

Ist Er es?

Fortsetzung von Seite 15

nun kommt der Clou: Byssus nimmt keine Farbe an. Bestünde der Schleier wirklich daraus, wäre ex negativo bewiesen, dass das Bild darauf kein Gemälde sein kann: acheiropoietos, nicht von Menschenhand gemacht.

Allerdings müsste, um letzte Gewissheit zu haben, dem Gewebe eine kleine Probe entnommen werden, um sie chemisch zu testen. Die Kapuziner zögern, das zu tun. Und Schwester Blandina, die nichts lieber täte, als noch heute diesen letzten Schritt zu gehen, schreckt zugleich davor zurück. »Müssen wir wirklich mit unseren schmutzigen Fingern daran herumgrabschen?«

Und was brächte es letztlich? Alles Testen und Indizienaufzählen führt immer nur ein Stück näher an das Geheimnis heran, es umzingelt es. Aber im Kern wird es immer ein Geheimnis bleiben – wenn es denn eines ist.

Die Nonne, die mit solcher Leidenschaft mysteriöse Gewebe untersucht, hat selbst einen sympathischen Webfehler. Sie kann nicht pünktlich sein. Nie. Es ist nicht Unhöflichkeit, es ist ihre Natur, sie kann sich einfach nicht lösen. Auch jetzt hat sie es eiliger als geplant. Sie zieht den beige Daunenmantel über ihr sandfarbenedes Kleid und den kleinen, schokobraunen Camel-Lederrucksack über die Schulter, nimmt ihren Stock und geht los. Es dämmert schon, und es regnet, aber sie muss hin. Jeden Tag kann man sie vor dem Bild knien sehen, auf einem Stuhl, den ihr jemand die paar Stufen hochträgt.

Sie küsst es, betet und schaut. Dann stimmt sie einen sehr alten Gesang an. Salve Regina, Mater misericordiae, salve. Sie ist allein mit dem Bild, und sie singt mit ihrer schönen, reinen Stimme, und der Regen fällt auf die Kirche und auf das Land, über dessen Bergpfade irgendwer irgendwann dieses Bild, das leicht ist wie Schneeflocken auf der Hand, heraufgetragen haben muss, sei es nun ein Engel oder ein Räuber.

Auch Rom kann still sein. Früh um sieben, wenn Sankt Peter öffnet und erst die Müllmänner und nach ihnen die Kardinäle in den kleinen Bars in der Nähe ihren ersten Cappuccino nehmen, ist der Dom noch leer. Jetzt zeigt sich der weite Domkosmos in seiner ganzen marmorweißen Wucht.

Riesige Spiralsäulen wirbeln in die Höhe: ein Tanz aus Stein. Altargebirge ragen auf, nah und fern. Im Boden die dunkle, runde Steinplatte, auf der Karl der Große zum Kaiser erhoben wurde. Und draußen auf dem Platz der riesige altrömische Beute-Obelisk: wohl das letzte, was der Apostel Petrus sah, als er in Kaiser Neros Circus, der genau hier stand, zu Tode gequält wurde, kopfüberhängend. Sein Grab ist der Grund dieses Doms.

Und noch etwas – das gerade Gegenteil von Wucht und Stein und Pracht: das miraculöse Schleierbild, vor aller Augen verschlossen in jener Säule dort. Bald wird sich unter Berninis Kolonnaden, die den Petersplatz umfassen wie zwei gewaltige Arme, die tägliche Schlange der Pilger formieren. Sie kommen aus aller Welt, es scheinen immer mehr zu werden. Sonntags, wenn der neue Papst um Schlag zwölf an seinem Fenster erscheint und den Angelus segnet, spenden, stehen gut und gern 50 000 auf dem Platz. Oder auch 70 000.

