

Geleitwort

501 Jahre – kein rundes Jubiläum

Liebe Gläubige,

warum feiern wir ein 501-jähriges Jubiläum? Die pragmatische Antwort ist leicht: Letztes Jahr, also zum 500-jährigen Jubiläum, fand sowohl die Verabschiedung des langjährigen Pfarrers Walter Laakmann statt als auch die Amtseinführung der beiden neuen Seelsorger. Im ausgehenden Sommer und beginnenden Herbst wäre das ein weiteres Fest gewesen, für das die Kapazitäten nicht ausreichend genug waren. Also feiern wir heuer 501 Jahre Flügelaltar in Coloman.

Wir dürfen aber auch nach einer tieferen Bedeutung dieses „unrunden“ Jubiläums fragen. Eine mögliche Antwort sehe ich im 90. Psalm der alttestamentlichen Weisheitsliteratur, in dem der Beter zu Gott spricht: „Tausend Jahre sind für die wie der Tag, der gestern vergangen ist, wie eine Wache in der Nacht.“ (Ps 90,4) Der Ausspruch weist darauf hin, dass in der Gegenwart Gottes das Zeitempfinden relativ wird. Tausend Jahre, die wie der gestrige Tag empfunden werden, und eine Nachtwache, die ebenfalls einem Jahrtausend gleicht, lässt etwas von der Ewigkeit ahnen. Ewigkeit bedeutet nicht eine endlose Abfolge von Zeiteinheiten oder eine nie endende Zeit, sondern stellt eine Zeitenthobenheit dar. In der Gegenwart Gottes gibt es keine Zeit und deshalb auch nichts, das vergeht. Und genau das repräsentiert ein Altar: die Ewigkeit Gottes. Der Colomaner Flügelaltar lädt uns heuer in besonderer Weise dazu ein, im Gottesdienst und im Gebet in die Ewigkeit Gottes einzutreten und die Zeit, die vergeht, für eine Weile hinter sich zu lassen. Deshalb lohnt es sich, auch ein „unrundes“ Jubiläum wie die 501-Jahrfeier des Flügelaltars zu begehen.

Treten Sie ein in unser Colomaner Schmuckstück und legen Sie in der Gegenwart Gottes die Zeit ab!

Dr. Christoph Hentschel
Leiter der Pfarrei Mariae Himmelfahrt
am Tachinger See

Dank

Es ist mir ein Anliegen, folgenden Persönlichkeiten für die kritische inhaltliche Begleitung bzw. für die technische Hilfe bei der Erstellung dieser Arbeit zu danken.

H.H. Pfarrer Dr. Christoph Hentschel, Pfarrei Mariae Himmelfahrt am Tachinger See;
Herrn Ronald Fehrer, Hallein und
Herrn Karl Parzinger, St. Leonhard.

Hinweise

Abbildungen, die nicht gekennzeichnet sind, stammen vom Verfasser.

Wenn nichts anderes angegeben ist, sind die Bibelzitate übernommen aus:

Die Bibel: Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Studienausgabe. Stuttgart 1984.



Ausschnitt: Selbstbildnis von Gordian Guckh
als Scherge auf der Altartafel der Kreuztragung
St. Leonhard am Wonneberg, um 1511-13

**Der spätgotische
Altar
in St. Coloman
bei Tengling**

**Ein Passionsaltar
mit einer rätselhaften
Inschrift**

**Siegfried Müller
Tengling 2016**

Die Kirche St. Coloman

Die Kirche St. Coloman liegt erhaben auf einem Moränenhügel über dem Tachinger See mit einem weiten Blick auf das beeindruckende Bergpanorama im Süden. Zwei Glasbilder im Chorraum zur Rechten des Altars erinnern an den Freiherrn Seifried (Seitz) III. von Törring-Jettenbach auf Seefeld (†1508), der zusammen mit seiner Ehefrau Dorothea von Losenstein (†um 1504) die spätgotische Kirche auf eigenem Grund erbauen ließ. Dabei spielte die Konkurrenzsituation zwischen dem „Landjunker“ Seitz und seinem ungeliebten Neffen Veit von Törring-Jettenbach auf Seefeld (†1503) eine Rolle. Veit wird als höfisch gebildet geschildert, mit einer „Vorliebe für Pracht“; auf ihn geht das erste, aufwendige Wappen der Törringer zurück.¹ „Die zerstrittenen Törringer von Jettenbach und Seefeld wurden jetzt im Chiemgau recht aktiv. Sofort begann Veit im Dorf Törring mit dem Bau einer Kirche, die dem St. Veit geweiht werden sollte. Da wollte Seitz nicht zurückstehen, bald wuchs eine Viertelstunde von Tengling, auf einem Hügel über dem Waginger See, die St.-Coloman-Kapelle in die Höhe.“²

Das Glasbild an der linken nördlichen Seite des Chors zeigt den knienden Stifter zu Füßen der Jungfrau Maria: Georgius Stroppl, korher zu ysen und pfarer zu Wäging 1503. Dies dürfte auch das Jahr der Erbauung sein.

Der Altar

Der bekannte und einzig vollständig erhaltene spätgotische Flügelaltar im Rupertiwinkel ist eine Schöpfung aus der Werkstatt des Laufener „Mallers“ und Bildhauers Gordian Guckh (um 1480-1541/45), der zugleich Bürgermeister seiner Heimatstadt war. „Der Altarriss, die Bildhauerentwürfe, die Vorzeichnungen und die Farbwahl gehen auf den Meister zurück. Die Kistler-, Bildhauer- und Fassmalerarbeiten besorgten Mitarbeiter.“³ Es handelt sich um einen spätgotischen Schnitzaltar, der auf einer alten Steinmensa ruht; in der Vorderansicht zeigt er eine geschnitzte Feiertags- und eine gemalte Werktagsseite. Es findet sich kein Tabernakel: „Das Sanctissimum ist in der Kirche nicht eingesetzt.“⁴

Der Altar wurde im Jahr 1889 restauriert, wobei jedoch einige Schriften verloren gingen. Eine weitere gründliche Restaurierung, finanziert durch die Liechtensteiner Projuvis-Stiftung, dauerte von 1997 bis zum Jahr 2001. Die Restauratoren konnten natürlich den ursprünglichen Zustand von 1515 nicht mehr ganz wiederherstellen.

St. Coloman als Wallfahrtskirche und Ziel von Bittgängen

Die Kirche St. Coloman ist dem Volks- und Pilgerheiligen Coloman geweiht, der neben dem Viehpatron Leonhard für die bäuerliche Bevölkerung von großer Bedeutung war. Diese beiden Schutzheiligen wurden von den Menschen in vielfältiger Weise angerufen und um Hilfe gebeten. Es fanden auch regelmäßige Gottesdienste in St. Coloman statt, und an den drei Samstagen vor Pfingsten wurde eine Laienprozession von Tengling über St. Coloman nach Burg und wieder zurück nach Tengling abgehalten. Ein Kirchweihfest mit einem Kirchweihmarkt auf dem Spielberg (beim heutigen Sportplatz) ist für den 2. Montag nach Ostern verbürgt.⁵ Sicherlich hat sich bald nach der Erbauung der Kirche eine rege lokale Wallfahrt entwickelt. Nach einem ersten Höhepunkt im Spätmittelalter kam das Wallfahrtswesen wegen der Wirren der Reformationszeit zunächst zum Erliegen, es blühte jedoch in der Barockzeit wieder auf, worauf die Legendentafel aus der Mitte des 18. Jahrhunderts mit Szenen aus dem Leben des Heiligen hinweist; es gab früher „eine ziemliche Anzahl von Motivtafeln und Motivgaben (in Wachs)... auch wächserne Rösslein und Kälberkühe.“⁶ Von den vielen Motivbildern hat sich nur eines aus dem Jahr 1626 erhalten, es ist allerdings das weitaus älteste im Tenglinger Bereich.

Schon seit 1489 ist bezeugt, dass der Hügel von Coloman das Ziel eines Osterritts war, der im 16. Jahrhundert immer aufwendiger im Stil einer Fronleichnamsprozession begangen wurde. An der kurz nach 1500 erbauten Kirche St. Coloman fand die Pferdesegnung und der feierliche Gottesdienst zum Abschluss des Osterritts statt. In der Aufklärungszeit ließ im Jahr 1783

Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo gegen den Widerstand der Bevölkerung den Tenglinger Osterritt verbieten, und die Wallfahrten schliefen nach und nach ein. Heute ist St. Coloman das Ziel von Bittgängen und gelegentlichen Festlichkeiten wie Hochzeiten und Musikveranstaltungen; auch ein „Abendlob“ zieht Gläubige an. Regelmäßige Gottesdienste fanden seit 1971 nicht mehr statt; seit 2016 wird jedoch, wenn es einen 5. Dienstag im Monat gibt, eine Werktagmesse gelesen.⁷ Das Fronleichnamfest begeht die Pfarrgemeinde feierlich am Hügel von St. Coloman.

Das Spätmittelalter als Zeit des tiefgreifenden Umbruchs

Das Spätmittelalter war im Übergang zur frühen Neuzeit ein Zeitalter der tiefen Krisen, die das Lebensgefühl der Menschen erschütterten, und damit nicht ganz unähnlich unserer heutigen angstbesetzten Situation.

Im Osten Europas hatte die Expansion des Osmanischen Reichs mit dem Fall der oströmischen Hauptstadt Konstantinopel (1453) die Bedrohung des christlichen Abendlands durch ein türkisches Großreich deutlich gemacht. Im Humanismus und in der Renaissance entwickelte sich zunächst in Italien ein völlig neues Denken, das das Menschenbild veränderte: Aus dem christlichen *viator mundi* (*Pilger und Wanderer durch die Welt*) wurde der *Faber mundi* (*Schöpfer und Beherrscher der Welt*). Dies drückte sich in den ersten Triumphen der Naturwissenschaft aus. Die Lehre von der Kugelgestalt der Erde, bewiesen durch die Entdeckung Amerikas (1492), löste gewaltige Erschütterungen des Weltbildes aus, weil die alten biblischen Vorstellungen von der Scheibengestalt der Erde ungültig wurden. Die Erfindung des Buchdrucks (um 1450) sorgte dafür, dass neue Ideen sehr rasch propagiert werden konnten.

Das Aufblühen der Städte mit der Ausdehnung der Geldwirtschaft führte zu starker internationaler Vernetzung, aber auch zu großen sozialen Unterschieden innerhalb der städtischen Gesellschaft. Zunächst kam es auch zu bescheidenem Wohlstand der bäuerlichen Bevölkerung, die den steigenden Bedarf der Städter zu befriedigen hatte. Allerdings wurden die Bauern auch durch staatliche und grundherrliche Abgaben und Steuern immer mehr unter Druck gesetzt, was zu Unruhen führte, die sich schließlich im Bauernkrieg (1525) gewaltsam entluden.

Im Bereich der Kirche waren die gewaltigen Erschütterungen besonders spürbar. Flugschriften riefen nach einem „Endzeitkaiser“, der die „gute alte Ordnung“ wiederherstellen sollte. Die Humanisten waren erbittert über den Reichtum und die Prachtentfaltung der römischen Kirche und des Papsttums, die Verwahrlosung und theologische Unbildung des niederen Klerus und vieler Kloster-Angehörigen, und über die Veräußerlichung des kirchlichen Heilswesens, wie etwa den Ablasshandel. Die innerkirchlichen Reformbewegungen vor allem der Bettelorden hatten großen Zulauf. Daneben blühte in Deutschland die Verinnerlichung der Frömmigkeit in der Mystik.

Als Reaktion auf die Hilflosigkeit des einfachen Menschen bei Krankheit oder Naturkatastrophen, und ganz allgemein auf die Unbegreiflichkeit der Umbrüche in den bisherigen Lebensumständen und Wertvorstellungen äußerte sich die Volksfrömmigkeit darin, dass einerseits Prediger zu Buße und einfachem Leben aufriefen, andererseits das Volk in der Kirche Halt suchte. So wurden mit großer Prachtentfaltung der mittelalterliche Reliquienkult und die Verehrung von Heiligen fortgeführt; Wallfahrten und Büsserzüge, Weihegaben und Schenkungen waren Alltag ebenso wie der weit verbreitete Wunderglaube. Die negative Seite dieses tiefgreifenden Unsicherheitsgefühls ist die Suche nach Sündenböcken, die sich in der Vertreibung von Juden und in der Hexenverfolgung äußert.

Einen sinnfälligen Ausdruck fand dieses Lebensgefühl einer Übergangszeit in den Bildern von Hieronymus Bosch (†1516), in denen dämonische Figuren wehrlose Menschen quälen oder der Verdammnis zuführen. Die Doppelbödigkeit der menschlichen Existenz zwischen Hölle und Himmel, zwischen Diesseits und Jenseits ist durch Elemente der Komik und der Katastrophe, des Höllengelächters und der Höllenangst manifestiert.

Bilder und Reliefs am Altar in St. Coloman als Beispiel für die spätmittelalterliche Passionsmystik

Das Bild des Schmerzensmanns auf der Vorderseite der Predella

Der Tenglinger Pfarrvikar Mathias Ertl hat im Jahr 1900 in seinen handschriftlichen „Historischen Nachrichten über Tengling“ zum Altar in St. Coloman den tieferen Gehalt des Bildprogramms erkannt: „Die Auswahl und Zusammenstellung der heiligen Bilder - es sind 18 gemalte und 13 plastische - gibt uns einen interessanten Einblick in das religiöse Denken und Fühlen des späten Mittelalters. Alles beherrscht Christus in seinem Leiden, welches in den verschiedensten Momenten und Formen dargestellt und versinnbildet wird, immer unter Hinweis auf das heiligste Opfer. So bei unserem Altar: Kreuzigungsgruppe, Misericordiabild, Hl. Antlitz, Lamm mit Kelch; auch alle Inschriften beziehen sich auf den leidenden Heiland. Im innigsten Zusammenhang damit steht die Marienverehrung. Maria erscheint als die untrennbare Begleiterin Christi auf Schritt und Tritt, und als die nächste und innigste Teilnehmerin an seinem Leiden. Siehe das Erbärmdebild und das hl. Antlitz. Da hier alle Darbietungen der Kunst in übernatürlicher Beleuchtung erscheinen, so kann des Dienstes der Engel nicht entraten werden. Solche erscheinen als Träger der Leidenswerkzeuge. Die Treue und Anhänglichkeit gegen die Kirche, sowie die Festigkeit und Innigkeit des Glaubens findet Ausdruck in der Verehrung der hl. Apostelfürsten, der vier Evangelisten, der Kirchenlehrer und Glaubensprediger, mit deren Bildern der Altar reichlich versehen ist. Außerdem findet sich dabei noch für jede Not des Leibes oder der Seele ein himmlischer Patron und Fürsprecher.“⁸



Betrachten wir zunächst die Vorderansicht der Predella, wo wir eine erhabene geschnitzte Gruppe sehen. Hier finden wir im Zentrum die Kreuzigungsgruppe mit dem gemarterten, mit Dornen gekrönten Schmerzensmann, der seine Hand- und Seitenwunde zeigt. An seiner rechten Seite trauert Maria, angetan mit Kopf- und Schleiertuch, an der linken Johannes mit gefalteten Händen, Jesus bemitleidend. Flankiert wird die Gruppe von zwei geflügelten Engeln, die eine über der Brust gekreuzte Stola und Marterwerkzeuge tragen; der Engel zur Rechten hält eine Lanze, der andere eine Stange mit dem Essigschwamm.

Es handelt sich um ein sogenanntes Misericordia- oder Erbärmdebild. Ausgehend von Byzanz fand diese Art der Darstellung im 14. Jahrhundert Eingang in die Volksfrömmigkeit, wobei die Passionsmystik einen entscheidenden Einfluss ausübte. Wurden in der Epoche der Romanik die Mienen von Gequälten ohne sichtbare Regung dargestellt, so nutzten die Künstler der Spätgotik das Ausdruckspotential des Leidens geradezu extensiv. „Einen ganzen Kanon der Leiden Christi vermittelt ... das Bild des im Spätmittelalter weit verbreiteten Schmerzensmannes mit den Leidenswerkzeugen (*Arma Christi*): Die Halbfigur des vom Kreuz genommenen toten Christus präsentiert sich im Zentrum und weist ihre Wunden. Dieses Hauptbild der *Compassio* (*des Mitleids*) ist auf irritierende Weise umgeben von den isolierten Zeichen der einzelnen Passionsgeschehnisse, die wie die Nägel, die Dornenkrone oder die Geißelsäule jeweils eine Station des Leidensweges in Erinnerung rufen.“⁹

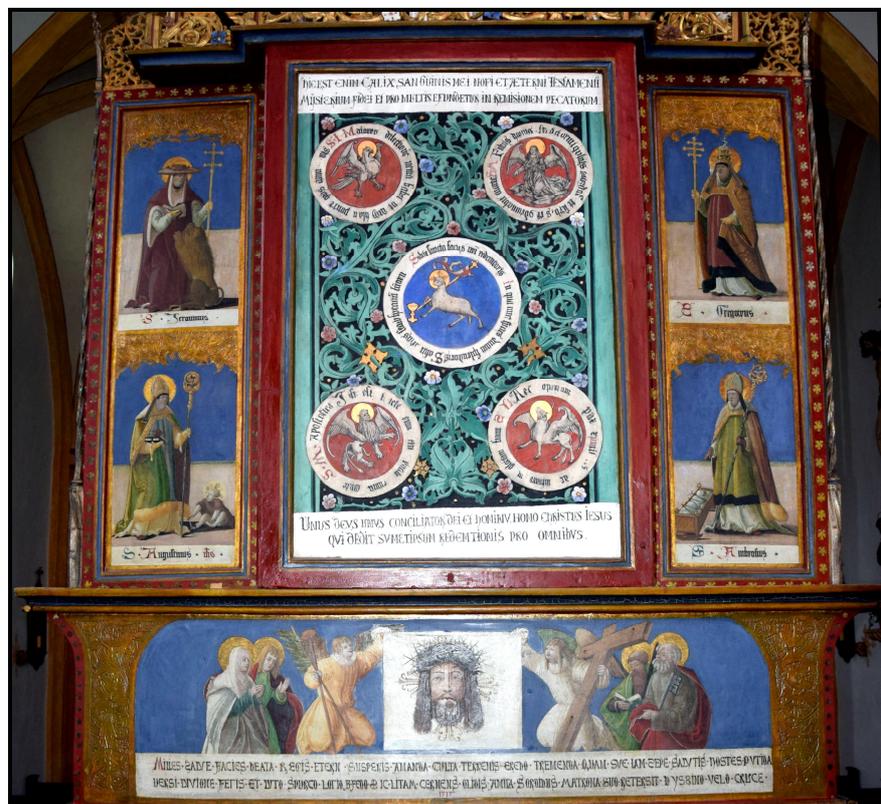
Das Bild auf der Predella in St. Coloman zeigt Christus nicht als strahlenden Sieger über Sünde und Tod, sondern als Leidenden, dessen Martyrium die andächtigen Gläubigen nacherleben und zu dem sie eine mitleidende Beziehung aufbauen können; in mystischer Versenkung sollen sie den Schmerz Christi oder seiner Mutter nachvollziehen, die auch an zentraler Stelle im Schrein und als Teil der Kreuzigungsgruppe im Gesprenge zu sehen ist.

