

URTE KRASS

Kontrollierter Gesichtsverlust

Padre Pio und die Fotografie

- 1 *Famiglia Cristiana*, 5. November 2006.
- 2 Peter Jan Margry: *Merchandising and Sanctity: The Invasive Cult of Padre Pio*, in: *Journal of Modern Italian Studies* (7), 2002, S. 88–115, S. 89. Zur Überlagerung des Marienpatroziniums der Kirche in San Giovanni Rotondo durch die physische Präsenz des «santo vivo» Padre Pio siehe Ornella Confessore: *Padre Pio e il santuario di San Giovanni Rotondo*, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et méditerranée* (117), 2005, S. 713–726.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist man nicht mehr auf Mutmaßungen oder Feldstudien angewiesen, will man Näheres über die Popularität katholischer Heiliger erfahren. Demoskopische Umfragen geben inzwischen auch Aufschluss über das Ranking der Adressaten frommer Gebete. Seit einer Umfrage der katholischen Zeitschrift *Famiglia Cristiana* von 2006 herrscht Gewissheit darüber, wer der heute von den Italienern am meisten verehrte Heilige ist: Mit beträchtlichem Vorsprung vor dem Heiligen Antonius von Padua kommt diese Ehre Padre Pio, dem Kapuzinermönch mit den Wundmalen, zu. Gläubige Italiener richten mittlerweile mehr Gebete an ihn als an die Muttergottes oder Christus selbst.¹ Da dieser neue Heilige die italienische Frömmigkeitslandschaft in kürzester Zeit so nachhaltig verändert hat, ist er bereits als «destructor devotionis», als Zerstörer etablierter Heiligenkulte bezeichnet worden.²

Als armer Bauernsohn namens Francesco Forgione wurde er 1887 im Benevent, in Kampanien, geboren und starb 1968 im Ruche der Heiligkeit, der ihm bereits zu Lebzeiten anhaftete, vor allem aufgrund der vielen Heilungswunder, die man seiner erfolgreichen Intervention zuschrieb. Die organisatorische Großtat seines Lebens war 1949 die Gründung der Casa Sollievo della Sofferenza, eines der modernsten Krankenhäuser Italiens auf dem italienischen Stiefelsporn, dem apulischen Gargano. Seit Padre



Pios Heiligsprechung durch Papst Johannes Paul II. am 16. Juni 2002 zieht der Ort seines Wirkens und Sterbens, das Kloster in dem kleinen Ort San Giovanni Rotondo bei Foggia, jährlich sieben Millionen Pilger an. Diese Zahl wird zumindest von Zeitungsartikel zu Zeitungsartikel kolportiert. Zuweilen liegt die riesige, von Renzo Piano entworfene und im Juli 2004 geweihte Kirche San Pio da Pietrelcina, unter deren weitgespannten kalksteinernen Bögen bis zu 6000 Menschen Platz finden sollen, jedoch wie ausgestorben da. Ebenso der zur Kirche hin abschüssige Vorplatz, der in Stoßzeiten bis zu 30000 Pilger zu fassen vermag (Abb. 1).³

Im italienischen Alltag hingegen ist Padre Pio omnipräsent. Nehmen vielleicht auch nicht ganz so viele Pilger, wie in den jährlichen Statistiken der Kapuziner verzeichnet, tatsächlich den Weg zum Grab des Heiligen auf sich, so besteht doch kein Zweifel, dass Padre Pio längst in die Häuser und Lebensräume seiner Anhänger diffundiert ist.⁴ Vor allem in Süditalien, aber auch im Norden des Landes steckt Pios Konterfei in den Brieftaschen tausender *devoti*, klebt an den Windschutzscheiben der LKW, hängt über den Tresen der Bars, an Wohnzimmer- und Krankenhauswänden.