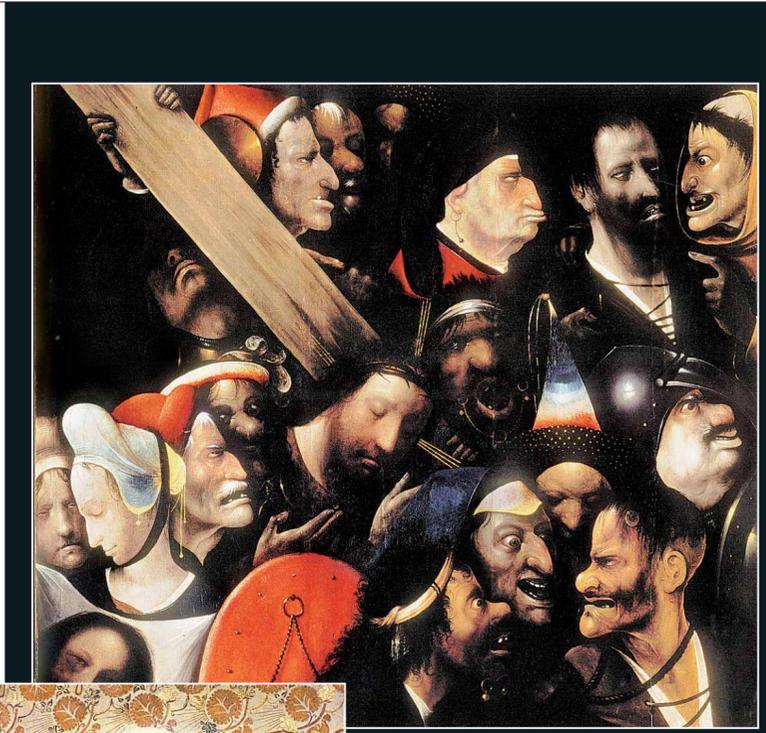
Aber was suchen sie: den Dom unter der gewaltigen Kuppel, das Petrusgrab darunter oder den Papst, wie er ihnen winkt? Es gab eine Zeit, da hätte man über diese dumme Frage gelächelt: zur Zeit Raffaels, Michelangelos, Dürers. Die Antwort war ringum zu sehen, sie heftete an den Pelerinen der vielen Pilger: ein kleines Bild. Eine Art Button mit dem Gesicht eines langhaarigen, langnasigen Mannes auf einem dünnen Schleier, mit kleiner Stirnlocke und offenen Augen und einem wie staunend, erwachend leicht geöffneten Mund.

Durch das christliche Abendland und weiter in den Orient zogen damals drei konstante Pilgerströme. Einer zum Jakobsgrab in Santiago de Compostela, einer nach Jerusalem – und einer nach Rom. Genau hierher, wo heute der Petersdom steht und wo vor ihm die alte konstantinische Basilika stand. Das Bild auf dem Schleier war die fromme Attraktion von Rom.

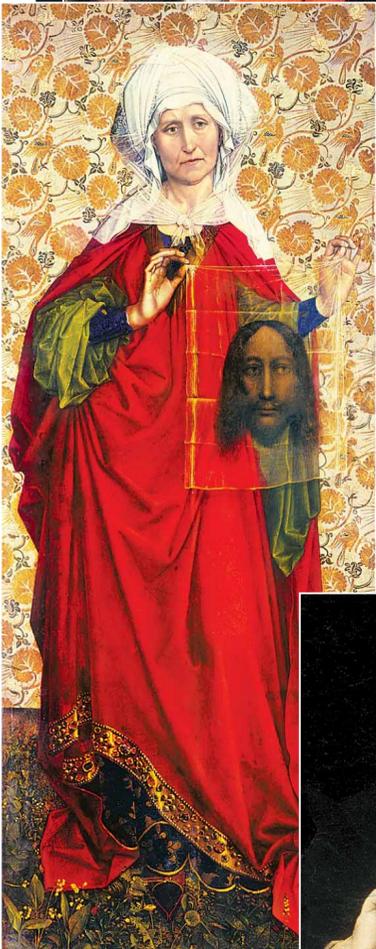
Und wie die Santiago-Pilger die Jakobsmuschel zum Zeichen ihrer frommen Wanderung trugen und die Jerusalem-Pilger eine Palme, so steckten sich eben die Rom-Pilger eine kleine Sancta Veronica Ierosolymitana an die Pelerine, denn unter diesem Namen war das römische Schleierbild berühmt: die Heilige Veronica aus Jerusalem.