Christus ist zwar mit seinen Todeswunden, aber doch als aufrecht stehender Lebender dargestellt, was seine Doppelnatur als Gott wie als Mensch charakterisiert. Nach der mittelalterlichen Theologie war der menschliche Körper Christi am Kreuz gestorben, während „seine Seele dem Schicksal des Todes entzogen (war). So kam es in der Malerei des späten Mittelalters zur Paradoxie des lebenden Leichnams, der seinen lebendigen Blick aus dem Bild heraus auf den Betrachter richtet. Was echte Körper nicht können, hatte Jesus ihnen voraus, und folglich wurde er in Bildern dargestellt, die nicht an körperliche Grenzen gebunden waren, sondern die theologische Realität auf eine Weise wiedergaben, die man heute virtuell nennen würde, die aber damals im Glauben verankert war.“¹⁰

Dabei sind mit der Figur des Schmerzensmannes sehr komplexe theologische Aussagen verbunden. „So verweist das betonte Bluten der Wunden auf die Passion, deren Leiden hier jedoch noch nicht überwunden sind und sich gegenwärtig vollziehen. Mit dem deutlichen Vorweisen der Wundmale wendet sich die Christusfigur unmittelbar an den Betrachter, an dessen Mitleid appellierend, doch gleichzeitig an den von ihm aus Liebe zu den Menschen auf sich genommenen Kreuzestod erinnernd. In ihrer drastischen Darstellung mahnen die Wundmale den Gläubigen, dem das Gericht am Ende der Tage unausweichlich bevorsteht, zudem zur inneren Einkehr und Buße. Ein frommer Lebenswandel verheißt jedoch göttliche Gnade, wodurch die Wunden auch Trost und Hoffnung geben, da sie im Kontext der Heilsgeschichte zugleich Erlösung und Ewiges Leben in Aussicht stellen.“¹¹

Mit diesem Relief ist das Glaubensprogramm des Altars vorherbestimmt, das sich auf der Rückseite fortsetzt.

Die Rückseite des Umgangsaltars



Die Rückseite des Altars (Ausschnitt)

Mit den Wallfahrten im Zusammenhang steht die Tatsache, dass der Altar in Sankt Coloman ein Umgangsaltar ist. Häufig wurde in früheren Zeiten der Umgang um den Altar für den Gabengang bei Beerdigungsmessen benutzt. Die Trauergemeinde ging beim Offertorium in einer Prozession zum Altar und legte dort eine Gabe nieder; danach gingen die Trauernden hinter dem Altar vorbei wieder zu ihren Plätzen. Da jedoch in St. Coloman ein Friedhof fehlt, ist dieser Brauch für diese Kirche nicht anzunehmen. In vielen derartigen Kirchen wurde jedoch der freie Raum zwischen äußerer Ostwand und Flügelaltar zur Abnahme der Beichte genutzt. Der Blick auf ein Passionsbild sollte die „erforderliche Reuegesinnung anregen und befördern“; und auch „die Darstellung des Veronikatuches, die sich oft auf Rückseiten von Altarschreinen findet, bezweckte wohl hauptsächlich, zur Buße und Reue umzustimmen.“¹² Für St. Coloman ist eine derartige Funktion nicht bekannt, aber eine Unregelmäßigkeit in der Pflasterung an der Rückseite des Chorraums könnte darauf hindeuten, dass hinter dem Altar ein Beichtstuhl gestanden hatte. Die Wallfahrer und Pilger konnten jedenfalls den Altar umschreiten und hatten seine Rückseite mit ihrem Bild- und Textprogramm vor Augen.

In dieser Abhandlung soll die weniger beachtete Rückseite des Umgangsaltars betrachtet werden.

Hier finden sich an den beiden äußeren Flügeln Gemälde der vier Kirchenväter und an den äußeren Ecken des Schreins die Symbole der vier Evangelisten, die eine Darstellung des Opferlammes einrahmen. Dort ist eine Umschrift angebracht, auf die noch einzugehen ist. Die Rückseite der Predella (Sockel unterhalb des Altarschreins) zeigt auf kobaltblauem Grund eine Darstellung der Veronika mit der Jahreszahl 1515.

Dieses Bild mit dem dazugehörigen Text ist der Anlass für die folgenden Ausführungen.

Das Bild auf der Rückseite der Predella

Im zentralen Teil des Gemäldes, nahezu auf Augenhöhe des Betrachters, sehen wir das sogenannte Schweiß Tuch der Veronika, auf dem das Antlitz Christi mit langen Haaren, mit Bart und Dornenkrone abgebildet ist. Es gilt als ein Symbol des Leidens Christi und wird von zwei flankierenden Engeln so gehalten, dass es den Gläubigen sofort in die Augen sticht. Die Engel halten Leidenswerkzeuge (Arma Christi = Waffen Christi) in den Händen, die in Beziehung zu seiner Passion stehen und seit dem Mittelalter verehrt wurden.

Der Engel zur Rechten des Tuchs hält in den Händen zwei Marterinstrumente, nämlich die Lanze, mit der Christi Herz durchbohrt wurde, und den Stab, an dem der mit Essig oder Galle getränkte Schwamm befestigt war, den Christus am Kreuz kurz vor seinem Tod gereicht bekam. Der Engel zur Linken dagegen hält das Kreuz als Ort des Opfertodes und zugleich als Symbol des Sieges über den Tod. Die Verehrung der Arma Christi als Zeichen für die Überwindung von Sünde und Tod war seit dem 14. Jahrhundert im Abendland Allgemeingut in der Andachtsliteratur und in der religiösen Kunst.¹³

Die Szenerie flankieren, vom Betrachter aus gesehen links, vermutlich Maria, die Mutter Jesu und Johannes, der Lieblingsjünger Jesu. Rechts finden wir Abbildungen der Apostel Petrus und Paulus. Petrus als Vertreter der Kirche aus dem Judentum ist mit seinem Attribut, dem Schlüssel, als Zeichen seiner Bindegewalt dargestellt, während Paulus als Repräsentant der Kirche aus dem Heidentum mit dem Evangelium als Zeichen des Kirchenlehrers auftritt.

Die Bedeutung dieser Darstellung lässt sich nur erschließen, wenn man die Geschichte des Schweiß tuchs der Veronika kennt.

Die Tuch-Legenden

Das Schweiß Tuch der Veronika (Sudarium) wird von vielen Forschern als Gegenstand einer frommen christlichen Legende betrachtet.¹⁴

Soweit ich es überblicke, stehen im Hintergrund der Geschichte im Wesentlichen sechs Passagen in den Evangelien.

Das sind die Berichte über

- die Heilung einer anonymen blutflüssigen Frau durch Christus (Mk 5,25-34; Mt 9,20-22),
- die vielen Frauen im Gefolge Christi (Lk 8,1-3),
- Frauen, die Christus auf dem Kreuzweg begleiten (Lk 23,27),
- Frauen, die die Kreuzigung miterleben (Mk 15,40-41; Lk 23,49),
- Frauen beim Grab (Lk 23,55),
- die Auffindung der Grabtücher im leeren Grab (Joh 20,6-7).

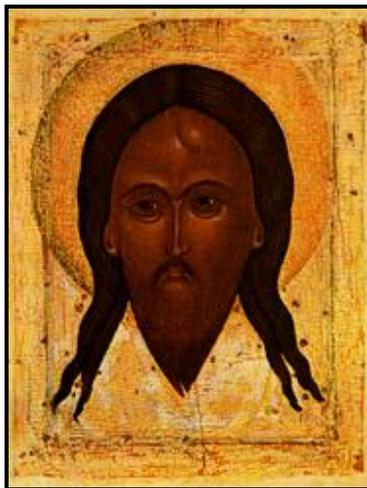
Dazu treten Berichte im apokryphen ¹⁵ Nikodemus-Evangelium über

- die blutflüssige Frau namens Berenike/Veronika (Acta Pilati Teil 1, Cap. VII),
- die Auffindung der Grabtücher im leeren Grab (Cap. 15,6).

Danach reichte eine mitleidige Frau dem gequälten Heiland auf dem Weg nach Golgotha ein Tuch, um das Blut und den Schweiß des Martyriums von seinem Antlitz abzuwischen. Dabei soll sich das Gesicht Christi auf wunderbare Weise in das Tuch eingepägt haben. Es handelte sich also eigentlich um kein Bild, sondern um eine Reliquie, also um kein künstlerisch erschaffenes, sondern um ein sog. Acheiropoieton (nicht von Menschenhand gemachtes Bild), das gerade deshalb als göttliches Geschenk verehrt wurde.

Das Mandylion von Edessa

Der erste Ausgangspunkt für die Schweißtuch-Legende ist im Byzanz (Konstantinopel) des 4. Jahrhunderts zu finden. In Verbindung mit der Abgar-Legende erzählt diese Version, dass der kranke syrische König Abgar V. von Edessa ¹⁶ Jesus brieflich um Heilung gebeten und ihn eingeladen habe, nach Edessa zu kommen, wo er vor den Nachstellungen der Juden sicher sei. Jesus habe aber auf seinen bevorstehenden Tod am Kreuz hingewiesen und zugesagt, dass er einen Jünger schicken werde, der den König heilen solle. Die Legende wurde bald in der Form erweitert, dass Jesus zusammen mit dem Antwortbrief dem König ein wundertätiges Tuch (Mandylion) mit seinem Gesichtsabdruck habe zukommen lassen, das den König geheilt habe. Aus diesem „nicht von Menschenhand gemachten“ und wundertätigen Bild seien die Gesichtszüge Jesu mit schulterlangen Haaren, schmalen Antlitz und einem spitzen, oft dreigeteilten Bart abgedruckt. Diese Legende wurde in vielen Variationen weitererzählt; im 6. Jahrhundert wird berichtet, die angebliche Tochter Beronike des Königs Abgar habe das Bild entgegengenommen.



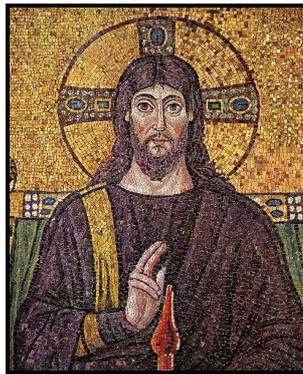
Das „nicht von Menschenhand geschaffene Bild Christi“ (Acheiropoieton) als Ikone der Ostkirche ¹⁷

Das Bild soll Edessa im Jahr 544 vor den Persern beschützt haben. ¹⁸ Es kam 944 von Edessa nach Konstantinopel, um es vor den heranrückenden Arabern in Sicherheit zu bringen, bis sich im Jahre 1204 mit der Eroberung von Byzanz durch die Kreuzfahrer die Spur des Tuchs verloren hat, das in seiner Bedeutung für die westliche Christenheit weit hinter die Tuchreliquie zurücktrat, die mit dem Namen Veronika verknüpft ist. Das Edessa-Bild ist deswegen bedeutsam, weil es als Muster für alle Christus-Darstellungen der orthodoxen Ostkirchen gilt. Mitte des 14. Jahrhunderts wird jedoch zum

ersten Mal im Westen ein Tuch erwähnt, das als das Grabtuch von Turin berühmt geworden ist und von einigen Forschern als dieses *Acheiropoieton* angesehen wird, als das linnene Tuch, in das der Leichnam Christi im Grab eingehüllt war.¹⁹

Die Veronika-Legende

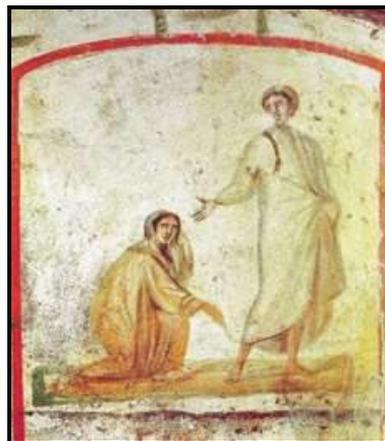
Die frühen Christen hatten schon früh nach Christi Tod den Wunsch, vom Erlöser authentische Bilder zu besitzen. Vor 200 berichtet Irenäus von Lyon, Pilatus habe ein Bild von Jesus malen lassen, das im Besitz einer gnostischen Sekte sei. Beispiele für Christus-Darstellungen, die von byzantinischen Vorbildern beeinflusst sind, finden sich in Italien seit dem 4. Jahrhundert. Ein Beispiel dafür ist das um 549 entstandene Mosaikbild von Christus in der Kirche Sant'Appollinare Nuovo in Ravenna.



Das Mosaik mit dem segnenden Christus in der Kirche Sant'Appollinare Nuovo in Ravenna (Ausschnitt)²⁰

Im westlichen Abendland war seit dem 4. Jahrhundert die Veronika-Legende verbreitet, die bis ins späte Mittelalter hinein durch immer neue Details angereichert wurde. Der Ursprung der Legende findet sich in den Evangelien nach Matthäus und Markus, die von einer Frau berichten, deren Name nicht erwähnt wird:

Da trat eine Frau, die schon zwölf Jahre an Blutungen litt, von hinten an ihn heran und berührte den Saum seines Gewandes; denn sie sagte sich: Wenn ich auch nur sein Gewand berühre, werde ich geheilt. Jesus wandte sich um, und als er sie sah, sagte er: Hab keine Angst, meine Tochter, dein Glaube hat dir geholfen. Und von dieser Stunde an war die Frau geheilt (Mt 9, 20-22).²¹



Jesus heilt die Frau, die am Blutfluss leidet.²²

Im Laufe der ersten Jahrhunderte nach Christi Tod und Auferstehung entstand eine Legende, die in dem apokryphen Nikodemus-Evangelium aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts überliefert ist. Es schildert die Passion Christi und war von großem Einfluss auf die Kunst und Literatur des Mittelalters. Der erste Teil ist als *Acta Pilati* (Pilatusakten) bekannt und stellt in Ausschmückungen den Prozess und die Kreuzigung Christi dar.

Während der Befragung durch Pilatus kommt es zu folgender Szene, in der zum ersten Mal der Name Veronika erwähnt wird. In der griechischen Fassung, die hier in lateinischen Schriftzeichen wiedergegeben ist, heißt die Frau Berenike:

VII. kai gunê tis onoma Bernikê apo makrothen krazousa eipen haimorroousa êmên kai hêpsamên tou kraspedou tou himatiou autou kai estalê mou hê ruis tou haimatos hê di etôn dôdeka. (*Und ein Weib mit Namen Veronika schrie von weitem und sagte: Ich litt am Blutfluss und berührte den Saum seines Gewandes, und der Blutfluss, der zwölf Jahre angedauert hatte, hörte auf.*)²³

Die lateinische Übertragung des Namens Berenike (phérein=bringen, nîke=Sieg) in Veronika wurde etwa seit dem 12. Jahrhundert gedeutet als Zusammensetzung aus dem Lateinischen vera (*wahr*) und dem Griechischen eikon (*Bild, Zeichen*); das bedeutet „Wahres Abbild“. Dies hatte, wie noch zu zeigen ist, bedeutende Folgen in der lateinischen Christenheit.

Legendär ist auch die spätere Lebensgeschichte Veronikas; sie soll beabsichtigt haben, zusammen mit ihrem Ehemann Zachäus Gallien zu christianisieren und deshalb in Soulac/Gironde an Land gegangen sein. Veronikas Gebeine ruhen nach ihrem Tod um 70 n.Chr. angeblich in der Kirche St-Seurin in Bordeaux.²⁴

Etwa seit dem 6. Jahrhundert kursierte in Oberitalien und Südfrankreich eine Erzählung, die auf eine spätantike koptische Überlieferung zurückgeht. Danach schickte der todkranke Kaiser Tiberius (†37 n. Chr.) einen Boten nach Jerusalem zu Pilatus, damit dieser ihm den berühmten Wunderheiler nach Rom bringe. Pilatus war in großer Verlegenheit, weil er gerade den wundertätigen Mann ans Kreuz hatte schlagen lassen. Der Bote traf glücklicherweise jedoch auf eine Frau namens Veronika, die sich ein Porträt von Jesus hatte malen lassen. Veronika besuchte mit dem Tuch den Kaiser Tiberius in Rom, der durch den Anblick des Tuchs geheilt wurde. Die Wundertätigkeit Christi hatte sich also auf sein Abbild auf dem Tuch übertragen.

Diese Geschichte war im Mittelalter im gesamten Abendland bekannt durch die umfangreiche Sammlung von Heiligengeschichten, die der Dominikaner Jacobus de Voragine (†1298) um 1264 veröffentlicht hatte und die unter dem Namen *Legenda Aurea* (*Goldene Legende*) berühmt wurde.²⁵

Das Schweiß Tuch der Veronika

Ebenfalls auf die Pilatusakten gehen die im Mittelalter populären Legenden vom Schweiß Tuch (Sudarium) der Veronika zurück. Einer der Ausgangspunkte ist der Bericht im Lukas-Evangelium, nach dem Christus am Kreuzweg „eine große Menschenmenge, darunter auch Frauen“ gefolgt seien (Lk 23,27). Die Legende besagt, eine dieser Frauen sei Veronika gewesen, deren Haus am Kreuzweg gestanden habe.²⁶

So wurde aus dem ursprünglichen Gemälde der Veronika mit dem Bild Christi der Abdruck des mit Dornen gekrönten Hauptes Christi auf dem Tuch der Frau, mit dem sie dem gemarterten Heiland Schweiß und Blut aus dem Gesicht abgewischt hat. Es entstand in der westlichen Kirche die Legende, Veronika habe dieses Tuch immer bei sich gehabt, um ein Abbild Jesu zu besitzen, dem sie nicht überall hin habe folgen können.

In der Spätantike begann dann eine Verehrung des Christusbildnisses, die als Tradition bis heute fort dauert. Seit dem 4. Jahrhundert wurde Veronika in Mailand in der ambrosianischen Liturgie gottesdienstlich verehrt.²⁷ Im Jahr 707 ließ Papst Johannes VII. die Kapelle „Santa Maria vom Schweiß Tuch“ erbauen, in der er „einen Altar zu Ehren `des heiligen Schweiß Tuches Christi, welches man Veronika nennt´, aufstellen ließ.“²⁸

Ein Pilger aus Piacenza erzählte im Jahre 730 von seiner Pilgerfahrt in Ägypten: „In Memphis war ein Tempel, der jetzt eine Kirche ist. Dort sahen wir ein Tuch aus Leinen, auf dem das Bild des

Heilandes ist. Der, wie man sagt, damals sein Gesicht damit abgewischt habe, und darin sei das Ebenbild von ihm selbst geblieben, das zu allen Zeiten verehrt wird.“²⁹

Seit dem 12. Jahrhundert wird berichtet, dass in der Kathedrale St. Peter in Rom eine Tuchreliquie namens *vultus effigies* (*Abbild des Antlitzes*) oder *Sudarium* (*Schweiß Tuch*) aufbewahrt werde. Das Tuch wurde *Vera Icon* (*Wahres Abbild*) genannt. Das heute unkenntliche Holztafelbild in byzantinischer Manier oder eine Kopie davon, das als Bildmaske die Darstellung eines Tuches hat, befindet sich bis jetzt im Petersdom.

Auf dieses Tuch wurde die Veronika-Legende übertragen, so dass sich im Westen die Vorstellung entwickelte, es handle sich um eine Abbildung des Antlitzes Christi.

Im Jahr 1130 erfahren wir: „Dann begibt sich der Papst zu dem Schweiß Tuch Christi, Veronika genannt, und streut Weihrauch“³⁰, und 1143 wird gemeldet, „dass das `Schweiß Tuch` auch `Veronika` genannt wird“.³¹

Die beiden sich teilweise überschneidenden Legenden von der Heiligen Veronika erfuhren seit dem 12. Jahrhundert eine künstlerische Gestaltung; das Antlitz Christi tritt seither in vielfältigen Abwandlungen zweier Grundtypen auf: Eine Variante zeigt das unversehrte Angesicht Christi ohne Dornenkrone vor der Passion, die andere mit der Dornenkrone während der Passion.