In Francesco Forgiones Vita finden sich bereits hagiographische Topoi früher mystischer Erfahrungen wieder. Als Kind habe er Entrückungen, Levitationen und immer wieder Anfeindungen durch den Teufel durchlebt. Sein großes Vorbild sei schon in diesen frühen Jahren der Heilige Franziskus gewesen. Als Fünfzehnjähriger trat Forgione dem Orden der Kapuziner bei, einem im 16. Jahrhundert gegründeten Zweig der Franziskaner, und nahm den Namen Pio an. Am 20. September des Jahres 1918 – Padre Pio

- 3 Bereits Margry: *Merchandising*, S. 100, bezweifelt die Richtigkeit der von den Kapuzinern jährlich veröffentlichten Besucherzahlen. Weder die Ausstellung des Leichnams Padre Pios seit März 2008 noch der Papstbesuch im Juni 2009 konnten den Rückgang der Hotelbuchungen um 60% seit Januar 2009 verhindern. Siehe dazu Jenner Meletti: *Il Paese delle reliquie*, in: *La Repubblica* vom 30. Juni 2009. Zu Renzo Pianos Kirchen- und Platzplanung siehe Maurizio Oddo (Hg.): *La chiesa di padre Pio a San Giovanni Rotondo*, Mailand 2005.
- 4 48 Prozent aller Heiligenbildchen, die Italiener bei sich tragen, haben den Padre zum Motiv. *Famiglia Cristiana*, 5. November 2006.



Abb. 1
Die Kirche San Pio da Pietrelcina von Renzo Piano, San Giovanni Rotondo

Abb. 2
Padre Pio erscheint 1943 Fliegern der Royal Airforce (Heiligen-Comic aus dem Jahr 2000)

war 31 Jahre alt - wurde er laut Vita mit den fünf Wundmalen Christi gezeichnet, an denen er fünfzig Jahre lang, bis zu seinem Tod, leiden sollte. Padre Pio wurden hellseherische und prophetische Fähigkeiten zugeschrieben - so sagte er bereits 1947 dem jungen polnischen Priester Karol Wojtyla das Attentat von 1981 voraus. Auch soll er die Gabe der Bilokation besessen haben, also die Fähigkeit, an zwei Orten gleichzeitig zu sein. Berühmt ist die Aussage einiger britischer Flieger der Royal Air Force, die im Sommer 1943 davon absahen, den Gargano und das darauf gelegene Städtchen San Giovanni Rotondo zu bombardieren, nachdem ihnen hoch oben über den Wolken Padre Pio mit ausgebreiteten Armen erschienen sei und sie aufgefordert habe, zu ihrer Basis zurückzufliiegen (vgl. die entsprechende Szene aus dem Comic «Padre Pio - La volonté de Dieu» von Laurent Bidot, *Abb. 2*).



Sieben Päpste amtierten zu Padre Pios Lebzeiten, und die offizielle Haltung des Heiligen Stuhls gegenüber dem stigmatisierten Kapuziner von San Giovanni Rotondo war von ständigem Wechsel zwischen strikter Ablehnung (Benedikt XV., Pius XI.) und wohlwollender Duldung (Pius XII., Paul VI.) seines wundersamen Wirkens auf dem Gargano geprägt. Obwohl die Literatur über den Padre mittlerweile Dutzende Regalmeter füllt, hat erst der Zeithistoriker Sergio Luzzatto im Jahr 2007 die erste wissenschaftliche Publikation über diesen Mann und seine Verortung im Italien des 20. Jahrhunderts vorgelegt. Luzzatto zitierte erstmals Quellen, die belegen,

dass sich Padre Pio in der Apotheke seines Vertrauens mit großen Mengen verschiedener Säuren eindeckte, mit denen er wahrscheinlich die Wundheilung seiner Stigmata verhinderte.⁵ Da Luzzatto zudem detailliert das klerikal-faschistische Milieu untersuchte, das sich im Laufe der 1920er Jahre um den Kapuziner bildete, und die positive Haltung des Padre Mussolini gegenüber herausstellte, wurde sein Buch in der Presse zum Teil polemisch verrissen.⁶

Luzzatto stellte auch erste Überlegungen dazu an, dass Padre Pio als Verkörperung Christi im 20. Jahrhundert Zeit seines Lebens von der Fotokamera begleitet wurde. Folgt man diesen Hinweisen, stößt man bald auf einen hagiographischen Reflex. Neben jahrhundertealten Topoi finden sich in Padre Pios Vita auch Wunder, in denen Fotografien und dem Fotoapparat eine besondere Rolle zukommen.