Der Name geht auf eine Legende zurück, die in den ersten Jahrhunderten nach der Kreuzigung aufkam. Als der gefolterte Jesus sein Kreuz auf den Berg Golgatha habe schleppen müssen, heißt es, habe ihm eine Frau aus der Menge ein Tuch gereicht, damit er sich Blut und Schweiß vom Gesicht wischen konnte. Und als der Herr dieser barmherzigen Veronica das Tuch wiedergab, sei darauf sein Gesicht gewesen. Keiner der Apostelberichte erwähnt dergleichen auch nur. Trotzdem wurde diese Geschichte rasch so populär, dass die Veronika-Szene als sechste Station in den Kanon des Kreuzwegs aufgenommen wurde.

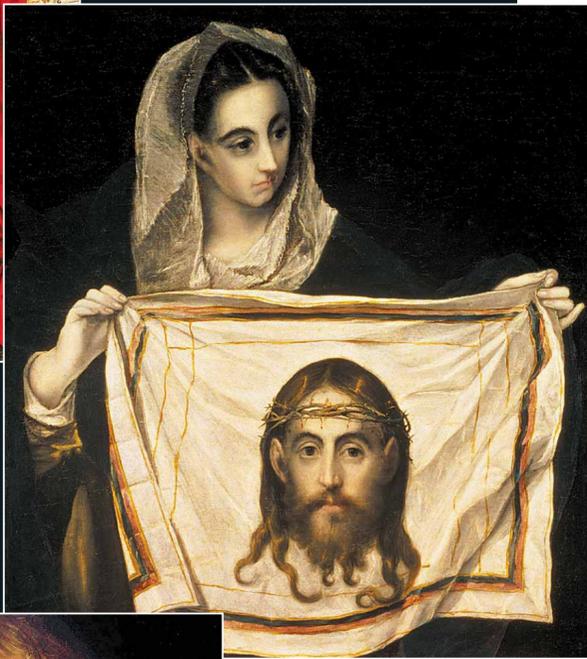
Diese Erzählung kann man auch andersherum lesen: Sie ist sekundär, nachträglich. Nicht sie war als Erstes da, sondern das Bild. Es war in



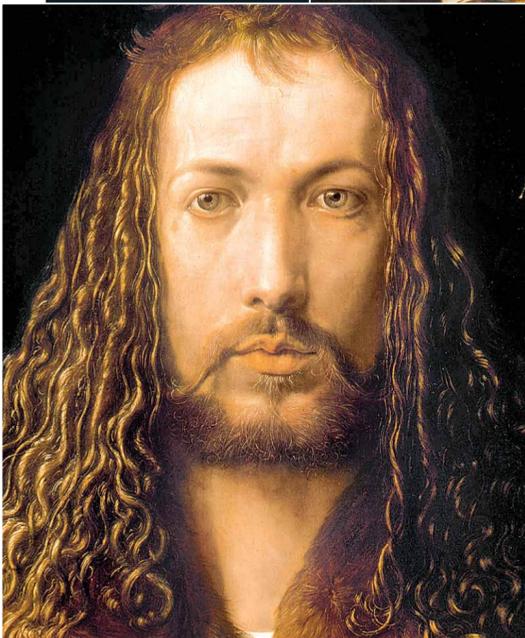
Die Kreuztragung Christi, HIERONYMUS BOSCH, 1515/16



Die heilige Veronica, 1410, MEISTER VON FLÉMALLE



Veronika mit dem Totentuch, 1577/78, EL GRECO



Selbstbildnis im Pelzrock, 1500, ALBRECHT DÜRER

Abbildungen (von oben nach unten): Hieronymus Bosch »Die Kreuztragung Christi«, 1515/16; Museum voor Schone Kunsten, Gent; Foto: Paul M.R. Maeyaert/AGK Berlin; Meister von Flémalle »Die heilige Veronica«, um 1410, Städtisches Kulturinstitut, Frankfurt; Foto: Ursula Edelmann/www.artothek.de; El Greco »St. Veronica with the Holy Shroud«, 1577/78; Museo de Santa Cruz, Toledo; Foto: The Bridgeman Art Library; Albrecht Dürer »Selbstbildnis im Pelzrock«, 1500, Alte Pinakothek, München; Foto: AGK Berlin

der Welt und brauchte einen Namen, eine Bildlegende.