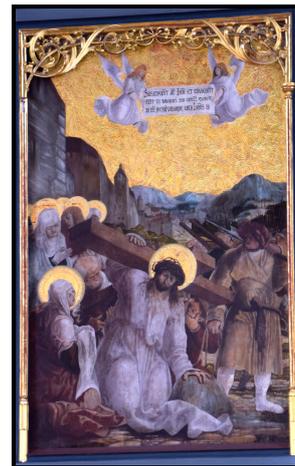
Schweiß Tuch der Veronika, von zwei Engeln gehalten, alpenländisch, 1460–1470.³²

Neben schriftlichen und mündlichen Quellen vermitteln uns auch zahlreiche Bilder aus der Zeit einen Eindruck vom Schweiß Tuch der Veronika. In fast jeder Kirche fand sich seit dem späteren Mittelalter die Darstellung einer Veronika. Noch im Jahr 1871 hat der Bildhauer Franz X. Hörmann die Innenseite der Tabernakeltüre des neugotischen Hochaltars der Kirche Mariae Himmelfahrt in Burg mit einem Bild des dornengekrönten Christus, aber ohne Schweiß Tuch, versehen. Man malte das Antlitz Christi auf ein Schleiertuch, das von einer Frau gehalten wird; dabei zeigen diese ältesten Veronikabilder Jesus ohne Dornenkrone.³³



Die älteste plastische Darstellung des Schweiß Tuchs der Veronika.

Kathedrale von Écouis (Normandie), um 1310³⁴



Gordian Guckh: Kreuztragung Jesu. Veronika reicht Jesus das Schweiß Tuch. St. Leonhard am Wonneberg, um 1511-13³⁵

Die Diskussion um die Echtheit des Schweiß Tuchs

In den letzten Jahrzehnten wurden zunehmend Zweifel an der Echtheit des in Rom verwahrten und in fünf Kopien ausgegebenen Schweiß Tuchs laut. Der in der Wissenschaft umstrittene Pfarrer Josef

Läufer (*1943) ist der Überzeugung, bei der legendären Veronika handele es sich um eine historisch beglaubigte Person. Zusammen mit anderen Indizien leitet Läufer aus dem Bericht des Pilgers aus Piacenza über ein Leinentuch in Memphis (730) ab, dass es ein echtes Schweiß Tuch der Veronika gegeben habe, das heute verschollen ist. Er betont, dass das Schweiß Tuch der Veronika und ein „Schweiß Tuch Jesu“, das in Rom verehrt werde, nicht identisch seien. Läufer vermutet, das echte Schweiß Tuch der Veronika könne dem islamischen Bildersturm der damaligen Zeit zum Opfer gefallen sein. Ägypten stand seit 642 unter islamischer Herrschaft.

Unter den Laien, die das römische Schweiß Tuch begutachten konnten, ist der Journalist Paul Badde, der die Reliquie als einziger Nichtgeistlicher in den vergangenen Jahren aus der Nähe betrachten durfte. Er beschreibt das Tuch als „Objekt in Auflösung. Ein fleckiger dunkler grau-schmutziger Stoff ohne jede Kontur. Ohne jede Zeichnung oder Farbe. Die einzige Kontur bekommt er durch den dreizackigen Gesichtsausschnitt in der Goldverkleidung mit einem Zacken für den Bart und zwei Zacken links und rechts, wo auf anderen Christusbildern das Haar herabfällt.“³⁶

Paul Badde kommt zu dem Schluss, dass es sich bei dem in Rom aufbewahrten Bild um eine Fälschung handelt.³⁷

Im Jahr 1545 hatte der Augustinermönch Dr. Martin Luther in einer Streitschrift über die „teuflischen“ Machenschaften der Päpste berichtet: Mit der „Veroniken thun und geben sie für, es sei unseres Herrn Angesicht in ein Schweiß tüchlein gedruckt, ... und ist nichts denn ein schwartz Bretlin, viereckt. Da hendet ein klaret lin (*weißes Leinentuch*) für (*davor*), darüber ein anderes klaret lin, welches sie auffziehen, wenn sie die Veronica weisen.“³⁸ Luther war jedoch sicherlich von seinem Hass auf das Papsttum geleitet, und es ist keineswegs sicher, ob er die „Veronika“ wirklich selbst gesehen hat, denn eine Besichtigung aus der Nähe war Kanonikern von St. Peter vorbehalten.

Bei der Interpretation der Zusammenhänge spielt eine zentrale Rolle der Bericht im Evangelium des Johannes. Hier findet sich eine genauere Beschreibung der Entdeckung des Grabes Christi: Petrus „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 besonderer Stelle“ (Joh 20,6-7). Im apokryphen Nikodemusevangelium aus dem 5. Jahrhundert begegnet der Berichterstatter Nikodemus dem auferstandenen Christus, der von sich sagt, er sei „Jesus ..., dessen Leichnam ... du in reine Leinwand gewickelt, auf dessen Antlitz du ein Schweiß Tuch gelegt und den du ... beigesetzt hast.“ Jesus habe Nikodemus das Grab gezeigt „und das linnene Tuch lag ebendort und das Schweiß Tuch, das sein Antlitz bedeckt hatte.“³⁹

Der Jesuit und Kunsthistoriker Heinrich Pfeiffer leitet aus diesen Berichten die Folgerung ab, beim sogenannten Schweiß Tuch der Veronika handele es sich um ein kleines Tuch, mit dem das Antlitz Christi bei der Grablegung bedeckt wurde. Zahlreiche Berichte in Rom erzählen seit dem 8. Jahrhundert von einem dünnen Schleier, der von beiden Seiten ein von Haaren eingerahmtes und mit Blut beflecktes Antlitz mit offenen Augen zeige. Das große Tuch, in das Christus eingehüllt gewesen sei, wurde erstmals 1357 in Lirey bei Troyes (Champagne) der Öffentlichkeit präsentiert und ging von dort über eine Zwischenstufe in den Besitz des Hauses Savoyen über. Im Jahr 1578 wurde es nach Turin, der Hauptstadt des Herzogtums Savoyen überführt, wo es als Grabtuch von Turin verwahrt wird.

Pfeiffers Untersuchungen weisen darauf hin, dass das ursprünglich verehrte Schweiß Tuch der Veronika, das eigentlich ein Grabtuch sei, sich wirklich in Rom befunden habe, aber seit dem Abriss der alten Petrusbasilika 1508 verschwunden und durch das seither verehrte Bild ersetzt worden sei; dies werde jedoch vom Vatikan bis heute nicht bestätigt, vermutlich weil es peinlich erscheine, diesen Vorgang einzugestehen.

Das wirkliche Schweiß Tuch der Veronika oder Sudarium sei im Jahr 1506 in die Kirche des unbedeutenden Abruzenstädtchens Manoppello gebracht worden. Das Volto Santo (*Heiliges Antlitz*) von Manoppello misst 24x17,5 cm und ist aus Muschelseide gewebt, einem in der Antike

sehr wertvollen und äußerst feinen Gewebe aus dem Sekret der Byssusdrüse der Edlen Steckmuschel, das keine Farbe oder Lösungsmittel annimmt; hierin habe sich auf kaum erklärliche Weise das Antlitz Christi eingepägt. Auf diesem Schweiß Tuch Christi blickt uns Christus nicht als Gemarterter an, sondern das Abbild erweckt den Anschein, als würde er leben. Auffallend ist die deutliche Identität der Gesichtszüge, wenn man die Tücher von Turin und Manoppello übereinanderlegt.

Hier ergibt sich eine bemerkenswerte Verbindung zur Inschrift am Altar von St. Coloman, wo berichtet wird, Veronika habe *byssino velo* (mit einem Schleier aus Byssusgewebe) das Antlitz Christi abgewischt.



Tuchreliquie mit dem Angesicht Christi in Manoppello⁴⁰



Werkstatt des Robert Campin („Meister von Flémalle“), Flémaller Tafeln, um 1428/30⁴¹

Auf dem berühmten Bild aus der Zeit um 1430, das Robert Campin, dem „Meister von Flémalle“ zugeschrieben wird, ist das Antlitz Christi auf einem hauchdünnen Tuch zu sehen.

Pfeiffer versucht seine Theorie zu erhärten, indem er erläutert, dass das Tuch von Manoppello exakt in die Originalschatulle des Veronika-Bildes, einen fein geschnitzten Bilderrahmen mit zerbrochener Kristallscheibe passt, der sich in der Schatzkammer hinter der Sakristei des Petersdoms befindet.⁴²

Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, die diesbezüglichen Argumente der Fachhistoriker zu überprüfen, die zu unterschiedlichen Resultaten kommen. Obwohl die Echtheit des Tuchs von vielen Wissenschaftlern in Frage gestellt wird, verehren es viele Gläubige als das Tuch, das im Grab auf Jesu Antlitz gelegen hat.⁴³

Die Verehrung der Vera Icon und die Passionsmystik

Die Reliquie der Veronika wurde seit 1208 jedes Jahr in einer Prozession vom Petersdom zum Heilig-Geist-Spital (Santo Spirito) getragen, wobei sich das böse Omen zeigte, dass sich das Antlitz Christi von selbst auf den Kopf stellte. Daraufhin ereignete sich nach dem Bericht des englischen Benediktinermönchs Matthew Paris folgendes: *Dominus Papa ... in honore ipsius effigiei, quae Veronica dicitur, quendam orationem composuit elegantem; cui adjecit quendam Psalmum, cum quibusdam versiculis, et eadem dicentibus decem dierum concessit indulgentiam* (Der Papst ... verfasste zu Ehren des Bildes, das Veronica genannt wird, ein erlesenes Gebet, fügte ihm einen Psalm mit mehreren Versen hinzu und gewährte allen, die es sprachen, einen Ablass von zehn Tagen).⁴⁴ „Auf diese Weise wurde die Veronica-Reliquie mit einem Schlag zu einem Wunder- und Ablassbild. Die heilsame Wirkung, wie sie sie einst auf Tiberius ausgeübt hatte, konnte sich nun auf alle andächtigen Gläubigen übertragen.“⁴⁵

Der berühmteste Dichter Italiens, Dante Alighieri (†1321), erwähnt einen Pilger aus Kroatien, der sich am Anblick der Veronika nicht sattsehen kann und daraus Gottes Antlitz hervorleuchten sieht: Wer von fernher, etwa von Kroatien, gekommen die Veronica zu sehn, sich ob des alten

Rufes nimmer satt sieht, und während sie gezeigt wird, bei sich sagt: Mein Heiland, Jesus Christus, wahrer Gott, so war dein Antlitz also denn gestaltet.⁴⁶

„Dantes Pilger aus Kroatien könnte im Heiligen Jahr 1300 in Rom gewesen sein, jedenfalls war es eine Vielzahl von Pilgern, manche gewiss übertreibende Quellen nennen zwei Millionen. Damit beginnt eine neue Epoche in der Geschichte der vera icon, die während des Jubiläums nicht nur bei der Prozession nach S. Spirito getragen wurde, sondern das ganze Jahr über wöchentlich in S. Pietro den Pilgern ausgestellt wurde.“⁴⁷

Die Verehrung des Antlitzes Christi auf dem Schweiß Tuch der Veronika intensivierte sich im 13./14. Jahrhundert in der Nachfolge der Passionsmystik des Hl. Bernhard von Clairvaux (um 1090-1153), die vor allem von deutschen Mystikern ausging. In dieser Zeit ist der vorherrschende Typus der leidende, gemarterte Christus. Dieser Aspekt des Leidens wurde verstärkt durch die Darstellung der Dornenkrone, des Blutschweißes und die Beigabe der Arma Christi, der Leidenswerkzeuge.

Das sogenannte Schweiß Tuch der Veronika als kostbarste Reliquie der katholischen Kirche beherbergt heute ein gewaltiger Tresor im Veronikapfeiler des Petersdoms, der 1506 beim Neubau über dem Grundstein der neuen Kirche errichtet wurde. Offenbar stand überhaupt die Passionsgeschichte im Mittelpunkt der Architektur, denn alle vier Pfeiler, die die gewaltige Kuppel Michelangelos tragen, beziehen sich auf Heilige, die im Zusammenhang mit der Passion stehen.

Von dieser Reliquie wurden fünf Kopien angefertigt. Eine davon befindet sich in Wien in der Schatzkammer der Hofburg und vermittelt eine Vorstellung vom Aussehen des Schweiß tuches in der Peterskirche, das an jedem fünften Sonntag der Fastenzeit einmal im Jahr gezeigt wird - allerdings aus sehr großer Entfernung.



Öffentliche Zurschaustellung des Schleiers der Veronika,
um 1486⁴⁸



Schweiß Tuch in der Schatzkammer der Wiener Hofburg⁴⁹

Der Kreuzweg

Parallel zur Intensivierung der Verehrung des Antlitzes Christi stieg auch der Wunsch vieler Gläubiger, die Passion Christi zu verinnerlichen. Deshalb entstand in der Epoche der Kreuzfahrten im 12./13. Jahrhundert in Jerusalem ein Stationenweg, auf dem Gläubige die Orte des Leidens und Sterbens Christi nachgehen konnten.

Als die Kreuzfahrer und Pilger aus dem Heiligen Land zurückkehrten, berichteten sie über den Brauch, dass Gläubige in Jerusalem den Leidensweg Christi nachvollzogen.

Aus den ursprünglichen zwei Stationen entstanden unter dem Einfluss der Franziskaner seit dem 14. Jahrhundert zunächst sieben Stationen; diese Andachtsform brachten die Jerusalem-Pilger in ihre Heimatländer mit, wo allen Gläubigen, denen eine Pilgerfahrt ins Heilige Land verwehrt war, die Möglichkeit geboten werden sollte, den Leidensweg Christi mitzugehen.



Der Kreuzweg in St. Coloman, 6. Station ⁵⁰

Die Veronika-Legende wurde mit dem Kreuzweg erst um 1200 verbunden, als Robert de Boron seinen *Joseph d'Arimathie* veröffentlichte. In diesem auf dem apokryphen Nikodemusevangelium basierenden Werk wird zum ersten Mal der Gral als Kelch eingeführt, der beim letzten Abendmahl verwendet worden sei und in dem Joseph von Arimathia das Blut des Gekreuzigten aufgefangen habe. Boron berichtet, Joseph von Arimathia sei nach der Auferstehung Christi wegen des Raubes des Leichnams zu 40 Jahren Haft verurteilt worden. Er habe jedoch durch den Kelch alle Nachstellungen überlebt und sei dann durch Kaiser Vespasian befreit worden, den das Schweißstuch der Veronika geheilt und bekehrt habe. ⁵¹

Die immer stärkere Verehrung der Veronika führte dazu, dass schließlich um 1600 als sechste Station „Veronika reicht Jesum das Schweißstuch“ eingeführt wurde. Nach den biblischen Berichten trug Jesus die Dornenkrone auf der *Via Dolorosa*, also jener Straße, die vom Amtssitz von Pontius Pilatus zur Hinrichtungsstätte am Hügel Golgotha führte; deshalb findet man ihn auf dem Schweißstuch der Kreuzweg-Bilder auch mit einem geschundenen Antlitz. ⁵²

Christus an der Geißelsäule



In einer vergitterten Nische an der rückseitigen Nordwand des Kirchenraums findet sich die Darstellung des gemarterten Christus, der an eine Säule gekettet ist. In den Evangelien findet sich nichts über diese Szene, die sich gemäß der Legende in der Nacht vor dem Verhör bei Pilatus in einem Keller abgespielt hat. Eine der frühesten schriftlichen Darstellungen dieser Marterszene stammt nach 1300 von dem Franziskaner Johannes de Caulibus im 70. Kapitel seiner *Meditationen über das Leben Christi*. Diese Darstellungsform der Passion drang wahrscheinlich durch die spätmittelalterlichen Passionsspiele in das Bewusstsein der Menschen und wurde gegen Ende des 15. Jahrhunderts populär.

Passions- oder Fronleichnamsspiele

Auch die Veronika hatte in den seit dem Hochmittelalter weit verbreiteten Passions- oder Fronleichnamsspielen einen festen Platz, und so wurde das Schweiß Tuch der Veronika seit dem 13. Jahrhundert die meistverehrte Reliquie des lateinischen Mittelalters, weil sie dem Wunsch der Gläubigen entgegenkam, den Glauben durch ein sichtbares Zeichen bestätigt zu sehen.

Die Szenen der Passion Christi sind in den Evangelien des Neuen Testaments sehr eindringlich dargestellt. Allerdings konnten die einfachen Menschen die lateinisch geschriebenen Texte nicht verstehen, so dass im Lauf des Mittelalters die Leidensgeschichte Jesu ein starkes Echo in den auf Deutsch gespielten mittelalterlichen Passions- oder Fronleichnamsspielen gefunden hat. Solche Spiele waren seit dem späteren Mittelalter in ganz Europa verbreitet. Sie entwickelten sich aus mimischen Darstellungen in den Kirchen und fanden oft am Karfreitag statt; einige Spiele zogen sich über mehrere Tage hin. Die Haupthandlung hatte das Leiden und Sterben Christi zum Inhalt, wobei die spektakulären Aspekte oft besonders vertieft wurden, um durch die Drastik der Darstellung eine Erschütterung der Zuschauer zu erregen. Es wechseln sich Handlungselemente mit gesungenen Episoden und lehrhaften Sentenzen ab; dabei sind die Grundszene in vielen Spielen ähnlich. Während die ersten Passionsspiele in Deutschland noch in der lateinischen Sprache aufgeführt wurden, ist im Spätmittelalter seit dem 15. Jahrhundert die Volkssprache üblich.