Abb. 3

Die erste Stigmata-Fotografie, 19. August 1919

- 5 Sergio Luzzatto: Padre Pio. *Miracoli e politica nell'Italia del Novecento*, Turin 2007, S. 126–132.
- 6 Das der Berlusconi-Familie gehörende Blatt *Il Giornale* verstieg sich sogar zu antisemitischen Schmähungen gegen den Autor, und in der Online-Version war von einem «jüdisch-freimaurerischen Komplott» die Rede. Siehe die Zusammenfassung der Debatte in der Neuen Zürcher Zeitung, 30. Oktober 2007.
- 7 Margry: *Merchandising*, S. 101; Luzzatto: Padre Pio, S. 330, S. 360f. Der erste Zeitungsartikel, der sich in 25 Zeilen Padre Pio widmete, erschien am 9. Mai 1919 in *Il Giornale d'Italia*. Es folgten Berichte am 3. Juni in *Il Tempo*, am 5. Juni in *Il Corriere delle Puglie*, am 7. Juni in *La Nazione* und am 21. Juni ein aufwändig recherchierter Artikel in *Il mattino*. Vgl. Renzo Allegri: Padre Pio. *Il santo dei miracoli*, Mailand 2002, S. 98.
- 8 Uliano Lucas/Tatiana Agliani: Tra Miss Italia e Padre Pio. *Società e fotogiornalismo dal dopoguerra ai nostri giorni*, in: Giovanni De Luna u. a. (Hg.): *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, Bd. 2: *La società in posa*, Turin 2006, S. 365f.
- 9 Gabriele Amorth: Pater Pio. *Lebensgeschichte eines Heiligen* (zuerst erschienen als: Padre Pio. *Breve Storia di un Santo*, Bologna 2003), 3. Aufl., Stein am Rhein 2008, S. 17.

Pio posiert. Von Nutzen und Risiken der frühen Bilderflut

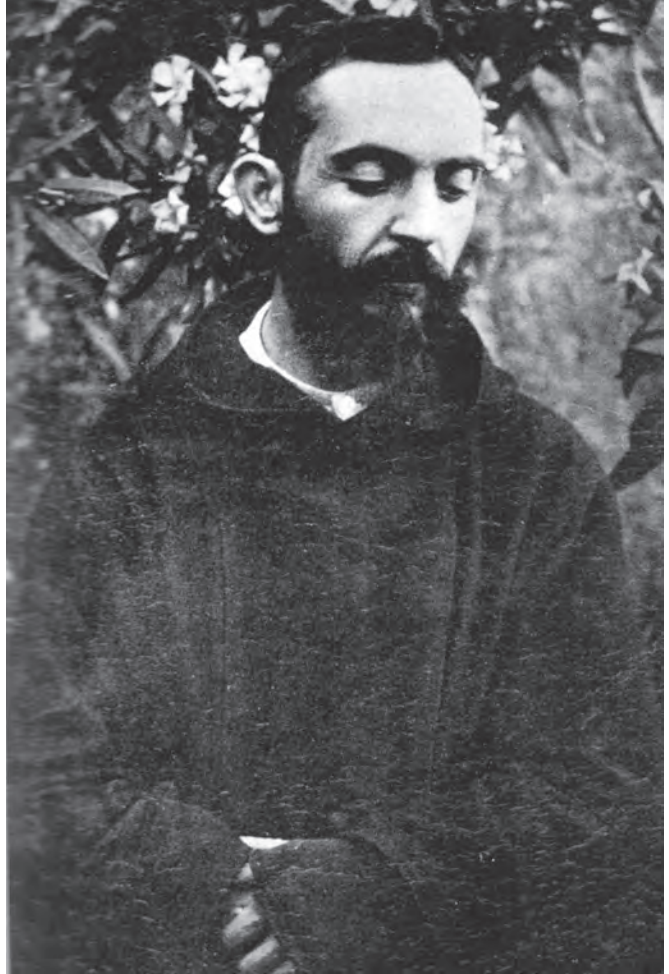
Seit seiner Stigmatisierung, die vor einem Kreuzifix im Chor der Konventskirche geschehen sein soll, inszenierte sich Padre Pio als Verkörperung und lebendiges Bild Christi auf dem Gargano. Wie der Heilige Franziskus von Assisi 700 Jahre vor ihm trug er die fünf Wundmale und aktualisierte somit das Leiden und den Kreuzestod Christi. Im Gegensatz zu Franziskus und den vielen anderen Stigmatisierten, von denen im Laufe der Jahrhunderte berichtet wurde, war Padre Pio aber nun ein fotografierbarer neuer Christus. Sein Gesicht ist in allen Lebensaltern und in unzähligen Varianten fotografisch festgehalten worden und hat zunächst auf Postkarten und Heiligenbildchen, bald auch in Hochglanzmagazinen wie *Visto*, *Epoca*, *Oggi*, *Gente* oder *Gente Mese* eine beachtliche Verbreitung gefunden.⁷ Neben der jeweiligen Miss Italia, so ist bemerkt worden, war Padre Pio das wichtigste Motiv des italienischen Nachkriegs-Fotojournalismus.⁸