Die Veronica war eine, wenn nicht die zentrale Ikone des alten Europa. Es gab besondere Riten, mit denen die Päpste das Bild verehrten. Im 12. Jahrhundert zogen sie am Ostermorgen mit den Kardinälen und ihrem Hof zu ihrer Privatkapelle, öffneten den Schrein mit dem Bild und riefen dreimal: »Der Herr ist wahrhaft vom Grabe auferstanden, alleluja.« Indem sie das Bild auf dem Schleier aufsuchten, besuchten sie das Grab in Jerusalem. Wieder das Grab. Wenn das eine Tuch in Turin landete, dann führte die Odyssee des anderen durch die antike Welt eben nach Rom.

So schwer nachvollziehbar der Weg des Schleiers durch die frühen Jahrhunderte ist, so schütter die Berichte darüber – er war in der Welt. Bezeugt ist, dass Papst Johannes VII. im Jahre 705 in der konstantinischen Basilika eigens eine Veronika-Kapelle für das Schleierbild errichten ließ.

Auch die Kunstgeschichte bezeugt es reichlich, ebenso die Literatur. Petrarca und Dante schreiben von der Veronika, auf vielen Gemälden taucht sie auf. Beim Meister von Flémalle in Flandern um 1400 herum. Bei Giovanni Bellini um 1460 trägt der Schleier zudem die Spuren jener vierfachen Faltung, die eine antike Überlieferung erwähnt.

Und als Albrecht Dürer 1510 sein berühmtes Selbstporträt als provokatives Ecce-Homo malt: der selbstbewusste deutsche Renaissancemaler in der Manier des Christus, da hat er ein Vorbild. Die lange Nase ist da, die kleine Stirnlocke im langen Haar, der Bartflaum um Mund und Kinn – die kanonischen Insignien der Reliquie in Rom. Dürer malt sich als Veronica.

Auch Hieronymus Bosch hat sie gemalt, und seine Darstellung ist besonders interessant. Christus quält sich mit geschlossenen Augen durch eine Menge rasender, feixender Teufel, aber auf dem Schleier, den die mitleidige Veronika fortträgt, sind seine Augen offen. Sie sind das wichtigste Merkmal dieses Bildes vom erwachenden Christus, im Unterschied zu dem Schattenmann auf dem Turiner Grabtuch mit dem im Tode geschlossenen Augen. Jahrhundertlang inspiriert das Gesicht mit den offenen Augen Europa. Dann verschwindet es allmählich aus dem Bewusstsein. Es verschwindet in der Säule, die gebaut wurde, um es zu zeigen.

Vor dieser Säule steht der einzige Laie, der das Bild in jüngerer Zeit sehen durfte. Er legt – der Dom ist noch immer fast menschenleer – seinen Kopf in den Nacken und deutet auf zwei steinerne Engel hoch oben über ihrer Empore. Sie muss einen herrlichen Blick bieten. Das tägliche Gewimmel der Pilger muss von da oben ganz klein erscheinen. Und die ewige, heilige Kirche sehr groß. Paul Badde deutet auf das steinerne Tuch, das die Engel in ihren Händen halten, darauf ist das Gesicht eines langnasigen, langhaarigen Mannes zu erkennen.

»Achten Sie auf die Augen«, sagt er. Sie sind offen. Es ist der ältere Schleier. Der etwas jüngere des Bernini-Schülers Francesco Mocchi von 1646 tritt dem Besucher am Fuße der Säule entgegen. Hier hält eine Frau das gleiche Tuch – aber das Antlitz Christi darauf ist nicht das gleiche. »Die Augen!«