Als typisches Beispiel für ein solches Spiel greife ich das um 1500 verfasste „Egerer Fronleichnamsspiel“ heraus. Während der Verhandlung bei Kaiphas kommt es zu folgender Gewaltszene, in der verschiedene Folterknechte auftreten; hier soll der Inhalt nur in kurzen Auszügen wiedergegeben werden:

V.4726 *Ioram dicit (sagt):*

Schaut und betaübt in wol Und schlacht im dar zu den nacken vol. ...	<i>Schaut und betäubt ihn wohl und schlägt ihm dazu den Nacken voll. ...</i>
---	--

V.4733 *Abraham dicit:*

Ich will im zu sein orn greiffen Und sein har aus pflocken, Recht als ich spin an eim rocken, Und will im speien untter sein augen, Das er bedarff einr guetten laugen. ... ⁵³	<i>Ich will ihn an seinen Ohren greifen Und sein Haar ausreißen genau so wie ich an einem Rocken spinne, und will ihm unter seine Augen speien, dass er eine gute Lauge braucht. ...</i>
---	--

Auch im Heidelberger Passionsspiel werden ähnlich drastische Marterszenen geschildert:

V.4733 DER ERST JÜDDE sprichtt:

Geselle zeugh jm die cleyder auß Wir wollenn jnn mitt ruttenn slagenn vß.	<i>Kamerad, zieh ihm die Kleider aus, wir wollen ihn mit Ruten auspeitschen.</i>
--	--

DER ANDER antwortt:

V.4735 Ich will einenn besserenn roitt findenn: Wir wollenn jnn an die seull bindenn. Nym du denn strick in die handtt. Wie baldtt jch diessenn fundtt fandtt.	<i>Ich will einen besseren Rat finden: Wir wollen ihn an die Säule binden. Nimm du den Strick in die Hand. So bald ich diesen Fund gefunden habe.</i>
---	---

DER DRYTT JÜDDE sprichtt zcu Jhesu:

Ich will dich grüessenn mit geysseleinn vnd rudenn,	<i>Ich will dich mit Peitschen und Ruten grüßen,</i>
V.4740 Das dir der leyp vberall muß bludenn, Jhesus, es sey dir leydt oder liep: Ich will dich slagenn als einen diep. ⁵⁴	<i>dass dir der Leib überall bluten muß, Jesus, ob es dir leid oder lieb ist: Ich will dich schlagen wie einen Dieb.</i>

Das „Brixener Passionsspiel“ malt die Brutalität aus, mit der die Knechte Christus ans Kreuz nageln; wenn die vorgebohrten Nagellöcher zu weit sind, muss der Körper angespannt werden:

Der vierdt Ritter zu dem Bagardill:

V.2500 Sein leib sollt im werden gespannt an ...	<i>Sein Leib soll ihm angespannt werden</i>
--	--

Der dritt Ritter:

V.2507 Nu streckh im die arm aus der seytt; Wan die löcher sein geportt zu weytt.	<i>Nun strecke ihm die Arme seitlich aus; Denn die Löcher sind zu weit auseinander gebohrt.</i>
--	---

Der Sext Ritter zu dem Bagardill:

V.2509 Nu raich mier auch den Nagl zu den fuessen: Sein posheyt mues er woll puessen. ⁵⁵	<i>Nun reich mir auch den Nagel für seine Füße: Seine Bosheit muß er büßen.</i>
---	---

Diese Passionsspiele waren im gesamten deutschen Sprachraum verbreitet und wiederholen den Ablauf des Martyriums Christi in unzähligen ähnlichen Szenen.⁵⁶

Dennoch habe ich keine Aussage im Text der Passionen gefunden, die dem Inhalt der Coloman-Inschrift entspricht, wie im Folgenden auszuführen ist.

Die Passionsdarstellung an der Altarrückseite von St. Coloman

Die Inschrift

Während vieler Führungen habe ich in den letzten Jahren den Besuchern immer wieder die „rätselhafte“⁵⁷ Inschrift unter dem Bild vorgestellt. Sie lautet -wobei ich zum besseren Verständnis Gliederungspunkte eingefügt habe- folgendermaßen:



MILIES 2ALVE FACIES BEATA REGIS ETERN SUSPERIS AMANDA
CULTA TERRENIS EREBO TREMENDA QUAM SUE IAM 2EPE
SALUTIS HOSTES PUTIDA VERSI LUVIONE FETIS ET LUTO SPURCO
LOTIOQUE FEDO (xxx). 2IC LITAM CERNENS OLIDIS AMICA
SORDIBUS MATRONA SUO RETERSIT BYSSINO VELO. CRUCE (xxx).

Trotz intensiver Nachfragen bin ich bei der Erklärung dieser Inschrift nie zu einer befriedigenden Antwort gekommen. Es geht darin unter anderem um die Besudelung des Antlitzes Christi. In der Diskussion waren folgende Fragen: Bezieht sich die Aussage des Textes

- auf einen Missbrauch, der mit dem Tuch-Antlitz in der Vergangenheit getrieben wurde,
- auf einen Missbrauch, der mit dem Tuch-Antlitz in der krisenhaften Gegenwart von 1515, am Vorabend der Reformation, getrieben wurde,
- auf Vorgänge, die mit der Passion Jesu zu tun haben?

Erst am 19. Mai 2016 öffnete mir ein Besucher der Kirche die Augen. Er schrieb mir nach einer Führung in St. Coloman:

„Die Jahreszahl 1515 an der Rückseite des Altares verweist in die Zeit Albrecht Dürers, der sich bei seiner "Kleinen Holzschnitt-Passion" (1511) vermutlich auf die Textgrundlage seines Nürnberger Zeitgenossen und Humanisten Benedictus Chelidoniumus stützte. ... Ich fürchte allerdings, dass der Text auf dem Altar von den damaligen Mitarbeitern der Guckh-Werkstatt fehlerhaft angebracht wurde.“⁵⁸

So beschloss ich, seinen Hinweisen nachzugehen und konnte mit seiner Unterstützung weiter in das Geheimnis dieses Textes eindringen. Der Name Benedictus Chelidoniumus ist heute nur noch Spezialisten bekannt. Geboren um 1460 in Nürnberg als Benedikt Schwalbe, gräzisierte er seinen Namen in Chelidoniumus mit dem Beinamen Musophilus (Freund der Musen). Nach 1480 trat er in den Benediktinerorden ein. Sein Kloster St. Egidien lag nur wenige Straßen vom Wohnhaus Albrecht Dürers entfernt. Er veröffentlichte zahlreiche neulateinische Dichtungen in der Nachfolge des römischen Dichters Horaz und sonstige Werke. Herausragend ist seine Zusammenarbeit mit bedeutenden Künstlern, besonders mit Albrecht Dürer. Chelidoniumus starb im Jahr 1521 in Wien, wo er seit 1518 als Abt des Schottenstiftes wirkte.⁵⁹

Die Passionsdarstellung in den Stichen von Wechtlin und Dürer

Im Jahr 1506 veröffentlichte Chelidoniumus seine *Passio Jesu Christi saluatoris mundi (Leidensgeschichte Jesu Christi, des Erlösers der Welt)* zusammen mit 27 Holzschnitten des Nürnberger Künstlers Johannes Wechtlin (geb. um 1485 in Straßburg). Das Blatt 26 zeigt die Szene vor dem Hohenpriester Kaiphas, an dessen Ende Jesus eine Kappe aufgesetzt wird, der gemartert, gefoltert, bespuckt und geschlagen wird (Mt 26/67-68). „Diese Publikation könnte die Anregung für die Zusammenarbeit zwischen Dürer und Chelidoniumus gegeben haben“⁶⁰, denn im Jahr 1511 veranlasste Chelidoniumus die Veröffentlichung einer weiteren Passion mit 37 Holzschnitten des berühmten Nürnberger Mitbürgers Albrecht Dürer (1471-1528), die „Kleine Holzschnittpassion“.

Dabei ist kennzeichnend die Kombination zwischen der künstlerischen Reife Dürers, die er sich durch die Begegnung mit der italienischen Renaissance erworben hatte, mit den lateinischen Erläuterungen Chelidoniumus' als Zeugnis eines blühenden Humanismus speziell in Nürnberg.

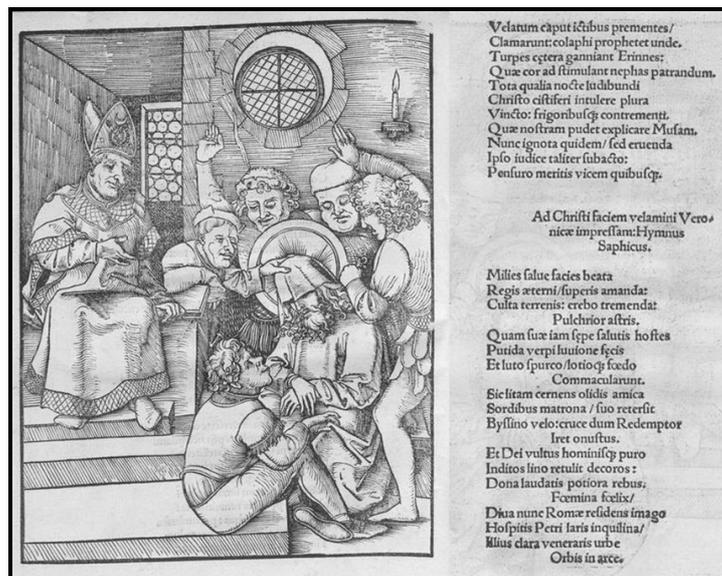
In dieser Epoche des ausgehenden Mittelalters stand im Mittelpunkt die intensive Beschäftigung mit der Passion Christi, die in allen grausamen Einzelheiten graphisch und literarisch illustriert wurde und die Gläubigen durch den Nachvollzug der Leiden des Heilands seelisch erheben sollte.



Veronika reicht Christus das Schweiß Tuch. Dürer/ Chelidonius, Kleine Passion, Blatt 21 ⁶¹

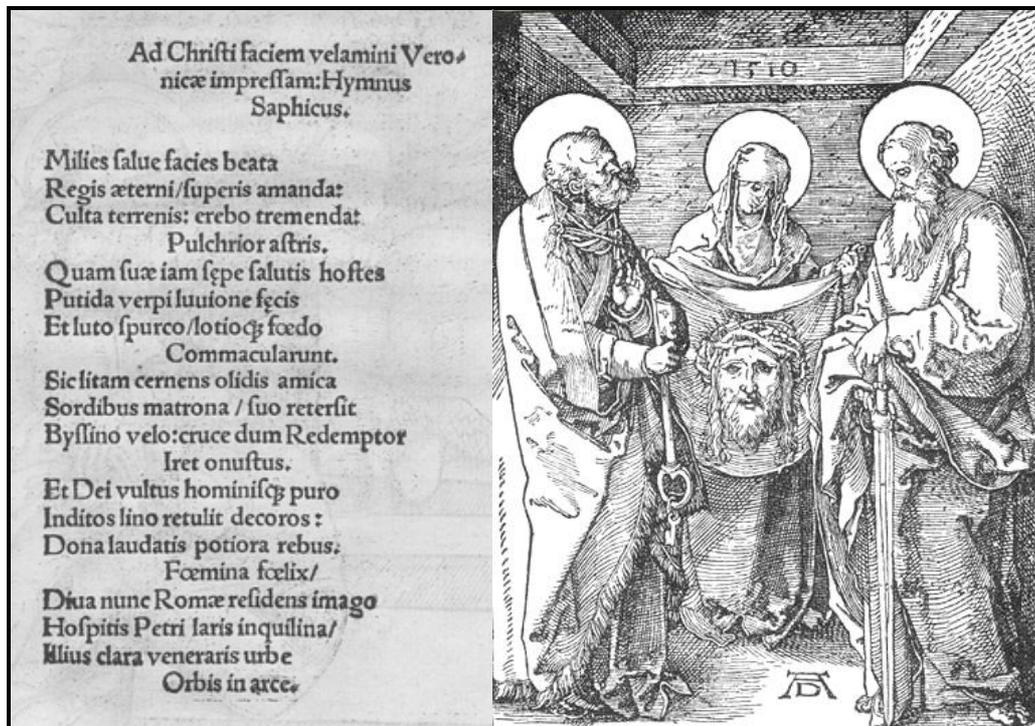
Das Veronika-Gedicht des Chelidonius im Vergleich zur Fassung in St. Coloman

Entscheidend für unsere Thematik ist jedoch das jeweils auf den Seiten gegenüber den Radierungen abgedruckte Gedicht mit dem Titel: *Ad Christi faciem velamini Veronicae impressam: Hymnus saphicus (Eine sapphische Ode auf das Antlitz Christi, das dem Schleier der Veronika eingeprägt worden ist)*. ⁶² Das Gedicht des Chelidonius ist sowohl in der Wechtlin-Passion wie in der Dürerschen Kleinen Passion abgedruckt.



Christus vor Kaiphas. Chelidonius/Wechtlin, Blatt 26 und 27 ⁶³

Während jedoch bei Wechtlin eine Marterungsszene dem Gedicht gegenübergestellt ist, zeigt Dürer das Schweißbuch der Veronika, die „das Bildtuch so vorweist wie bei öffentlichen Schaustellungen in Rom. Sie ist hier umgeben von den beiden Aposteln Petrus und Paulus, welche die römische Kirche vertreten und als die wahren Besitzer der Reliquie gelten konnten.“⁶⁴ Es scheint jedoch, als beanspruchten die Gedichte Vorrang gegenüber der Bebilderung.



Veronika mit dem Schweißbuch, flankiert von Petrus und Paulus
Dürer/Chelidonium, Kleine Passion, Blatt 48 und 49⁶⁵

Dieses Gedicht von Chelidonium war also offenbar zur Entstehungszeit des Coloman-Altars in der Schifferstadt Laufen an der Salzach wohlbekannt. Besonders die Druckgraphiken Dürers waren ja in ganz Europa berühmt und in -für die damaligen Verhältnisse- großen Auflagen verbreitet.⁶⁶

Im Tagebuch Dürers, das er auf einer Reise in die Niederlande geführt hat, finden sich Belege dass er für die „Kleine Holzschnittpassion“ ¼ Gulden berechnet hat. Wenn man diesen Preis in Bezug zum Verdienst eines Baumeisters setzt, dann ergibt sich, „dass dieser für...eine Holzschnittpassion in etwa einen Tag lang arbeiten musste; Dürers hochwertige Graphiken waren also nicht sonderlich teuer und somit auch für relativ breite Kreise der Bevölkerung erschwinglich.“⁶⁷

Um die Unterschiede zwischen der Inschrift in St. Coloman und dem Chelidonium-Gedicht deutlich zu machen, habe ich die beiden Fassungen einander gegenüber gestellt und Chelidonium` Text übersetzt.

St. Coloman: MILIES SALVE FACIES BEATA REGIS ETERNI

Chelidonium: Milies salve facies beata Regis aeterni /

Chelidonium: Tausendmal sei begrüßt, seliges Antlitz des ewigen Königs,

SUPERIS AMANDA CULTA TERRENIS EREBO TREMENDA

superis amanda: Culta terrenis: erebo tremenda:

den Himmlischen liebenswert, verehrt von den Irdischen, der Hölle ein Schrecken,

XXXXX.

Pulchrrior astris.

schöner als die Sterne.

QUAM SUE IAM SEPE SALUTIS HOSTES

Quam suae iam sepe salutis hostes

Dieses Antlitz haben die Beschnittenen -schon oft Feinde ihres eigenen Heils-

PUTIDA VERSI LUVIONE FETIS ET LUTO SPURCO

Putida verpi luuione fecis Et luto spurco /

mit dem widerlichen Unflat ihrer Spucke, mit abscheulichem Kot

LOTIOQUE FEDO XXXXX.

Lotioque foedo Commacularunt.

und scheußlichem Urin besudelt.

SIC LITAM CERNENS OLIDIS AMICA SORDIBUS MATRONA

Sic litam cernens olidis amica Sordibus matrona /

Als eine liebende Frau das so mit stinkendem Schmutz beschmierte Antlitz sah,

SUO RETERSIT BYSSINO VELO

Suo retersit Byssino velo:

wischte sie es mit ihrem feinen Schleier aus Batist ab,

CRUCE XXXXX

Cruce dum Redemptor Iret onustus.

während der Erlöser mit dem Kreuz beladen durch die Straße ging.

XXXXX

Et Dei vultus hominisque

Und sie brachte die anmutigen Gesichtszüge des Gottes und Menschen zugleich,

XXXXX

puro Inditos lino retulit decoros:

die sich im reinen Tuch abgedrückt hatten, mit nach Hause.

XXXXX

Dona laudatis potiora rebus.

Ein Geschenk, vorzüglicher als alle hoch gelobten Dinge:

XXXXX

Foemina foelix /

O glückselige Frau!

XXXXX

Diua nunc Romae residens imago Hospitis Petri laris inquilina /

Du göttliches Abbild, das nun in Rom als Mitbewohner im Haus des gastfreundlichen Petrus wohnt,

XXXXX

Ilius clara veneraris urbe Orbis in arce.

wirst in der berühmten Stadt, in der Festung dieses Erdkreises, verehrt.

Wir erkennen, dass in St. Coloman wesentliche Veränderungen des Ausgangstextes vorgenommen wurden. Diese Fehler sind sicherlich auch den mangelnden Latein-Kenntnissen der Handwerker in der Werkstatt des Gordian Guckh geschuldet, denn Latein als Sprache der Gebildeten und der Kirche war selbst einfachen Geistlichen nur mangelhaft geläufig. Abgesehen von der ungewöhnlichen Schreibweise des 2 und des fehlerhaften SUSPERIS statt superis fällt auf, dass im ersten Teil das abschließende Prädikat commacularunt fehlt; am Ende des zweiten Teils geht das Wort CRUCE (*mit dem Kreuz*) beziehungslos ins Leere.

Wesentlicher ist, dass der gesamte zweite Teil des Originaltextes weggelassen ist, der sich mit der Bergung des Abdrucks der „Gesichtszüge des Gottes und Menschen zugleich“ und seiner Aufbewahrung in Rom beschäftigt. Diese Passage gibt ja den eigentlichen Grund für die Verehrung der Vera Icon an.

Eine weitere Frage ist, ob das Wort VERSI in der Altarinschrift bewusst oder nur aus Versehen gegen die Originalversion verpi ausgetauscht worden ist. Diese Frage soll später beantwortet werden.

Der Inhalt dieser Inschrift erschien mir deshalb „rätselhaft“ zu sein, weil ich in den vier anerkannten und den apokryphen Evangelien nirgends eine Schilderung der Passion finden konnte, die den Vorgängen im Gedicht Chelidonius´ entspricht, wo von Exkrementen als Folter-„Werkzeugen“ die Rede ist. Im Alten Testament gibt es an einer Stelle allerdings einen entsprechenden Hinweis. Bei Jesaja heißt es: *Impii autem quasi mare fervens quod quiescere non potest et redundant fluctus eius in conculcationem et lutum (Aber die Gottlosen sind wie ein ungestümes Meer, das nicht still sein kann, und dessen Wellen zusammengestampftes (=Schlamm) und Kot auswerfen (Jesaja 57,20).*⁶⁸ Sicherlich ist anzunehmen, dass Chelidonius als Benediktiner die Bibel sehr genau gekannt hat.⁶⁹

Der Traktat *Extendit manum*, Heinrich von Sankt Gallen zugeschrieben

Bei der langwierigen Suche nach Quellen, aus denen Chelidonius geschöpft haben könnte, bin ich auf einen Schriftsteller vom Ende des 14. Jahrhunderts gestoßen, der den weitaus erfolgreichsten und am besten überlieferten Passionstraktat des Mittelalters namens *Extendit manum (Er legt Hand an)* verfasst hat. Hier wird ein Vers aus den Psalmen zitiert, der dem Sinn nach bedeutet: „Der Feind `legt Hand an` Gottes Freunde, er entweiht Gottes Bund“ (Psalm 55,21). Der Traktat ist in etwa 160 Handschriften und einer Reihe von Frühdrucken erhalten und diente vielen späteren Passionstraktaten und Passionsspielen als Vorlage. „Das scholastische Element, das sich im Disputationscharakter der Gespräche und in der klaren, systematischen Gliederung kundtut, verbindet sich geschickt mit volkstümlich-drastischer, aber doch (im Vergleich zu anderen Passionsgeschichten) maßvoller Bildhaftigkeit. ... Alles in allem darf der *Extendit-manum*-Passionstraktat als unerreichtes Muster der deutschen Passionshistorie gewertet werden.“⁷⁰

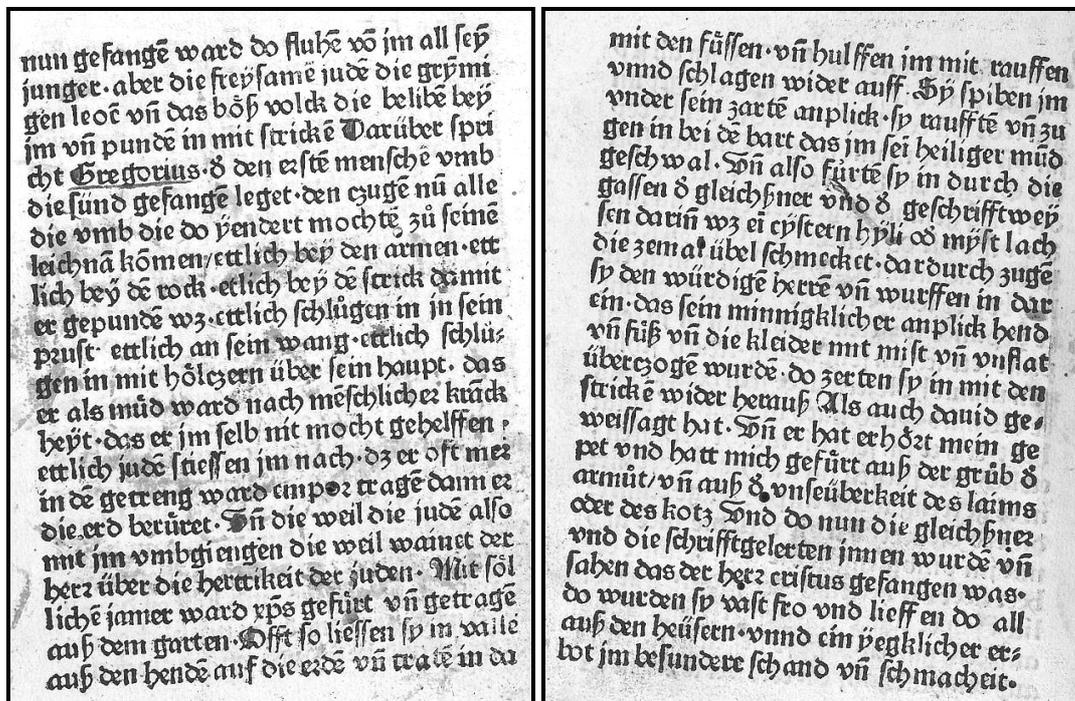
Der Name des Verfassers ist nicht mit letzter Sicherheit anzugeben; es handelt sich aber mit großer Wahrscheinlichkeit um Heinrich von St. Gallen, der in Prag gewirkt hat und nach 1397 gestorben ist.