Die erste Fotografie, auf der die Stigmata zu sehen sind, stammt von 1919 und kursierte bald schon als Postkarte (*Abb. 3*). In seiner kürzlich erschienenen *Padre-Pio-Vita* versieht Don Gabriele Amorth, amtierender Exorzist der Diözese Rom, dieses Foto mit der Bildunterschrift: «Die erste photographische Aufnahme der Stigmata von P. Pio. Diese Aufnahme der Wundmale gelang seinem Mitstudenten P. Placido am 19. August 1919.»⁹ Amorths Formulierung mutet unfreiwillig komisch an. Obwohl ein Vertrauter des Stigmatisierten, so suggeriert die Bildunterschrift, habe Padre Placido auf einen günstigen Moment warten müssen, um Padre Pio fotografieren zu können. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass die Fotografie in Amorths Publikation so beschnitten wurde, dass sie den Padre im Halbfigurenporträt zeigt. Denn im unbeschnittenen Original ist der inszenatorische Charakter dieses Bildes gänzlich unübersehbar: Pio posiert im Gras zwischen Sträuchern vor einer Felswand. Die Arme hat er vor dem Bauch so übereinander gelegt, dass die Handrücken mit den kreisrunden Öffnungen frontal von der Kamera erfasst werden können und damit im Zentrum der Komposition stehen. Während Padre Pio rechts am Fotografen vorbei in die Ferne schaut und den Blick des Betrachters nicht erwidert, scheinen seine Wundmale zurückzublicken. Neben konzentrierter Versunkenheit und bedeutungs-

schwerer Introspektion soll Pios abschweifender Blick wohl auch suggerieren, dass er sich des fotografischen Aktes nicht bewusst ist.

Seine Haltung weist gleichwohl große Ähnlichkeit auf mit den performativ niedergeschlagenen Augen (Abb. 4) und dem theatralisch aufgesetzten «himmelnden Blick» (Abb. 5) des Padre auf zwei weiteren Fotografien, die aus demselben Jahr stammen, wenn sie nicht gar – worauf das gleichbleibende Setting hindeuten könnte – im Zuge desselben Foto-Shootings entstanden sind.¹⁰ Auf beiden Fotografien posiert Padre Pio offensichtlich vor der Kamera – wenn auch hier mit bedeckten Händen.¹¹ Diese drei offenbar zusammengehörigen Fotografien bilden eine eigene Gruppe innerhalb der zahlreichen, aus den Jahren 1919/20 erhaltenen Aufnahmen, die Pio mal segnend, mal als guten Hirten zwischen Lämmern zeigen, die aber allesamt spontaner, weniger statisch inszeniert wirken. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei der Dreiergruppe um jene «tre splendide fotografie», deren Reproduktion der Abt des Klosters von San Giovanni Rotondo 1924 verbieten ließ, um den Vorwurf der Kommerzialisierung des Kultes um den Stigmatisierten abzuwenden.¹²