Sie sind geschlossen. Die beiden steinernen Tücher erzählen eine stumme Geschichte vom Verschwinden. Badde erzählt von seinem Besuch in der Säule. Er habe nicht mehr damit gerechnet gehabt, zu viele Anträge, zu viele Verströmungen. Dann auf einmal die Zusage. Unter der Figur der Veronika führt eine Marmortreppe in den Sockel der Säule, drinnen windet sich eine lange Wendeltreppe hinauf bis zur Empore. Ein reich bemalter Gang führt zu ihr. Es ist der Tag, an dem die Veronika den unten im Dom wartenden Pilgern gezeigt wird. Für den Kleriker, der das tut, liegt eine besondere Stola dafür bereit und besondere Handschuhe. Er streift sie über, zieht einen Vorhang beiseite und öffnet die Tür dahinter. Hinter ihr liegt noch eine – eine Stahltür mit fünf Schlössern. Er schließt eines nach dem anderen auf. Hinter dem Stahl erscheint ein üppig bestickter Brokatvorhang, darauf in Augenhöhe eine Veronika-Kopie – »langnasig, langhaarig, offene Augen, der Mund leicht geöffnet, das kleine Haarbüschel in der Stirn.«

Badde ist entzückt. Alle fünf Bildkriterien sind erfüllt. »Es war wie ein farbiges Passfoto des Bildes in Manoppello!« Dann sieht er endlich das Bild, das hinter Stahl und Brokat vor den Augen der Welt verwahrt wird. Sein Begleiter nimmt es heraus, trägt es ein paar Schritte den Gang entlang und stellt es in eine allein der Vorbereitung seiner jährlichen Präsentation dienende, ebenfalls reich mit Brokat ausgeschlagene Wandnische.

Was er nun zu sehen bekommt, beschreibt Badde genau so, wie das römische Gerücht es kolportiert. »Ein grauer, brüchiger Stoff, auf dem nichts, wirklich gar nichts zu sehen oder auch nur vage zu erkennen ist.« Er bemerkt ein feines Gitter davor. »Als könne das graue Nichtbild jederzeit zerfallen, als sei es so mürrisch.«

Dann geht der Kleriker damit auf die Empore. Unten ist der große Bernini-Altar zu sehen, voll besetzt mit Reliquien aus ganz Rom, die an diesem Tag hier jederseits sehen und aus der Nähe betrachten kann. Eine große Prozession bewegt sich durch den Dom, zu einem alten Ge-

sang, Vexilla regis. Siegesbanner des Königs. Wer viel Fantasie hat, mag darin eine unerinnerte Erinnerung an jenen Brauch der Herrscher von Byzanz erkennen, die bei ihren Heerzügen das Schleierbild vorantragen ließen.

Nun ertönt aus der Veronika-Säule das besondere Geläut für die Veronika, das jedes Mal zu hören ist, wenn sie gezeigt wird. Der Kleriker hält sie über die Brüstung. Kurz nach links, nach rechts, zur Mitte. Alles in allem fünf, höchstens zehn Sekunden lang. Dann ist alles vorbei, und keiner im Dom kann sagen, er habe heute Jesus gesehen. Die Masse unten nicht und die Männer auf der Empore auch nicht. Non est hic.

Unter den Domherren von Sankt Peter und vatikanischen Kunstexperten löst der Wirbel um Diebstahl und Fälschung ihres Bildes nicht eben Freude aus. Man hält sich mit öffentlicher Kritik zurück, hält aber die ganze Sache für mehr als fragwürdig.

Der Leiter der Vatikanischen Museen, Professor Arnold Nesselrath, weist darauf hin, die Feinheit und Transparenz des Tuches von Manoppello sei kein exklusives Kriterium. »Das gab es in jener Zeit durchaus. Das berühmte Tüchlein etwa, das Dürer an Raffael sandte, war von beiden Seiten bemalt. Die Feinheit der Ausführung ist dann eben eine Frage der Meisterschaft. Irgendwelche folkloristischen Traditionen sind jedenfalls nicht genug. Man muss das sehr genau wissenschaftlich untersuchen.« Dieses Tuch sei aber nun einmal momentan nicht sein Forschungsfeld.

Auch Professor Walter Brandmüller, der Präsident der Historischen Kommission des Vatikans, verweist auf das Dürer-Tuch mit einem Selbstporträt des Malers und auf einen neuen Aufsatz der Kunsthistoriker Roberto Falcinelli und Piero Vercelli. Die beiden werfen die Frage auf, ob nicht am Ende das Manoppello-Tuch das Dürer-Tuch sei. Das hieße aber nichts anderes, als dass die Leute in Manoppello seit 400 Jahren Dürer statt Christus verehren. Eine neue wilde These in diesem an wilden Thesen nicht armen Verfahren.