Die Folterung mit Unrat und Exkrementen

Auf den Seiten 39a und 39 b dieses Traktats findet sich eine drastische Schilderung der Marter Christi während der Befragung durch Kaiphas.

Das Wirken der jüdischen Folterknechte wird folgendermaßen beschrieben: Ettlich juden stiessen jm nach, daz er oft mer in der getreng ward empor tragen dann er die erd berüret. Dann die weil die juden also mit jm umgiengen die weil wainet der herz über die herttikeit der juden. ... Offt so liessen sy in vallen auß en henden auf die erden und traten in da / mit den füßen, und hulffen jm mit rauffen unnd schlagen wider auff. Sy spiben jm under sein zarten anplick. Sy raufften unnd zugen in bei dem bart das jm sein heiliger mund

geschwal. Dann also furten sy in durch die gassen der gleichsner und der geschriftweysen darin waz ein cystem hyl oder myst lach die zermal übel schmecket. Dardurch zugen sy den würdigsten herren und wurffen in darein, das sein minnicklicher anplick hend und fueß unnd die kleider mit mist und unflat überzogen wurden, do zerten sy in mit den Stricken wider herauß Als auch David geweißagt hat. Denn er hat erhört mein gepet und hatt mich gefürt auß der grub der armut, und auß der unseuberkeit des laims oder des kotz (*Etliche Juden stießen ihn so, dass er im Gedränge oft mehr in die Höhe gehoben wurde, als dass er die Erde berührt hätte. Weil die Juden so mit ihm umgingen, weint das Herz über ihre Hartherzigkeit. ... Oft ließen sie ihn aus den Händen auf die Erde fallen, traten ihn da mit den Füßen und halfen ihm mit prügeln und schlagen wieder auf. Sie spien ihm in sein zartes Gesicht. Sie rauften und zogen ihn am Bart, dass sein heiliger Mund anschwell. Dann führten sie ihn durch die Gassen der Pharisäer und Schriftgelehrten, wo sich eine Zisterne befand mit Jauche oder Mistlache, die übel schmeckt. Da hindurch zogen sie den würdigsten Herrn und warfen ihn hinein, dass sein liebevolles Antlitz, Hände und Füße und die Kleider mit Mist und Unrat überzogen wurden; dann zerrten sie ihn mit Stricken wieder heraus, wie auch David geweißagt hat: Denn er hat mein Gebet erhört und hat mich aus der Grube der Armut geführt und aus der Unsauberkeit des Lehms oder des Erbrochenen).*



Die Marterung Christi nach der Gefangennahme.
 <Heinrich>, Passion, Blatt Blatt 39a und 39b⁷¹

Diese drastische Schilderung verlangt nach einigen Erklärungen. Mit den angeführten Gleichsnern sind die Gleisner, Heuchler oder Pharisäer gemeint. Ein cystem hyl oder myst lach ist eine Zisterne, die hyl oder gill (vgl. Gülle) und Mistlache enthält. Beim Bild von „Jesus in der Zisterne“ ist der Einfluss des alttestamentarischen Buches Jeremia zu vermuten, wo es heißt: „Da ergriffen sie Jeremia und warfen ihn in die Zisterne. ... In der Zisterne war kein Wasser, sondern nur Schlamm und Jeremia sank in den Schlamm“ (Jer 38,6).⁷²

Der Ausdruck Gill findet sich auch im Alsfelder Passionsspiel aus der Zeit Chelodonius´ und wird besonders in der Schweiz -dem Herkunftsland des wahrscheinlichen Verfassers Heinrich von St. Gallen- verwendet im Sinn von Mistlache, Jauche; in der heutigen Form Gülle hat er sich erhalten.⁷³

Auch im weit verbreiteten Andachtsbuch Das andechtig zyttglöcklyn des lebens und lidens christi nach den XXIII stunden ußgeteilt (*Das andächtige Zeitglöcklein des Lebens und Leidens*

Christi nach den 24 Stunden aufgeteilt), das wahrscheinlich der Dominikaner Berthold der Bruder wohl im 14. Jahrhundert verfasst hat, konnte der interessierte Leser in der Volkssprache über die Marter erfahren, was unseliger unzucht ward da in mengerley wise an dich gelegt/mit zuppfen/mit stoßen/mit stecken/mit knuwen vor dir/mit zennen/mit slegen/mit unflat/und mit allerhand schalcklicher mißhandlung (*was da an unseliger Gewalttätigkeit in vielerlei Weise mit dir getrieben wurde, mit Zupfen, mit Stoßen, mit Stöcken, mit Knien vor dir, mit Reizen, mit Schlägen, mit Unflat und mit allerhand hinterlistiger Misshandlung*).⁷⁴

Und Berthold reflektiert andächtig: Ich mag gedencken/sy habend mit mist und eschen und unflat zu dir geworffen und dich geroufft/und oben uß den hüseren ir laster mit worten und wercken über dich volbracht (*ich soll gedenken, dass sie mit Mist und Asche und Unflat nach dir geworfen und dich an den Haaren gerauft haben, und dass sie aus den Häusern heraus mit Worten und Werken ihre Schmähungen über dich vollbracht haben*).⁷⁵

VERSI in St. Coloman statt Verpi bei Chelidonius

Die Frage, ob die Schöpfer der Altarinschrift das originale Wort *verpi* des Chelidonius bewusst durch *VERSI* ersetzt haben, oder ob es sich um ein Versehen handelt, ist nicht endgültig zu beantworten. Die Einzahl *VERSUS* kann *Linie*, *Reihe* oder *Zeile* bedeuten; die Bedeutung von *VERSI* ließe sich bestenfalls aus dem Kontext erschließen im Sinn von die *Leute*. Sehr viel wahrscheinlicher erscheint, dass den Schöpfern des Altars der Begriff *verpi* nicht bekannt war und sie ein geläufigeres Wort eingesetzt haben. Die Einzahl *verpus* bedeutet *Beschnittener* und weist damit dezidiert auf die *Juden* als Folterer Christi hin, wie wir sie in den Passionsspielen kennengelernt haben und wie sie wiederholt bereits im Traktat *Extendit manum* geschildert werden: Darnach gab Annas Jhesum in dye hend der juden/und sprach zu in: Hutent sein wol die nacht. ... Die diener namen jhesum und verpunden jm sein augen mit einem stinckenden unsaubern tuch/und punden jm sein hemd auff den rugken und liessen in also stehen under in. Der schlug in, der rauffet in bey seinem bart/das er offt mit jamer auff die erden viel. So lieffen sy dann alle zu und hulffen jm wider auff mit rafften und mit schlahen, und das triben sy also mit jm biß auff die mittennacht. Darnach namen sy jhesum unnd saczten in auf ein stul und knyeten für in unnd spiben jm under sein zarten anplick unnd schlugen in auff sein heylig haupt (*Danach gab Annas Jesus in die Hände der Juden und sprach zu ihnen: Bewacht ihn in dieser Nach gut. ... Die Diener nahmen Jesus, verbanden ihm die Augen mit einem stinkenden und unsauberem Tuch, banden ihm sein Hemd auf den Rücken und ließen ihn so in ihrer Mitte stehen. Der eine schlug ihn, der andere raufte ihn so an seinem Bart, dass er oft jämmerlich auf die Erde fiel. Alle liefen dann wieder herbei, halfen ihm wieder auf, indem sie ihn rissen und schlugen, und das trieben sie mit ihm bis Mitternacht. Danach nahmen sie Jesus, setzten ihn auf einen Stuhl, knieten sich vor ihm hin, spien ihm in sein zartes Angesicht und schlugen ihm auf sein heiliges Haupt*).⁷⁶



Annas gibt Jesus in die Hand der Juden. <Heinrich>, Passion, Blatt 41b⁷⁷

So scheinen zwar einige Rätsel der Inschrift auf der Rückseite der Predella gelöst, es sind jedoch weitere Erläuterungen nötig.

Das Bild des Schweißtuchs der Veronika auf der Rückseite der Predella

Die Rückseite der Predella in St. Coloman steht in engem Zusammenhang mit der Gesamtkonzeption des Altars, der nicht in einer Pfarrkirche steht. Es findet sich auch kein Tabernakel, und „das Sanctissimum (*Allerheiligste*) ist in der Kirche nicht eingesetzt“⁷⁸, so dass das Argument, durch das „feierliche Herausnehmen der konsekrierten Hostie aus dem Retabel“ habe die „Retabelrückseite eine enorme Aufwertung im Kult“ erfahren, für St. Coloman nicht gültig ist. Allerdings deuten unterschiedliche Bodenplatten darauf hin, dass an der östlichen Rückwand der Kirche ein Beichtstuhl gestanden haben könnte. So wird wohl das Pilger- und Bittgangswesen in einer religiös aufgewühlten Zeit der Grund für die Betonung der Passion Christi gewesen sein. Aber „bei genauerer Betrachtung erweist sich das vorreformatorische Kirchenjahr derart reich an Ritualia und Frömmigkeit hinsichtlich der Verehrung des Opfertodes Christi, dass entsprechende Themata auf Retabelrückseiten nicht allein mit dem Abnehmen der Beichte erklärt werden können.“⁷⁹ Dies ist zu bedenken wenn wir den Altar in St. Coloman als Passionsaltar wahrnehmen.

Stellen wir uns die Situation eines Gläubigen vor, der zunächst vor dem „Erbärmdebild“ auf der Vorderseite der Predella gebetet hatte, dann um den Altar herumgeht und auf der Predella-Rückseite in Augenhöhe das Andachtsbild mit dem Schweißtuch der Veronika betrachtet.

Die Verehrung der Vera Icon, Passionsmystik

In diesem Zusammenhang wurde dargestellt, wie sich die Verehrung des Antlitzes Christi im Abendland seit dem 13. Jahrhundert intensivierte.

Die Abbildung des Schweißtuchs der Veronika, gehalten von zwei Engeln, die weitere Arma Christi präsentieren, nimmt Bezug auf das im Petersdom verwahrte Reliquienbild, das nach dem spätmittelalterlichen Glauben Vera icon, ein Abdruck des gemarterten Antlitzes Christi war. Dem „nicht von Menschenhand gemalten Bild“ und jeder Kopie davon wurde ein übernatürlicher Ursprung und eine besondere Heilkraft zugeschrieben. „Die Pilgerfahrt nach Rom nahm im Anblick des Tuchs, das man bei seltenen Gelegenheiten in St. Peter zu sehen bekam, die künftige Gottesschau vorweg, die die Seligen im Jenseits genießen würden, denn darin war das gleiche Gesicht abgedrückt, das Gott in der himmlischen Verwandlung zeigen würde.“⁸⁰

Jedem Pilger, der sie in Rom besuchte, war ein päpstlicher Ablass der zeitlichen Sündenstrafen von bis zu 12.000 Jahren und mehr versprochen. Nachdem von dieser heiligen Urikone unzählige Kopien angefertigt worden waren, wurde es im späten Mittelalter für den andächtigen Gläubigen möglich, überall diese Ablasskraft und heilende Fähigkeit zu erlangen. „Der Betrachter musste nicht mehr zum Bild kommen, sondern das Bild kam zu ihm. Unzählige Menschen konnten dieses Christusantlitz in Kirchen und Privaträumen oder auf vervielfältigten Einblattgedrucken anschauen, kontemplativ ihrer Seele einprägen und durch ein andächtiges Gebet vor dem Bild seine Ablasswirkung abrufen“.⁸¹

Gemäß der spätmittelalterlichen Passionsmystik ist die Vera Icon einerseits eine Berührungsreliquie, was sich häufig in Kratzspuren an dem Bild äußerte; andererseits ist es auch das Acheiropoieton, das „nicht von Menschenhand gemalte Bild“, aus dem Christus selbst hervorleuchtet. „Kein Bild vermag eine - auf sinnlicher Ebene - höhere ... Autorität zu beanspruchen als das ´acheiropoietisch´ entstandene Tuchbild Christi und seiner gemalten Repräsentationen. Wenn Gottes Blick überhaupt in der irdischen Welt sinnlich erfahrbar werden kann, dann über die vera icon.“⁸²

Die Analogie zwischen Eucharistie und Passionsbild

Hier wird auch die Analogie zwischen Eucharistie und Passionsbild deutlich. Auf dem 4. Laterankonzil wurde im Jahr 1215 die Realpräsenz zum Dogma erhoben, also die Lehre, dass

Körper und Blut „unter den Gestalten von Brot und Wein im Altarsakrament wahrhaftig enthalten“ seien, „wenn das Brot in den Körper, der Wein in das Blut durch göttliche Kraft umgewandelt“ werde.⁸³ Bei der Wandlung bleiben die äußeren Eigenschaften des Brotes erhalten, aber es ändert sich in einem übernatürlichen Geschehen die Substanz: Das Brot ist der Leib Christi, der Wein sein Blut. „Die Realpräsenz im Sakrament bildete auch eine Wende in der Bildgeschichte. ... Das Gefälle zwischen Realpräsenz im Brot und Repräsentation im Bild (forderte) neue Kräfte der Imagination heraus, die auch die Bilder von Grund auf veränderten. Man verlangte ihnen jetzt jene Anschaulichkeit ab, die der unveränderten Gestalt des Brotes fehlte. ... Das Sakrament stiftete echte Präsenz, während das Bild sie sichtbar machte.“⁸⁴

Das auf dem Schweiß Tuch erscheinende Antlitz Christi bietet die Ansicht eines von einem Künstler gemalten Bildes, aber aus jeder Darstellung seines Antlitzes leuchtet Christus als Urbild heraus, das auf geheimnisvolle und übernatürliche Weise dem Tuch eingepägt worden ist.

So entspricht die Entstehung des Bildes der Wandlung während der Heiligen Messe, in der Wein und Brot zu Blut und Fleisch Christi werden. „Durch die Berührung mit Blut und Fleisch Christi werden Kelch und Patene quasi selbst zu Reliquien.“⁸⁵ Es gibt eine „Analogie von Eucharistie, hier vom Leib Christi selbst ‘gespeist’, und von heilswermittelndem Blick auf die Veronika.“⁸⁶ Wie Christus in Form der Hostie selbst anwesend ist, so ist seine heilswirkende Gnade präsent, wenn der Gläubige die Vera Icon andächtig betrachtet.⁸⁷ „Wer dem realen Christus, vermittelt durch das Veronica-Abbild, Erbarmen schenkt, dem schenkt der reale Christus reales Erbarmen zurück, das sich in Läuterung und Ablass äußert.“⁸⁸

Es wird sogar vermutet, dass in Frauenklöstern das Bild der Veronika als Ersatz für die Hostien dienen konnte.⁸⁹

Die Vera Icon als Vermittlerin zwischen dem Gläubigen und Gott

Der besondere Charakter der Vera Icon wird in allen Abbildungen und damit auch in St. Coloman deutlich: Das Antlitz Christi folgt nicht dem Faltenwurf des Schweiß tuchs, sondern ist dem Tuch unverzerrt aufgepägt. Der gemarterte, mit Dornen gekrönte Christus tritt dem Gläubigen mit offenen Augen und frontal entgegen. Durch diese Darstellung des Martyriums Christi konnte das Mitleid mit dem leidenden Erlöser erregt werden. Indem der andächtige Betrachter dem Bild auf Augenhöhe begegnete, konnte er weit intensiver als bei einer Christusstatue ein persönliches Verhältnis zum dargestellten Heiland herstellen. Dies steht im Einklang mit der Überzeugung Albrecht Dürers, der die bilderfeindlichen Strömungen der Reformation kritisierte und dem Sehen den Vorrang gegenüber dem Hören gab: „Denn der alleredelste Sinn der Menschen ist das Sehen. Darum ist uns ein jegliches Ding, das da gesehen wird, glaubhafter und beständiger als die Dinge, die wir hören.“⁹⁰

„Durch das andächtige Betrachten jedes beliebigen Veronica-Bildes konnte der Gläubige also mit dem Urbild Christus in Kontakt treten und das Urbild seine heilsame Macht entfalten.,Das Bild als von Christus hinterlassenes Erinnerungszeichen verspricht bei richtiger Andachtshaltung eine vorgezogene Gottesschau. ... Das Bild hat demzufolge immer eine doppelte Ausrichtung: Einerseits ist es Erinnerung an die Passion, andererseits ist es Vorwegnahme der künftigen Parusie (*endzeitliche Wiederkunft Christi*) und der ewigen Gottesschau. Deshalb gibt es sowohl Veronica-Bilder, die Christi Antlitz als von der Passion gezeichnet, wie auch solche, die ihn in zeitenthobener Schönheit und Ebenmäßigkeit zeigen.“⁹¹

Das Bild ist damit mehr als ein Kunstgegenstand, es kann als existenzielle Verbindung zwischen dem Betrachter und dem Dargestellten, indirekt auch zwischen dem Betrachter und Gott dienen.