Alle drei Fotografien zeigen dem Betrachter keineswegs einen Padre Pio, der sich, wie es immer wieder hieß, vor den Kameras in Sicherheit zu bringen versuchte und sich nur äußerst ungerne fotografieren ließ.¹³ Ganz im Gegenteil präsentiert Padre Pio in der ersten Stigmata-Fotografie vom 19. August 1919 dem Fotografen offenbar bereitwillig die unverhüllten Wunden seiner Hände. Die Scham, die ihn habe erröten lassen, sobald jemand auf seine Wundmale zu sprechen kam, und deretwegen er sie nur, wenn er bei der Messfeier dazu gezwungen war, offen gezeigt habe, findet in diesem Foto keine Bestätigung.

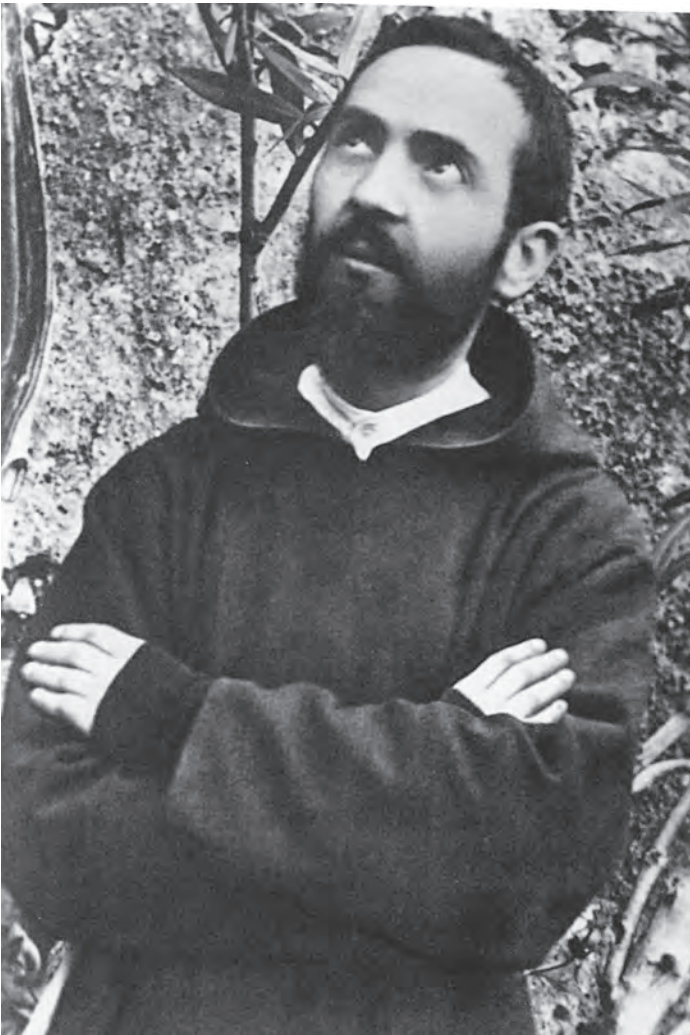


10 Die Fotos sind abgedruckt in: Cosmo Francesco Rупpi (Hg.): Padre Pio. Immagini di santità, Mailand 1999, Abb. S. 15, 33 und 52. Zur ikonographischen Tradition des emporblickenden Heiligen siehe Andreas Henning/Gregor J. M. Weber (Hg.): Der himmelnde Blick. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, Ausst.kat. Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Emsdetten 1998.

11 Zur Inszenierung des Modells durch den Fotografen in der frühen Zeit der Fotografie als «vielschichtige(m) Aufdeckungs- und Verdeckungsprozess in der Kooperation zwischen Medium, Fotograf und Fotografiertem» siehe das Kapitel «Inszenierung», in: Bernd Busch: Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie, München 1989, S. 306–329.