Wir rufen nun den Zeugen Dr. Martin Luther auf. Er hatte gespottet, die Päpste in Rom zeigten dem Volk eine »Veroniken« und gaben vor, »es sei unseres Herrn Angesicht in ein Schweißtüchlein gedruckt. Und ist nichts denn ein schwarz Bretlin, viereck. Da henget ein kleret lin für, darüber ein anderes kleret lin, welches sie auffziehen, wenn sie die Veronica weisen. Da kann der arme Hans von Jene nicht mehr sehen denn ein kleret lin für einem schwarzen bretlin.«

Ein klares Leinen also, auf dem rein gar nichts zu sehen ist. Und ein quadratischer Holzrahmen. Den gibt es immer noch. Der alte Rahmen der Veronika wird im Museum von Sankt Peter gezeigt. Er war die Spende dreier Venezianer im 15. Jahrhundert, und er gleicht dem Rahmen, wie ihn alte Holzschnitte von der Veronika darstellen.

Und wirklich, er sieht aus, als sei mit ihm übel umgesprungen worden. Er sieht ein wenig nach Einbruch aus, nach gewaltsamem Zugriff. Die vordere Kristallscheibe dreimal diagonal gesplittet, die rückwärtige herausgebrochen – war das Luthers schwarzes Bret?

Zieht man auch nur einen Moment lang in Erwägung, dass dieser Rahmen einmal das Bild von Manoppello enthalten haben könnte und es aus ihm geraubt wurde, dann dürfte die fehlende, offenbar herausgebrochene rückwärtige Bildfront nicht aus einem schwarzen Brett bestanden haben. Es würde ja dem Schleierbild seine staunenswerte Transparenz genommen haben. Hinter dem Bild müsste eine zweite Kristallscheibe gesessen haben.

Was so gewesen sein könnte. Tief genug ist der Rahmen, seine vier Schmalseiten bieten Platz für je acht Heiligenminiaturen in runden Vertiefungen. Also – entweder irrt Luther in Bezug auf das Brett, und es war eine zweite Schiene da. Oder er irrt nicht. Dann hätten aber die Päpste ihre Veronika schlecht gekannt und behandelt, dass sie sie auf Holz spannten, statt sie in einem Rahmen aus doppeltem Glas leuchten zu lassen wie in Manoppello. Ein Irrgarten der Spekulation.

Halten wir uns an die Maße. Die reine Sichtfläche im Rahmenquadrat ist etwa 25 mal 25 Zentimeter groß. Und das Manoppello-Tuch misst 24 Zentimeter in der Höhe und 17 in der Breite, wobei links und rechts möglicherweise etwas abgeschnitten wurde. Es würde recht gut in diesen Rahmen passen. Was für sich genommen wiederum nichts beweist.

Beweisbar wäre allerdings etwas anderes. Wenn die von der Empore in Sankt Peter so hastig gezeigte Ikone größer wäre als dieser originale alte Rahmen, wäre das ein starkes Indiz dafür, dass sie nicht die ursprüngliche Veronika sein kann.

Badde, als er sie sehen durfte, hatte ein Maßband dabei. Ihre Maße weiß er auswendig: das gesamte Sichtfeld 32 mal 20 Zentimeter, die Ausparung für das Gesicht, das man nicht sieht im Grau-in-Grau, etwas weniger: 28,1 mal 13,1 Zentimeter. Mit einem Wort, die angebliche Veronika im Petersdom kann nicht die originale sein. Nicht die, die bis ins 17. Jahrhundert hinein im alten, originalen Rahmen gezeigt wurde. Quod erat demonstrandum.

Ein letzter Gang durch Rom. Da waren doch noch die beiden alten Kopien. Vielleicht steht dieser Tag unter einem glücklichen Stern. Vielleicht sagen die Jesuiten, die eine davon in ihrer Hauptkirche Il Gesù verwahren, in der ihr Ordensgründer Ignatius von Loyola in seinem prächtigen Grab ruht, nachdem er sein Leben in seiner kargen Zen-Zelle nebenan zugebracht hat-

Fortsetzung auf Seite 18