Der Gläubige wird bei der andächtigen Betrachtung des Antlitzes Christi unablässig vom Heiland selbst beobachtet. Ein Bibelkommentator stellt folgende Analogie auf: „Gott hat den Menschen ... gleichsam signiert und ihn nach seinem Bild gepägt, wie der Kaiser den Denar. Und wie

diesem die Münze mit seinem Bild als Steuer zurückgegeben wird, so Gott die Seele, die von dem Licht seines Gesichtes überstrahlt und bezeichnet ist.“⁹²

Es entsteht eine Wechselseitigkeit in der Betrachtung des Bildes: „ Der Betrachter blickt auf Christus, und in diesem Blicken wird er selbst von Christus innerlich verwandelt, erleuchtet und geläutert. Diese Verwandlung und Läuterung bedeutet ein Ähnlichwerden mit Christus. Christus ist das vollkommene, unbeschädigte Ebenbild Gottes. Indem der Gläubige andächtig das Abbild von Gottes Ebenbild anschaut, wird seine eigene verunreinigte Gottebenbildlichkeit wiederhergestellt, und der Betrachter wird damit zu dem, was er betrachtet. Das Veronica-Bild dient ihm als läuternder Spiegel: Es zeigt ihm, was er eigentlich ist und wozu er wieder werden soll und werden kann, mittels der andächtigen Bildbetrachtung! Wer sie betreibt, wird aufgrund der dadurch erworbenen Christusähnlichkeit die ›besten Plätze‹ in der jenseitigen Gottesschau innehaben und so selbst den göttlichen Glanz weitergeben.“⁹³

Das Gebet zur Vera Icon als Grundlage der Heilswirkung

Der begleitende Text mit der Schilderung der Marter Christi und dem mitleidenden Wirken der amica matrona (*liebenden Frau*) war ursprünglich die Voraussetzung für eine Heilswirkung des Bildes. In St. Coloman heißt es nur *Tausendmal sei begrüßt, seliges Antlitz des ewigen König, den Himmlischen liebenswert, verehrt von den Irdischen, der Hölle ein Schrecken*, während die Schöpfer des Altars in der Werkstatt Gordian Guckhs die eigentlich entscheidenden Worte wegließen: *Und sie trug die anmutigen Gesichtszüge des Gottes und Menschen zugleich, die sich im reinen Tuch abgedruckt hatten, mit nach Hause. Ein Geschenk, vorzüglicher als alle hoch gelobten Dinge. O glückselige Frau! Das göttliche Abbild wohnt nun in Rom als Mitbewohner im gastlichen Haus des Petrus.*

Der vom Papst versprochene Ablass war im eigentlichen Sinn „kein Bildablass. Es bedurfte, streng genommen, keiner Veronikakopie, um ihn zu erwerben“, aber „von Anfang an befördert das Gebet seine Illustration, wie Matthew Paris berichtet und nachvollzieht.“⁹⁴

Damit war es möglich, dass jeder Gläubige, der das Gebet zusammen mit der Betrachtung des vom römischen Original abgeleiteten Referenzbildes sprach, einen Ablass von den zeitlichen Sündenstrafen im Fegefeuer zugesichert bekam. Dabei soll die Ablasswirkung primär vom Text ausgehen, das Bild jedoch zur Vertiefung der Andacht führen. Im Laufe der Entwicklung wurden verschiedene Gebetstexte in ihrer Wirkung anerkannt.

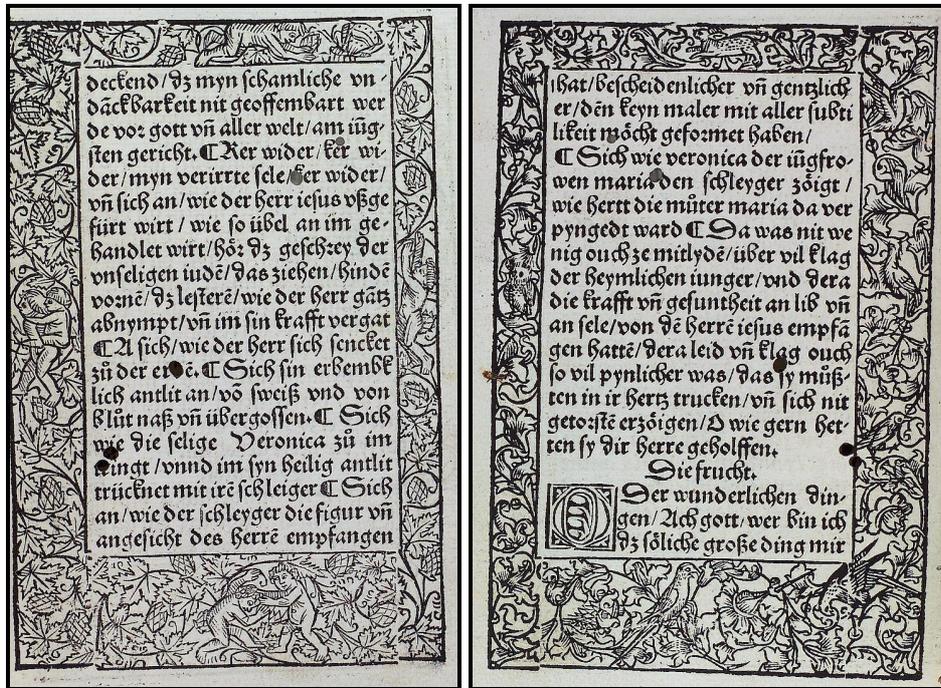
Volkssprachige Andachtbücher

Für den einfachen Gläubigen war bei der andächtigen Betrachtung des Veronika-Bildes der lateinische Text nicht verständlich, weshalb er sich an das Bild halten musste.

Es gab jedoch im 15. Jahrhundert auch eine zunehmende Zahl von Andachtbüchern in deutscher Sprache, denen die Gläubigen vielerlei Anregungen zu Gebet und Meditation entnehmen konnten. Weit verbreitet war Das andechtig zittglögglyn des lebens und lidens christi nach den XXIII stunden ußgeteilt des Dominikaners namens „Berthold der Bruder“. Hier wird für jede Stunde des Tages eine Episode aus der Lebens- und Leidensgeschichte wiedergegeben und darüber im Sinn der Passionsmystik meditiert:

Sich wie die selige Veronica zu im tringt/unnd im syn heilig antlit trücknet mit irem schleiger. Sich an/wie der schleyger die figur und angesicht des herren empfangen hat/bescheidenlicher und gantzlicher/denn keyn maler mit aller subtilikeit möchte geformet haben/. Sich wie veronica der iungfrowen maria den schleyger zoigt/wie hertt die muter maria da verpyngedt ward. Da was nit wenig ouch ze mitleyden/über vil klag der heymlichen iunger/und dera die krafft und gesuntheit an lib und an sele/von dem herren iesus empfangen hatten/dera leid und klag ouch so vil pynlicher was/das sy müßten in ir hertz trucken/und sich nit getorsten erzoigen/O wie gern hetten sy dir herre

geholfen (Sieh, wie die selige Veronika zu ihm vordringt und ihm sein heiliges Antlitz mit ihrem Schleier trocknet. Sieh an, wie der Schleier die Gestalt und das Angesicht des Herrn empfangen hat, deutlicher und vollkommener, als es ein Maler mit aller Feinheit hätte formen können. Sieh, wie Veronika der Jungfrau Maria den Schleier zeigt und wie hart die Mutter Maria dort gepeinigt wurde. Da gab es auch nicht wenig Mitleiden über die große Klage der heimlichen Jünger und derjenigen, die Kraft und Gesundheit an Leib und Seele von dem Herrn Jesus empfangen hatten, deren Leid und Klage auch vo viel peiniger war, weil sie es in ihr Herz drücken mussten und sich nicht getrauten es zu zeigen. O wie gerne hätten sie dir, o Herr, geholfen).⁹⁵



Zeitglöcklein, Blatt 111a und 111b

Veronika in den spätmittelalterlichen Passionsspielen

Eine Verständnisstütze bildeten auch die spätmittelalterlichen Passionsspiele, in denen Veronika ab dem 15. Jahrhundert in Erscheinung tritt. Damals etablierte sich auch die 6. Kreuzweg-Station.

Sicherlich spielte der Entstehungsort des Altars von St. Coloman eine Rolle: Die alte, wohlhabende Schifferstadt Laufen an der Salzach pflegte durch den Handel mit Salz einen reichen Austausch mit ihrer Umwelt, so dass der geistige Horizont eines angesehenen Bürgers wie Gordian Guckh dem der bäuerlichen Bevölkerung weit überlegen war. Aus dem Jahr 1508 lässt sich auf Grund der angemieteten Räume in der Niederlassung der deutschen Händler in Venedig (Fondaco dei Tedeschi) erschließen, dass damals Augsburg, Nürnberg und Salzburg die führenden deutschen Städte im Venedig-Handel waren.⁹⁶ So kamen gewiss vielfältige Einflüsse von außen auch in die Werkstatt von Gordian Guckh. Auch die fördernde Rolle der adligen Törringer Bauherrn bei der Ausgestaltung des Altars könnte möglicherweise eine Rolle gespielt haben; allerdings ist Seitz von Törring-Jettenbach bereits 1508 ohne Nachkommen gestorben. Sein Erbe in Tengling fiel an den Sohn Johann VI. (1495-1555) seines ungeliebten Neffen Veit, der vor seinem frühen Tod gelobt hatte, auf dem Schlossberg in Haus bei Tengling eine Dreifaltigkeitskapelle bauen zu lassen. Von Johann ist verbürgt, dass er mit Tengling in Verbindung stand. Die Erben von Veit "bauten ... statt einer Kapelle auf dem Berg das Vikariatshaus unten in Tengling und stifteten die von Veit ebenfalls gewünschten zwei Wochenmessen in die Tenglinger Kirche, die ja gerade mit den Steinen von Burg Törring erbaut worden war." Im Jahr 1511 machte Johann auf der Reise an den Hof des Erzbischofs von Salzburg „in der törringischen Hofmark Tengling Station“. Von Salzburg aus war es für ihn sicherlich ein Leichtes, die Werkstatt Gordian Guckhs in Laufen zu besuchen. Für das Jahr 1514

wird berichtet: Er "ritt am St.-Colomans-Kirchtag nach Tengling und kümmerte sich um den friedlichen Ablauf des dortigen Kirchweihfestes und des Jahrmarktes."⁹⁷

Die Begegnung des mit dem Kreuz beladenen Christus mit Veronika wird im Bozener Passionsspiel dargestellt. Hier bittet Veronika Christus um ein Erinnerungsbild, um Christi Leiden mitempfunden zu können; dieses Mitleid mündet schließlich in die Hoffnung auf ein Leben im Jenseits: So pit ich dich, mein her und gott /Durch deinen pittern heyligen todt/Du wellest zu letz lassen mier/Dein heyligs angesicht ... Das wier teglich mügen sechen das an/Dein heiligs leiden und sterben im hertzen han/Damit wier nach dissem leben auf erden/Deines anplickhs in himel taylhafftig werden (*So bitt ich dich, mein Herr und Gott, durch deinen bitteren heiligen Tod, dass du mir als Geschenk dein heiliges Angesicht lassen wollest ... Dass wir dieses jeden Tag ansehen können und dein heiliges Leiden und Sterben im Herzen haben, damit wir nach diesem Leben auf Erden deines Anblicks im Himmel teilhaftig werden*).⁹⁸

Am Beispiel des Sterzinger Passionsspiels von 1496 lässt sich der Zusammenhang zwischen der Marter und der Haltung der mitleidenden Veronika sehr gut zeigen. Hier ist nicht nur ein Erinnerungsbild Christi die Intention Veronikas, sondern Ich pit dich durch dein grossen schmerzen /das dw wellest in mein hertze /Begraben die gros marter dein/des will ich dir ymmer dancken sein (*Ich bitte dich um deiner großen Schmerzen willen, dass du in mein Herz deine große Marter begraben wollest. Dafür will ich dir immer dankbar sein*).⁹⁹

Veronika drückt stellvertretend für die Gläubigen den Wunsch aus, Christi Leiden zu verinnerlichen, „und Christi Antwort ist das Tuchbild. Das Tuch kann also von allen Gläubigen als Metapher der eigenen Seele verstanden werden, in die Christus sein Bild eindrückt; dadurch wird die Seele von Christus überformt, christusförmig. ... Das dargestellte Tuchbild ist, vom Gläubigen her betrachtet, Symbol für die Angleichung der mitleidenden Seele an Christus wie auch, von Christus her betrachtet, Symbol für die gnadenhafte Hinwendung Christi zum andächtigen Gläubigen. ... Und Christus bringt seine heilbringende Zuwendung auch zu Wort: Sälig sind alle die, Dye von meiner marter petrüebt sein hie (V.2040/41). Er verheißt allen, die hie, d. h. hier und jetzt, während der Aufführung, ihm seine marter helfen tragen (V.2057), die Seligkeit. In der Veronica-Szene kommt das Passionsspiel ... zu sich selbst. Sie führt das Theater an seine Grenzen und darüber hinaus, bis dorthin, wo die Zuschauer über das Bild ... eine reale Gottesbegegnung erfahren können. Das Requisit verwandelt sich zur heilbringenen Reliquie.“¹⁰⁰

Das Lamm Gottes im Mittelpunkt des rückwärtigen Altarschreins



Wenn die Gläubigen nun an der Rückseite des Altars von St. Coloman ihre Augen vom Schweißbuch der Veronika nach oben wendeten, konnten sie im Mittelpunkt des rückwärtigen Altarschreins ein Rondell mit einem Bild sehen, das auf blauem Grund ein Lamm zeigt. Dieses ist gekennzeichnet durch einen Heiligenschein und umfasst mit dem rechten Arm eine Fahnenstange, an der ein Banner mit einem roten Kreuz auf weißem Grund weht. Die Siegesfahne des Osterlammes ist das Zeichen für die Auferstehung Jesu Christi und den Sieg über den Tod. Dem Lamm zu Füßen steht ein Kelch. Pfarrvikar Mathias Ertl berichtet ergänzend: Vor der Renovierung des Coloman-Altars im Jahr 1889 „ging aus der Brust des Lammes ein Blutstrahl in den Kelch, darüber standen die Worte: ‘Sanguis ille spes nostra’ (*dieses Blut ist unsere Hoffnung*).“¹⁰¹

Das Lamm Gottes (Agnus dei) ist in der christlichen Ikonographie das Symbol für Christus, auf den im Johannes -Evangelium mit den Worten hingewiesen wird: „Seht das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt“ (Joh 1,29 und 36). Als Gottes Sohn ist Christus das reine, unschuldige und geopfert Lamm, das für die Sünden der Welt unter Marterqualen in den Tod gegangen ist. Das Lamm ist geschlachtet worden, aber es steht aufrecht da und symbolisiert somit die Auferstehung. Der Blutstrahl, der von der Brust des Lamms ausgeht und in einem Kelch aufgefangen wird, verbildlicht die Aussage, dass das Opferlamm zum Heil der Welt sein Blut vergossen hat. Durch seinen Opfertod hat Christus die gestörte Ordnung zwischen Gott und seiner Schöpfung wieder hergestellt und auf diese Weise den Sieg über Sünde und Tod errungen. Den Kelch als uraltes Zeichen des Leidens beschwört Christus mit dem Ausruf: Mein Vater, wenn es möglich ist, gehe dieser Kelch an mir vorüber. Aber nicht wie ich will, sondern wie du willst (Mt 26,39). Christus musste den Kelch des Leidens bis zum Grund austrinken; so wurde der Kelch aber auch zum Symbol der Liebe Gottes zu uns Menschen, die sich in der Verwandlung des Weins in das Blut Christi im Abendmahls-Kelch ausdrückt.

Der Verfasser des Andachtsbuchs vom „Zeitglöcklein“ hat die Hoffnung auf die segensreiche Wirkung des Blutes Christi in einem Gebet formuliert:

O heiligs fleisch und blut/spise und tranck aller seligen geisten/in hymelen und uff erden/Dir süßen brunen und bech des ewigen lebens/Herr gib mir statt daz ich möge hynzu komen/und daz heilig Blut uff vassen daz da so überflüßlich ußloufft/die bezalung myner sünde (*O heiliges Fleisch und Blut, Speise und Trank aller seligen Geister im Himmel und auf Erden, dir süßen Brunnen und Quelle des ewigen Lebens. Herr, gewähre mir, dass ich hinzu komme und das heilige Blut auffasse, das im Überfluss ausläuft zur Tilgung meiner Sünde*).¹⁰²



Glasfenster im Heiligen-Geist-Hospital in Lübeck, erbaut 1286¹⁰³



Flugblatt aus der Druckerei von Johann Zainer dem Älteren, um 1482: Salve sancta facies¹⁰⁴

Die Umschrift des Rondells

Das Rondell trägt die Umschrift der Anfangsworte eines berühmten päpstlichen Hymnus: *Salve sancta facies nostri redemptoris. In qua nitet species divini splendoris*; und weiter, aber kaum leserlich: *Salve decus saeculi Speculum sanctorum ...*

Vikar Ertl beklagt im Jahr 1900: „Das Weitere ist unleserlich und wohl bei der Restaurierung des Jahres 1889 verloren gegangen“ und er tadelt: „Man hätte von den renovierenden Künstlern billig erwarten können, daß sie die alten Inschriften beibehalten hätten. Ein Lateinkundiger (Theologe) wäre gewiss in der Lage gewesen, das für den Künstler etwa Unleserliche zu ergänzen und zu enträtseln.“¹⁰⁵

In seiner bereits erwähnten Chronika *majora* berichtet der englische Mönch Matthew Paris, dass Papst Johannes XXII. (†1334) den Hymnus *Salve sancta facies* gedichtet habe. Angeblich habe dieser Papst nach der andächtigen Betrachtung des römischen Veronikabildes dessen besondere Heilswirkung anerkannt, das Gebet verfasst, mit Andachtsbildern zusammengeführt und den Ablass versprochen.¹⁰⁶

Der Text des Hymnus lautet: *Salve sancta facies/nostri redemptoris,/in qua nitet species/divini splendoris,/inpressa paniculo/nivei candoris/dataque Veronicae/signum amoris.// Salve decus saeculi,/speculum sanctorum,/quod videre cupiunt/spiritus coelorum;/nos ab omni macula/purga vitiorum/atque nos consortio/junge beatorum.// Salve nostra gloria/in hac vita dura,/labili et fragili,/cito transitura;/nos perduc ad patriam,/o felix figura,/ad videndam faciem,/quae est Christi pura.//Esto nobis, quaesumus,/tutum adjuvamen,/dulce refrigerium/atque consolamen,/nobis ut non noceat/hostile gravamen,/sed fruamur requie./omnis dicat: amen* (*Gegrüßet seist du, heiliges Antlitz unseres Erlösers, in dem die Erscheinung des göttlichen Glanzes strahlt, die einem Tuch von schneeweißer Farbe eingedrückt und Veronika zum Zeichen der Liebe gegeben worden ist. Gegrüßet seist du, Zierde der Welt, Spiegel der Heiligen, den die himmlischen Geister zu sehen beehrten. Reinige uns von aller Befleckung der Laster und vereinige uns mit der Gemeinschaft der Seligen! Gegrüßet seist du, unsere Herrlichkeit in diesem harten, hinfälligen, gebrechlichen und schnell vorübergehenden Leben. Führe uns zur Heimat, o beglückende Erscheinung, um das Antlitz zu sehen, welches das reine Antlitz Christi ist! Sei uns, so bitten wir, eine sichere Hilfe, süße Erquickung und Trost, damit uns nicht die feindliche Bedrückung schade, sondern wir Ruhe genießen. Jeder spreche: Amen*).¹⁰⁷

Der Hymnus *Salve sancta facies* „wagt den Hinweis auf den göttlichen Glanz in dem Gesicht, das in das schneeweiße Tuch eingedrückt war, und schreibt das ungemalte Antlitz dem höchsten Künstler zu.“¹⁰⁸ Auch dieser Hymnus war in vielen Flugschriften des Spätmittelalters im Volk verbreitet, wie die Abbildung auf der vorigen Seite zeigt. Er weist noch einmal auf die Heilswirkung des *Vera Icon* hin und gibt der Hoffnung Ausdruck, dass der von Sünden befleckte Mensch durch den göttlichen Glanz des Antlitzes Jesu auf dem Bild schließlich zur himmlischen Seligkeit findet.

