihrem Zentrum in Rom abhanden gekommen, vor langer Zeit schon, mit ungeheuren Auswirkungen für eine immer bildärmere und wortreichere Theologie – für die katholische wie für die reformatorischen Kirchen. Ab jetzt aber – ab Ostern 2005 – darf und muß das wahre Bild Christi neu gesucht werden. Es ist nicht mehr in Rom. Wo aber ist es geblieben? Es wird doch nicht verloren sein. Ein »nicht von Menschenhand gemachtes« Bild, wie es früher hieß, das den alten Kopien und Beschreibungen der Veronika entspricht und auch in den alten Rahmen hinter der Sakristei des Petersdoms paßt, wird doch nicht einfach verschwunden sein; ein »klaret lin«, das etwas vom durchsichtigen Gesicht der GÜTE Gottes zeigt.

Artikel erschienen in der WELT am Dienstag, 22.März 2005



Pilger-Medaillon vom Heiligen Jahr 1600, gefunden am 4.Mai 2004 in Manoppello
(Fotos: D. Link, 20.05.2004)



Pilger-Medaillon, Skizze von Sr. Blandina P. Schlömer

Nachrichten

Dieser Ausgabe der veronica liegt ein (Doppel-)Photo jener Medaille bei, über die in der letzten Heft Nr. 2/2004 der veronica auf den Seiten 28 und 29 ein kurzer Bericht aus der Feder von Schwester Blandina Paschalis erschienen ist. Siehe auch die Bildseite auf Seite 44 dieser Ausgabe.

~~Inzwischen (am 8. April 2005) ist der erste Rundbrief (Nr. 01 – 2005) an alle Mitglieder unseres Kreises erschienen. Er berichtet ausführlich über die Beschlüsse und Vorsätze bei der diesjährigen Mitgliederversammlung, am 5. April 2005 in der Abtei Kirchsletten. An dieser Mitgliederversammlung und an den sie umgebenden Exerzitien haben teilgenommen:~~

~~Herr Pater Prof. Dr. Heinrich Pfeiffer, Rom
Herr Joseph Irrek, Waldshut-Tiengen
Frau Monika Herrmann, Münster / Westf.
Herr Pfarrer Joachim Schulze, Helmstedt
Herr Pfarrer Rolf Clausnitzer, Worms
Frau Dr. Beate Clausnitzer, Worms
Herr Florian Sattler, München
Herr Dr. Karl Prokop, München
Frau Christa Maria Prokop, München
Schwester Dr. Margareta Gruber OSF, Vallendar
Herr Ulrich Knop, Ludwigsburg
Herr Antonius Graf Wolff Metternich, Köln
Herr Johannes Stöber, Köln
Herr Ottmar Schwab, München~~

~~In der zweiten Septemberhälfte ds. Js. ist ein Besuch bei Prof. DDr. Resch in der Maximilianstraße in Innsbruck vorgesehen, der uns von seinen Forschungen mittels seines professionellen Rechners berichten will. Nähere Einzelheiten werden noch bekannt gegeben.~~

~~Im nächsten Jahr 2006 ist zum (historisch freilich fraglichen) 500-jährigen Jubiläum (1506 / 2006) am dritten Sonntag im Mai eine Wallfahrt nach Manoppello vorgesehen.~~

~~Anvisierte Teilnehmerzahl: 15–20.~~

~~Zeit: Anfahrt 18./19. Mai 2006~~

~~Sonntag, 21. Mai 2006, Hauptfeierlichkeiten,
einschl. Samstag und Montag~~

~~Rückfahrt: 27./28. Mai 2006~~

~~Die Art der Beförderung bleibt noch offen, am ehesten eine
Kombination Flugzeug/Auto.~~

~~Auch hier wird noch nähere Einladung ergehen.~~