Zum Christus-Abbild des Coloman-Altars würde eigentlich der Hymnus *Ave facies praeclara* besser passen, der dem Papst Innozenz IV. (†1254) zugeschrieben wird. Er „preist das am Kreuz erbleichte, aber in Angst verdunkelte und mit Blut benetzte Antlitz, das im Linnentuch die Form bewahrte und zur Norm des Mitleidens, der *Compassio*, wurde.“¹⁰⁹

Die Inschriften am oberen und unteren Rand des rückwärtigen Altarschreins

Auch in den eher unscheinbaren Inschriften am oberen und unteren Rand tritt der Passionscharakter des Altars in St. Coloman hervor. Die Inschrift im oberen Textfeld weist auf die Worte hin, die der Priester bei der Heiligen Wandlung spricht; hier vollzieht sich nach katholischer Lehre durch den Heiligen Geist die Verwandlung des Leibes und des Blutes Christi in das konsekrierte Brot und den

konsekrierten Wein. Der Priester spricht während der eucharistischen Liturgie die Konsekrationsworte, die in der Bibel überlieferten Einsetzungsworte Jesu beim letzten Abendmahl. Hier wird das Motiv des Kelches wieder aufgenommen, das wir in der Darstellung des Rondells kennengelernt haben.

Zum Vergleich sollen die Texte in St. Coloman den Worten im eucharistischen Hochgebet (Canon Missae) gegenübergestellt werden. Wie sich zeigt, ist auch hier das Latein der Mitarbeiter in der Werkstatt Gordian Guckhs keineswegs makellos.

St. C.: HIC EST ENIM CALIX SANGUINIS MEI NOVI ET AETERNI TESTAMENTI
Canon Missae: Hic est enim Calix Sanguinis mei, novi et aeterni testamenti,

Übersetzung: Das ist der Kelch meines Blutes, des Neuen und ewigen Bundes,

MISTERIUM FIDEI ET PRO MULTIS EFFUNDETUR IN REMISSIONEM PECCATORUM.

Mysterium fidei, qui pro multis effundetur in remissionem peccatorum.

Geheimnis des Glaubens, das für euch und für viele vergossen wird zur Vergebung der Sünden.

Im unteren Textfeld hat der Schöpfer des Altars Worte gewählt, die dem 1. Brief des Apostels Paulus an Timotheus entstammen (1.Tim 2,5-6).

St. Coloman: UNUS DEUS UNUS CONCILIATOR DEI ET HOMINI

Timotheus: Unus enim Deus, unus et mediator Dei et hominum

Übersetzung: Denn es gibt nur einen Gott und nur einen Mittler zwischen Gott und den Menschen,

HOMO CHRISTUS IESUS QUI DEDIT SEMETIPSUM REDEMPTIONIS PRO OMNIBUS.

homo Christus Iesus: Qui dedit redemptionem semetipsum pro omnibus.

*den Menschen Jesus Christus, der sich selbst als Lösegeld für alle hingegeben hat.*¹¹⁰

Das Motto in der Kleinen Holzschnittpassion von 1511

Die Kernaussage zu Passion finden wir zusammengefasst im Motto des Titelblatts der „Kleinen Holzschnittpassion“, das Benediktus Chelidonius dem Bildnis des leidenden Christus von Albrecht Dürer beigegeben hat.



Der leidende Christus spricht:

O mihi tantorum, iusto mihi causa dolorum

O du Ursache so großer Leiden für mich, für mich den Gerechten,

O crucis O mortis causa cruenta mihi.

o du schmerzhaftige Ursache für mein Kreuz und meinen Tod,

O homo sat fuerit, tibi me semel ista tulisse.

O du Mensch, möge es genug gewesen sein, dass ich all dies einmal für dich ertragen habe,

O cessa culpis me cruciare novis.

O, lass ab, mich mit neuerlichen Sünden ans Kreuz zu schlagen!

Der Vermerk *Cum privilegio* weist darauf hin, dass mit der andächtigen Lektüre der Passionsgeschichte ein Ablass der zeitlichen Sündenstrafen verbunden war.¹¹¹

Der Choral O Haupt voll Blut und Wunden

Einen berührenden Ausdruck fand diese Glaubenswelt in dem *rhythmica oratio* genannten Zyklus von sieben Passionsgedichten, die der Zisterzienserabt Arnulf von Löwen (†1250) verfasst hat, aber ursprünglich Bernhard von Clairvaux zugeschrieben wurden. Unter dem Titel *Salve mundi salutare* (*Gegrüßet seist du, Heil der Welt*) widmete er jeweils einem Körperteil des gekreuzigten Christus einen meditativen Hymnus. Das siebte und letzte Gedicht *Salve caput cruentatum* ist die Vorlage des berühmten Passionschorals O Haupt voll Blut und Wunden (1656), dessen Text vom evangelischen Dichter Paul Gerhard (†1676) stammt und den Johann Sebastian Bach (†1750) so ergreifend in Töne gesetzt hat.

Der Dichter beklagt in persönlicher Ansprache das geschundene Haupt Christi, wie es uns im „Schweiß Tuch der Veronika“ begegnet ist. Seinem Bekenntnis der persönlichen Schuldhaftigkeit, für die wir Strafe verdient haben, folgt die Bitte um Gnade. Im Spätmittelalter stand der „Compassio-Gedanke“, also die Versicherung des Mitleids im Mittelpunkt, die sich in den überrealistischen Bildern auf den Altären dokumentiert. Der Dank für Christi Opfertod und für seine Erlösungstat mündet in der Bereitschaft zur Nachfolge Christi. Am Ende ruft der Dichter den Erlöser an, ihn in der Todesstunde nicht zu verlassen. Indem der Mensch auf den Gemarterten und Gekreuzigten blickt, wird dieser zum Retter im Sterben, das dadurch ein gutes Sterben wird. In diesem Bild schließt sich der Kreis.

<p>Cum me jubes emigrare, Jesu chare, tunc appare: O amator amplectende, Temetipsum tunc ostende In cruce salutifera. <i>(Wenn du mir befiehlst, aus dieser Welt zu gehen, lieber Jesus, dann sei an meiner Seite; O Freund, den man umarmen muß, zeig dich dann selbst auf dem Kreuz, das Rettung bringt).</i>¹¹²</p>	<p>Erscheine mir zum Schilde, zum Trost in meinem Tod, und lass mich sehn dein Bilde in deiner Kreuzesnot. Da will ich nach dir blicken, da will ich glaubensvoll dich fest an mein Herz drücken. Wer so stirbt, der stirbt wohl.¹¹³</p>
---	--

Anmerkungen

- 1) Englbrecht, Drei Rosen, S.108/09, Kapitel 5; Stammbaum Tafel III, S.404. Die heutige Schreibweise Toerring erscheint erstmals im Jahr 1769, s. Englbrecht, Drei Rosen, S.319. Die Grafen von Losenstein waren Besitzer der Schallaburg in Niederösterreich.
- 2) Englbrecht, Drei Rosen, S.114/15.
- 3) Roth/Schamberger, S.32. In den Laufener Archivalien wird Gordian Guckh stets als „maller“ (Roth/Schamberger, S.5) bezeichnet; die Schnitz- und Schreinerarbeiten wurden in seiner Werkstatt ausgeführt. Eine eingehende Darstellung bieten Roth/Schamberger.
- 4) Ertl, Tengling, S.155.
- 5) Ertl, Tengling, S.155. Der Spielberg, auf dem sich auch bajuwarische Reihengräber entdeckt wurden, ist der weitgehend abgetragene Hügel südlich des heutigen Sportplatzes.
- 6) Ertl, Tengling, S.155.
- 7) Müller, Kirchenführer, S.40/41.
- 8) Ertl, Tengling, S.161.
- 9) Claussen, Schmerz, S.57.
- 10) Belting, Das echte Bild, S.98. Folgenden Hinweis verdanke ich Ronald Fehrer: „Das Bild vom ‘lebenden Erlöser’ begegnet uns auch in den letzten Pietá-Darstellungen Michelangelos; der tote Christus tritt aus seiner Passivität heraus und wird zum aktiven Erlöser, der uns alle auf seine Schultern zu nehmen scheint. In einem der letzten Sonette Michelangelos heißt es: ‘Nicht Meißeln und nicht Malen verschaffen Seelenfrieden, sondern die Liebe, die am Kreuz ihre Arme öffnet.’“
 S. https://de.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_Rondanini.
- 11) S. Cossalter-Dallmann.

- 12) Tripps, Rückseiten, S.1.
- 13) Schiller, Ikonographie dazu grundlegend die Arbeit von Gertrud Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst, Band II. Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968. Auch: <https://de.wikipedia.org/wiki/Leidenswerkzeug> (11.06.2016).
- 14) ausführlich wird die Geschichte des Bildes mit dem Schweißstuch dargestellt u.a. von Belting, Bild und Kult und Wolf, Schleier, S.1-145.
- 15) Apokryphen sind religiöse Schriften jüdischer bzw. christlicher Herkunft aus der Zeit zwischen etwa 200 vor und 400 nach Christus, die nicht in einen biblischen Kanon aufgenommen wurden oder über deren Zugehörigkeit Uneinigkeit besteht.
- 16) heute Urfa im Südosten der Türkei.
- 17) Moskau. Anfang 16. Jahrhundert. Holz, 31 x 23 cm. Das Bild dieses Typs findet sich häufig auf Ikonen und Kreuzen wieder. [https://de.wikipedia.org/wiki/Abgar-Bild#/media/File: Ikonenkalender 1973-08.png](https://de.wikipedia.org/wiki/Abgar-Bild#/media/File:Ikonenkalender_1973-08.png). Dazu ausführlich: <https://de.wikipedia.org/wiki/Abgar-Bild> (11.06.2016).
- 18) Belting, Bild und Kult, S.237.
- 19) Krings, Heilige. Dazu Pfeiffer, Veronika; Bulst/Pfeiffer; https://www.heiligenlexikon.de/Glossar/Grabtuch_von_Turin.htm.
- 20) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christus_Ravenna_Mosaic.jpg.
- 21) Die Bibel.
- 22) Fresco in den Katakomben von Marcellinus und Petrus in Rom. Schäfer, Veronika.
- 23) Nikodemus-Evangelium, Kap.7.
- 24) Janvier, Verehrung, S.8.
- 25) Legenda Aurea, S.233.
- 26) Die 6. Station liegt etwa in der Mitte des Kreuzwegs in Jerusalem; sie ist dem Schweißstuch der Veronika gewidmet. http://www.theologische-links.de/downloads/israel/jerusalem_via_dolorosa.html (13.06.2016).
- 27) Besondere, von der römischen abweichende Liturgieform, die auf den Kirchenvater Ambrosius von Mailand zurückgeht und die Sonderrolle des Mailänder Erzbistums betont. https://de.wikipedia.org/wiki/Ambrosianischer_Ritus (14.05.2016).
- 28) Janvier, Verehrung, S.7 und S.10.
- 29) Badde, Gesicht, S.129/30.
- 30) Janvier, Verehrung, S.10. Abbé Janvier gibt zu diesen Fragen ausführlich Geschichtsquellen an.
- 31) Badde, Gesicht, S.133.
- 32) Tempera auf Holz; Salzburg Museum. <http://www.klostergeschichten.at/schweisstuch-veronika.php>.
- 33) Läufer, Quellen.
- 34) <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/474x/58/1a/a2/581aa2ba572ed303738b54676249d55a.jpg> (12.06.2016).
- 35) Eine der vier spätgotischen Passionstafeln von Gordian Guckh aus den Jahren 1511-13, die in den neugotischen Hochaltar eingefügt wurden. In unserem Beispiel der Kreuztragung Christi mit der Überreichung des Schweißstuchs sind im Hintergrund die Reichenhaller Berge zu erkennen. „Höchst geistreich ist die Tafel der Kreuztragung durchgearbeitet. Man findet in der Malerei jener Zeit für das hierin erhaltene Selbstbildnis des Künstlers mit seinen Eltern kein ebenbürtiges Gegenstück. Der Scherge neben Christus ist Gordian Guckh, Simon von Cyrene und Veronika sind seine Eltern.“ Gotik, S.34. Kirchenführer St. Leonhard, S.16/17. Ausführlich Roth/Schamberger, S.16-26.
- 36) Badde, Gesicht, S.274.
- 37) Badde, Gesicht, besonders das Kapitel „Das schöne Gesicht ihres Sohnes“, S.116-141.
- 38) s. Badde, Gesicht, S.69/70.
- 39) Nikodemusevangelium (Pilatusakten), Caput 15,6. <http://12koerbe.de/euangeleion/nikodem4.htm#Caput%20XV>.
- 40) https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Volto-Santo_01.jpg.
- 41) <http://www.staedelmuseum.de/de/sammlung/flemaller-tafeln-um-1428-30>.
- 42) Badde, Gesicht, S. 96; Kapitel „Der zerbrochene Kristall, S.96-103. Eine sehr engagierte, aber nicht unumstrittene Darstellung der historischen Zusammenhänge stammt von Läufer Josef [Pfarrer]: Das heilige Antlitz von Manoppello. Eine Darstellung nach historischen Zeugnissen. http://www.voltosanto.net/?page_id=105 (17.07.2016).
- 43) Einen Einblick in den Forschungsstand bietet die Salzburger Magisterarbeit von Martinez Miranda. Der Leser kann sich einen Überblick über die Diskussion verschaffen u.a. in folgenden Büchern und Darstellungen: Badde, Gesicht; Bulst/Pfeiffer; Pfeiffer, Veronika; Läufer Josef [Pfarrer]: Die heilige Veronika - heilig oder legendär? Zeugnisse sprechen für ihre historische Existenz! Anmerkungen von Pfarrer Josef Läufer. https://www.heiligenlexikon.de/Literatur/Veronika-heilig_oder_legendaer.html (15.06.2016). Läufer Josef [Pfarrer]: Volto Santo- “Schweißstuch der Veronika” im Petersdom? Überlegungen von Pfr. Josef Läufer. http://www.heiliges-antlitz.de/Dokumente/VoltoSantoVeronikapfeiler_klBilder.pdf (15.06.2016). Verschiedene Internetseiten führen in die Thematik ein: <https://de.wikipedia.org/wiki/Abgar-Bild> (12.06.2016) <https://de.wikipedia.org/wiki/Kreuzweg> (12.06.2016) https://de.wikipedia.org/wiki/Schleier_von_Manoppello (12.06.2016) https://de.wikipedia.org/wiki/Schwei%C3%9Fstuch_der_Veronika (12.06.2016) <http://www.klostergeschichten.at/schweisstuch-veronika.php> (12.06.2016)

https://de.wikipedia.org/wiki/Turiner_Grabtuch (12.06.2016)
http://www.kathpedia.com/index.php/Veronika_von_Jerusalem (12.06.2016)
 Viele Abbildungen bietet die italienischsprachige Broschüre *I volto ritrovato. I tratti inconfondibili di cristo. Il voltoritrovato2014panellinuovamostra.pdf*
 44) Paris, *Chronica majora*, S.7; s. auch Badde, *Gesicht*, S.133f.
 45) Barton, *Vera Icon*, S.451-469, hier S.454.
 46) Dante, *Göttliche Komödie, Das Paradies*, 31. Gesang, Vers 103-109, S.298.
<http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781482372335?page=298>.
 47) Wolf, *Schleier*, S.113.
 48) Aus: Stephanus Planck (zugeschrieben). *Mirabilia Urbis Romae*, circa 1486. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inc. VI.; wiedergegeben bei Badde, *Gesicht*, S.2 und 319.
 49) <http://www.kaiserliche-schatzkammer.at/besuchen/sammlungen/geistliche-schatzkammer/ausgesuchte-meisterwerke/>.
 50) Die 14 neugotischen Kreuzweg-Reliefs aus Gusseisen wurden 1886 vom Tenglinger Maler Rauchensteiner für 350 Mark gekauft und bemalt. Auf der Rückseite der 12. Station findet sich ein stilisiertes „Maria“, das Firmenzeichen des Kunstguss-Werkes Achthal bei Neukirchen am Teisenberg; s. Ertl, Tengling, S.164 und Müller, *Kirchenführer*, S.40.
 51) s. Wolf, *Schleier*, S.51. Nach Boron heißt die Schwester von Josef Veronica.
 52) s. auch <https://de.wikipedia.org/wiki/Kreuzweg>.
 53) Egerer *Fronleichnamsspiel*, S.177.
 54) Heidelberger *Passionsspiel*, S.209.
 55) *Die Brixener Passion*, S.405/06.
 56) Einen guten Überblick bieten die Bücher von Steinbach, *Osterspiele* und Bergmann, *Passionsspiele*.
 57) Müller, *Kirchenführer*, S.38.
 58) E-Mail des pensionierten Latein- und Geschichtslehrers am BG Hallein, Ronald Fehrer, 19.05.2016. Ich verdanke Ronald Fehrer auch die Übersetzung des lateinischen Originaltextes von Chelidonius, die in dieser Arbeit abgedruckt ist. Außerdem habe ich seine vielfältigen Korrektur- und Verbesserungsvorschläge dankbar in die Arbeit aufgenommen. Verbürgt ist, dass Gordian Guckh „das Christushaupt und die Mariengestalt im Bild der Predella-Rückseite“ selbst ausgeführt hat (Roth/Schamberger, S.34)
 59) https://de.wikipedia.org/wiki/Benedictus_Chelidonius.
 60) Schmid, *Stundenbuch*, S.450.
 61) Dürer/ Chelidonius, *Kleine Passion*. <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/bsb00000462/images/index.html?seite=47&fip=193.174.98.30>. Auch in: http://germanprints.ru/reference/series/small_passions_durer/index.php?lang=de.
 62) Die nach der griechischen Dichterin Sappho benannte Sapphische Strophe ist vierzeilig und besteht aus drei fünffüßigen, elfsilbigen Versen und als Abschlussvers aus einem fünfsilbigen Vers. s. https://de.wikipedia.org/wiki/Sapphische_Strophe.
 63) Chelidonius/Wechtlin. <http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00012295&pimage=27&v=2p&nav=&l=de>.
 64) Belting, *Das echte Bild*, S.127.
 65) Dürer/Chelidonius, *Kleine Passion*. <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/ausgaben/zweiseitenansicht.html?fip=193.174.98.30&id=00000462 &seite=48>.
 66) dazu Schmid, *Stundenbuch*, S.451/2.
 67) Schmid, *Stundenbuch*, S.450/51. s. Leitschuh, Friedrich: *Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande*. Leipzig 1884 (Nachdruck des Originals. Paderborn 2015).
 68) Text der Vulgata: https://www.google.de/search?q=jesaja+57%2C20&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b&gfe_rd=cr&ei=wEW7V_CUHMmH8Qff9IrwBQ#q=jesaja+57%2C20+vulgata; eigene Übersetzung. In der der Einheitsbibel heißt es „Kot und Unrat“.
 69) Zur Thematik s. Behr, *Exkremente*.
 70) Ruh, *Heinrich*, S.422/23.
 71) <Heinrich>, *Passion*. <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/heinrich1480/0078/image?sid=81c9d04370e11bfc3057d5237a97c5c8>.
 72) s. <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG18716#XGG18716>.
 Mhd. Gill: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/Navigator/navigator_py?sigle=NLex&lemid=NG01981&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&sigle1=NLex&lemid1=NG01981&sigle2=Lex&lemid2=LG06031.
 Grimm-Wörterbuch: Gülle.
<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG31991#XGG31991>.
 73) *Alsfelder Passionsspiel* Vers 4911-13 S.154.
https://books.google.de/books?id=r0IJAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Gill&f=false; Worterklärung Gill, S.321.
 74) Berthold, *Zeitglöcklein, Die vierzehende stund von der geislung und krönung christi ...*, Blatt 102b und 103a.
<http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/berthold1494/0204?sid=c7770ab25db6094002a21147865c6710>.

- 75) Berthold, Zeitglöcklein, Die fünffzehende stund von der urteilung unsers herren zem tode ... Blatt 109a und 109b. <http://dl.uib.uni-freiburg.de/diglit/berthold1494/0217?sid=c7770ab25db6094002a21147865c6710>. Die grausame Marterung durch die Juden wird auch im Egerer Fronleichnamsspiel thematisiert, wo „den Juden und der Juden kindt“ vorgeworfen wird: Dein Antlitz klar si verdeckt haben mit unflat, gezogen aus irem magen: Durchwundt, verspeit ist das antlitz dein (Vers 5870/74).
- 76) Die Marterung Christi nach der Vernehmung durch Annas. <Heinrich>, Passion, Blatt 42a.
- 77) <Heinrich>, Passion. <http://dl.uib.uni-freiburg.de/diglit/heinrich1480/0078/image?sid=81c9d04370e11bfc3057d5237a97c5c8>.
- 78) Ertl, Tengling, S.155.
- 79) Tripps, Rückseiten, S.5.
- 80) Belting, Das echte Bild, S.118.
- 81) Hamm, Religiosität, S.527.
- 82) Barton, Vera Icon, S.468.
- 83) Belting, Bild und Kult, S.90.
- 84) Belting, Bild und Kult, S.91.
- 85) Lormann, Flügelretabel (ohne Seitenzahl).
- 86) Wolf, Schleier, S.184.
- 87) zur Ähnlichkeit von Hostie und Vera Icon ausführlich Wolf, Schleier, S.65-86.
- 88) Barton, Vera Icon, S.463.
- 89) s. Barton, Vera Icon, S.467/8, Anm.49.
- 90) zit. nach Johann Konrad Eberlein: Albrecht Dürer. rororo Monographie 50598. Hamburg 2003, S.144. Diesen Hinweis verdanke ich Ronald Fehrer.
- 91) Barton, Vera Icon, S.455
- 92) Wolf, Schleier, S.10.
- 93) Barton, Vera Icon, S.456.
- 94) Wolf, Schleier, S.63/64.
- 95) Berthold, Zeitglöcklein: Die fünffzehende stund von der urteilung unsers herren zem tode, Blatt ... 111a und 111b. <http://dl.uib.uni-freiburg.de/diglit/berthold1494/0221?sid=c7770ab25db6094002a21147865c6710>.
- 96) Karl Heinz Ritschel: Salzburger Miniaturen. Salzburg 1998, S.17. Diesen Hinweis verdanke ich Ronald Fehrer. Siegfried Schamberger weist darauf hin, dass Gordian Guckh über Michael Pacher (†1498) zur Gedankenwelt des berühmten italienischen Malers Andrea Mantegna (†1506) fand.
- 97) Englbrecht, Drei Rosen, S.114, 127 und 134.
- 98) Die Brixener Passion, S.403, V.2407-16. https://archive.org/details/bub_gb_pYACAAAAYAAJ. Mhd. lez=(Abschieds)-Geschenk. s. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Lexer&lemid=LL01170; s. Schmeller, Johann Andreas: Bayerisches Wörterbuch, 2., mit des Verfassers Nachträgen vermehrte Ausgabe, bearb. von G.K.Frommann. Bd. 1.2. München 1872-1877. (Neudruck Aalen 1973), Band I, S.1545. lez wird oft von Dürer verwendet, s. Leitschuh, Friedrich: Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande. Leipzig 1884 (Nachdruck des Originals. Paderborn 2015).
- 99) Die Sterzinger Passion, S.130, V.2040-43. https://archive.org/details/bub_gb_pYACAAAAYAAJ.
- 100) Barton, Vera Icon, S.462 und S.469.
- 101) Ertl, Tengling, S.159.
- 102) Berthold, Zeitglöcklein: Die vierzehende stund von der geislung und krönung christi ... Blatt 99b und 100a. <http://dl.uib.uni-freiburg.de/diglit/berthold1494/0198?sid=c7770ab25db6094002a21147865c6710>.
- 103) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Germany_Luebeck_Heiligen-Geist-Hospital_interior_4.jpg.
- 104) Johann Zainer der Ältere, Ulm, Druck um 1482. http://idb.uib.uni-tuebingen.de/diglitData/image/KeXVIII4_fol_04/1/KeXVIII4_fol_04_1.jpg und http://idb.uib.uni-tuebingen.de/diglit/KeXVIII4_fol_04/0001.
- 105) Ertl, Tengling, S.159 und Anm.6.
- 106) Paris, Chronica majora. S.7: multi igitur eandem orationem cum pertinentiis memoriae commendarunt, et ut eos major accenderet devotio, picturis effigiarunt hoc modo.
- 107) Text und Übersetzung bei Hamm, Religiosität, S.528, Anm.37.
- 108) Belting, Bild und Kult, S.605.
- 109) Belting, Bild und Kult, S.604/5.
- 110) Den Hinweis und die Übersetzung verdanke ich Ronald Fehrer.
- 111) <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/bsb00000462/images/index.html?seite=5&fip=193.174.98.30> (17.10.2016). Die Übersetzung verdanke ich Ronald Fehrer.
- 112) <http://www.binetti.ru/bernardus/163.shtml> (17.10.2016). Die Übersetzung verdanke ich Ronald Fehrer.
- 113) Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für die Erzdiözese München und Freising. Stuttgart und München 2913, Nr.289, S.370/71.

Literaturverzeichnis

Quellen

Alsfelder Passionsspiel. Alsfelder Passionsspiel: mit Wörterbuch, Band 2, Christian Wilhelm Michael Grein. Kassel 1874.

https://books.google.de/books?id=r0IJAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (16.06.2016).

Berthold, Zeitglöcklein. (Berthold der Bruder): Das anechtich zyttglöcklyn des lebens und lidens christi nach den XXIII stunden außgeteilt. (Reutlingen), ca. 1494. <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/berthold1494/0224?sid=c7770ab25db6094002a21147865c6710> (17.07.2016).

Chelidonius/Wechtlin. Chelidonius Benedictus/Wechtlin Johann Ulrich: Passio Jesu Christi saluatoris mundi, vario Carminum genere F. Benedicti Chelidonii Musophili doctissime descripta cum figuris artificiosissimis Ioannis Vuechtelin. Straßburg 1506. <http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer &bandnummer=bsb00012295&pimage=5&v=2p&nav=&l=de> (23.07.2016).

Dante, Göttliche Komödie. Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie (La Divina Commedia). Berliner Ausgabe 2013, hg. von Michael Holzinger. <http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781482372335?page=0> (22.07.2016).

Die Bibel: Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Studienausgabe. Stuttgart 1984.

Die Brixener Passion. Die Brixener Passion. In: Wackernell Josef Eduard: Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Composition, Quellen, Aufführungen und literarhistorische Stellung. Graz 1897. https://archive.org/details/bub_gb_pYACAAAAYAAJ (15.05.2016).

Die Sterzinger Passion. Die Sterzinger Passion. In: Wackernell Josef Eduard: Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol, mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Composition, Quellen, Aufführungen und literarhistorische Stellung. Graz 1897. https://archive.org/details/bub_gb_pYACAAAAYAAJ (15.05.2016).

Dürer/Chelidonius, Kleine Passion. Dürer Albrecht/Chelidonius Johann Ulrich: Passio Christi ab Alberto Durer Nurenbergensi effigiata cum varii generis carminibus fratris Benedicti Chelidonii Musophili. Nürnberg 1511. http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/ausgaben/zweiseitenansicht.html?id=00000462&seite=5&image=bsb00000462_00005.jpg&fip=193.174.98.30 (23.07.2016).

Egerer Fronleichnamsspiel. Egerer Fronleichnamsspiel. Herausgegeben von Gustav Milchsack. Tübingen 1881. <https://archive.org/details/egererfronleich00milcgoog> (16.07.2016).

Heidelberger Passionsspiel. Heidelberger Passionsspiel. Herausgegeben von Gustav Milchsack. Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, Band 150. Stuttgart 1880. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BLV_150_Heidelberger_Passionsspiel.pdf (16.07.2016).

<Heinrich>, Passion. <Heinrich von St. Gallen>: Hienach volget ein löblicher Passion nach dem Text der vier ewangelisten mit der außlegung der heyligen lerer.... Augsburg 1480. <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/heinrich1480/0003?sid=81c9d04370e11bfc3057d5237a97c5c8> (09.06.2016). Auch in: <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/ausgaben/zweiseitenansicht.html?fip=193.174.98.30&id=00003150&seite=138> (09.06.2016).

Legenda Aurea. Jacobi a Voragine Legenda Aurea vulgo historia lombardica dicta ad optimorum librorum fidem recensuit Dr. Th. Graesse, editio secunda. Lipsiae MDCCCI, S.233. https://books.google.de/books?id=2G8SAAAAYAAJ&pg=PA233&dq=veronica+legenda+aurea&hl=de&sa=X&ved=0ahUKEwjV6c_H05bNAhUFMZoKHf-FARc4HhDoAQgbMAA#v=onepage&q=veronica%20legenda%20aurea&f=false (20.06.2016).

Nikodemus-Evangelium, Kap.7. Nikodemus-Evangelium, Pilatusakten (Acta Pilati), Rezension A, griechischer Text gemäß K.v.Tischendorf, Evangelia Apokrypha, Leipzig 1876, Teil 1: Pontius-Pilatus-Drama und Passion: Cap. VII, netzeditiert und übersetzt von Hans Zimmermann, Görlitz 2009. <http://12koerbe.de/euangeleion/nikodem2.htm#Caput%20VII> (10.06.2016).

Nikodemus-Evangelium, Kap.15. Nikodemus-Evangelium, Pilatusakten (Acta Pilati), Rezension A, griechischer Text gemäß K.v.Tischendorf, Evangelia Apokrypha, Leipzig 1876, Teil 1: Pontius-Pilatus-

Drama und Passion: Cap. XV,6, netzediert und übersetzt von Hans Zimmermann, Görlitz 2009. <http://12koerbe.de/euangeleion/nikodem4.htm#Caput%20XV> (10.06.2016).

Paris, Chronica majora. Matthæi Parisiensis, monachi Sancti Albani, Chronica majora, Volume III, A.D.1216 to A.D.1239, hg. von H.R. Luard, London 1872. <https://archive.org/details/matthiparisien03pari> (10.06.2016).

Benutzte Literatur

Badde, Gesicht. Badde Paul: Das Göttliche Gesicht. Die abenteuerliche Suche nach dem wahren Antlitz Jesu. München 2006.

Barton, Vera Icon. Barton Ulrich: Vera Icon und Schau-Spiel. Zur Medialität der Veronica-Szene im mittelalterlichen Passionsspiel. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, Halle [später] Tübingen, Bd. 133 (2011), S. 451-469. [http://www.degruyter.com/dg/viewarticle.fullcontentlink:pdfeventlink/\\$002fj\\$002fbgsl.2011.133.issue-3-4\\$002fbgsl.2011.055\\$002fbgsl.2011.055.pdf?format=INT&t:ac=j\\$002fbgsl.2011.133.issue-3-4\\$002fbgsl.2011.055\\$002fbgsl.2011.055.xml](http://www.degruyter.com/dg/viewarticle.fullcontentlink:pdfeventlink/$002fj$002fbgsl.2011.133.issue-3-4$002fbgsl.2011.055$002fbgsl.2011.055.pdf?format=INT&t:ac=j$002fbgsl.2011.133.issue-3-4$002fbgsl.2011.055$002fbgsl.2011.055.xml) (17.06.2016)

Behr, Exkrement. Behr Hans-Joachim: Alles Scheiße - oder was? Vorkommen und Funktion von Exkrementen in literarischen Texten der Frühen Neuzeit. In: Nahrung, Notdurft und Obszönität in Mittelalter und Früher Neuzeit: Akten der Tagung Bamberg 2011 ; Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg in Kooperation mit Ann Marie Rasmussen (Duke University), Bamberg, 2013 S. 11-32. https://books.google.de/books?id=rQ-TAAWAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (17.06.2016)

Belting, Bild und Kult. Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München ⁶2004.

Belting, Das echte Bild. Belting Hans: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. München ²2006.

Bulst/Pfeiffer. Bulst Werner/Pfeiffer Heinrich: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild, 2 Bände. Bd. 1: Das Grabtuch, Forschungsberichte und Untersuchungen, Frankfurt/Main 1987. Bd. 2: Das Grabtuch, der Schleier von Manoppello und ihre Wirkungsgeschichte in der Kunst. Frankfurt/Main 1991.

Claussen, Schmerz. Claussen Peter Cornelius: Der Schmerz der Bilder. in: Schmerz und Leiden. Körper und Seele in Not. Unimagazin – Die Zeitschrift der Universität Zürich 4/00. S.57-60. http://www.kommunikation.uzh.ch/dam/jcr:00000000-394d-2b21-ffff-ffffab94dced/unimagazin_4_00.pdf (08.07.2016).

Cossalter-Dallmann. Cossalter-Dallmann Stefanie: Christus als Schmerzensmann. <http://blog.landesmuseum-kassel.de/2016/03/25/christus-als-schmerzensmann/> (08.07.2016).

Englbrecht, Drei Rosen. Englbrecht Jolanda: Drei Rosen für Bayern. Die Grafen zu Toerring von den Anfängen bis heute. Pfaffenhofen 1985.

Ertl, Tengling. Ertl Matthias: Historische Nachrichten über Tengling (handschriftlich). Tengling 1900.

Gotik. Schamberger Siegfried: Gotik zwischen Inn und Salzach. Freilassing 1969.

Hamm, Religiosität. Hamm Berndt: Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen. Spätmittelalter, Humanismus, Reformation, hg. von Reinhold Friedrich u. Wolfgang Simon. Tübingen 2011.

Il Volto ritrovato. Ilvoloritrovato, itrattiinconfondibilidiCristo. Mostra realizzata e organizzata per la XXXIV edizione del Meeting per l'amicizia fra i popoli. Meeting Mostre. www.meetingmostre.com. <https://blackmyblackbird.files.wordpress.com/2014/06/ilvoloritrovato2014pannellinuovamostra.pdf> (24.07.2016).

Janvier, Verehrung. Janvier, Abbé Pierre Désiré: Die Verehrung des Heiligen Antlitzes zu St. Peter im Vatikan und an anderen berühmten Orten. Eine Sammlung geschichtlicher Angaben von Abbé Janvier. Nach der 6. französischen Ausgabe. Tours 1889. http://www.immaculata.ch/archiv/antlitz_janvier1.htm (13.06.2016).

Kirchenführer St. Leonhard. Wallfahrtskirche St. Leonhard am Wonneberg. Schnell-Kunstführer Nr. 1721. Regensburg ²2000.

Krings, Heilige. Krings Bruno: Heilige des Monats (09.07), St. Donatus. <http://www.st-donatus.de/heilige-des-monats/vera--09-07--> (27.06.14).

- Läufer, Schweißbuch.** Läufer Josef [Pfarrer]: Volto Santo - Schweißbuch der Veronika. Anmerkungen zur 6. Station des Kreuzweges und zum Verhältnis von Volto Santo und Schweißbuch der Veronika. http://www.heiliges-antlitz.de/Volto-Schweisstuch_derVeronika.pdf (15.06.2016).
- Läufer, Quellen.** Läufer Josef [Pfarrer]: Dokumentation. Wichtige Quellen zum Volto Santo und Grabtuch von Turin, chronologisch zusammengestellt von Josef Läufer. <http://www.heiliges-antlitz.de/Dokumente/VoltoDokumente01.pdf> (15.06.2016).
- Lormann, Flügelretabel.** Lormann Oliver: Das Flügelretabel aus St. Thomas, Sevgein: Gesamtwerk trotz vieler Hände. Tübingen 2011. <http://www.phil.uzh.ch/elearning/blog/kunstsnm/das-fluegelretabel-aus-st-thomas-sevgein-gesamtwerk-trotz-vieler-haende/> (22.06.2016).
- Martinez Miranda.** Martinez Miranda, Arabella: Das Turiner Grabtuch - Echtheitsdiskussion und Forschungsergebnisse im historischen Überblick. Salzburg 2000. https://web.archive.org/web/20090318115618/http://www.huinfo.at/grabtuch/grabtuch.htm#_Toc499394752 (11.06.2016).
- Müller, Kirchenführer.** Müller Siegfried: Die Kirchen der alten Pfarrei Tengling und die Kapelle in Gessenhausen und ihr historisches Umfeld. Tengling ⁷2014.
- Pfeiffer, Veronika.** Pfeiffer Heinrich W.: Die römische Veronika. In: Grenzgebiete der Wissenschaft 49/3. Innsbruck 2000, S. 225–240.
- Roth/Schamberger.** Roth Hans/Schamberger Siegfried: Gordian Guckh - Leben und Werk eines Laufener Malers um 1500. Freilassing 1969.
- Ruh, Heinrich.** Ruh Kurt: Heinrich von Sankt Gallen. In: Neue Deutsche Biographie 8 (1969), S. 422-423. <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118709879.html> (17.06.2016).
- Schäfer, Grabtuch.** Schäfer Joachim: Artikel Grabtuch von Turin, aus dem Ökumenischen Heiligenlexikon. https://www.heiligenlexikon.de/Glossar/Grabtuch_von_Turin.htm (20.07.2016).
- Schäfer, Veronika.** Schäfer Joachim: Artikel Veronika, aus dem Ökumenischen Heiligenlexikon. <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienV/Veronika.htm> (24.05.2016).
- Schiller, Ikonographie.** Schiller Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, Band II. Die Passion Jesu Christi, Gütersloh 1968. Auch: <https://de.wikipedia.org/wiki/Leidenswerkzeug> (11.06.2016).
- Schmid, Stundenbuch.** Schmid Wolfgang: Das Stundenbuch im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zu Dürers vier Büchern der Jahre 1511/12. In: Metamorphosen der Bibel: Beiträge zur Tagung „Wirkungsgeschichte der Bibel im deutschsprachigen Mittelalter“, zusammen mit Michael Embach und Michael Trauth herausgegeben von Ralf Plate und Andrea Rapp. Vestigia Biblicae 24/25. Bern 2004, S.433-508.
- Schwinn-Schürmann.** Schwinn-Schürmann Dorothea: Salve sancta facies. Ein neu entdecktes Antlitz Christi am Basler Münster. Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 70, Heft 2/2013, S.95-110. <http://www.e-periodica.ch/digbib/view?var=true&pid=zak-003:2013:70::346#109> (18.07.2016).
- Tripps, Rückseiten.** Tripps Johannes: Rückseiten spätgotischer Retabel. Fragen zu Funktion, Form und Dekoration. Beitrag gehalten innerhalb des Vortragszyklus´ zu Ehren von Dr. Renate Kroos am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, März 2001. <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/5926> (21.06.2016).
- Wolf, Schleier.** Wolf Gerhard: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und Bildkonzepte der Renaissance. München 2002.