Abb. 4
Padre Pio mit
gesenktem Blick, 1919

Abb. 5
Himmelnder Blick, 1919



Zwar wurde Padre Pio durch seine Stigmata als ein aus der Masse herausgehobener Mensch wahrgenommen. Dennoch war er offenbar denselben Mechanismen unterworfen, denen sich seine immer zahlreicher in den Fotoateliers posierenden bürgerlichen Zeitgenossen zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht entziehen konnten: Die meisten Porträtfotografien der Zeit weisen den «charakteristischen Bildausdruck des fotografischen Ateliers» auf, der sich dadurch erklären lässt, dass das Inszenierungsgebaren der Fotografen zunehmend auf die Klienten übergriff, «die in ihrem eigenen Habitus, in der Pose, die theatralischen Arrangements

des Fotografen vorwegnahmen». Aus einem im Grunde magischen Vorbehalt gegenüber dem Bildnis heraus, aus Furcht vor der Kamera, die dem Fotografierten sein Bild «abnimmt», ihn seiner Haut als eines Teils seiner persönlichen Integrität beraubt, nahmen die Fotografierten die Pose als eine Art Schutzschild ein, als «eine Fassade gesellschaftlicher Typisierung, hinter der die Persönlichkeit sich verschanzt». Daher war das Resultat der fotografischen Arrangements nahezu immer die erstarrte, gefrorene Bewegung des «lebenden Bildes», eines Bildes, das Bedeutsamkeit herstellt.¹⁴

Auch die Interaktion zwischen Padre Pio als Foto-Modell, Padre Placido als Fotograf und der Fotokamera, mittels derer wohl eine *vera effigies* des neuen Christus,



Abb. 6
Die Stigmatisierung
des Heiligen Franziskus,
1230–1250, Florenz, Uffizien

eine Art Beweisfoto, erstellt werden sollte, führte letztlich zur Einnahme von Posen durch den Fotografierten, zu einem «rastlosen Ausprobieren immer neuer Gesichter vor dem Objektiv der Kamera», wie Ulrich Raulff die Reaktion normalsterblicher Fotografierten um die Jahrhundertwende auf das neuartige «Gefühl der Unauthentizität» beschrieben hat.¹⁵ Auch Padre Pio mag der Habitus dazu gedient haben, seine Persönlichkeit «zu verschanzen». Gleichzeitig konnte dadurch aber augenfällig gemacht werden, in wessen Nachfolge man ihn zu sehen hatte. Die Pose, die Pio in der ersten Stigmata-Fotografie einnimmt, offenbart, dass er als neuer Franziskus auftritt: Es ist die Ikonographie der Stigmatisierung des Heiligen Franziskus, wie sie am 17. September 1224 auf dem Berg La Verna stattgefunden haben soll, die Padre Pio als *tableau vivant* nachstellt. Franziskus wird bei seiner Stigmatisierung stets im Gras und vor einer häufig mit Gestrüpp bewachsenen Felswand kniend dargestellt, wie die zwischen 1230 und 1250 entstandene Tafel aus den Uffizien beispielhaft zeigt (Abb. 6). Während Franziskus jedoch nach oben zum seraphischen Kruzifix blickt, dessen Strahlen auf ihn niedergehen, zeigt sich Pio dem Fotografen *nach* bereits erfolgter Stigmatisierung – diese soll im Chorraum des Klosters von San Giovanni Rotondo geschehen

¹² Luzzatto: Padre Pio, S. 213, zitiert die in nur wenigen Exemplaren erhaltene, weil vom Vatikan sofort aufgekaufte und eingestampfte erste Vita Padre Pios von Giuseppe Cavaciocchi aus dem Jahr 1924.

¹³ Luzzatto: Padre Pio, S. 37.

¹⁴ Busch: Belichtete Welt, S. 311–314.

¹⁵ Ulrich Raulff: Image oder Das öffentliche Gesicht, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.): Das Schwinden der Sinne, Frankfurt/Main 1984, S. 46–58, S. 49.

- 16 Zu frühen hagio- und ikonographischen Ausdeutungen der Stigmatisierung Franziskus' siehe Arnold Davidson: *Miracles of Bodily Transformation, or, how St. Francis Received the Stigmata*, in: Caroline A. Jones/Peter Galison (Hg.): *Picturing Science, Producing Art*, New York 1998, S. 101-124. Speziell zur Ikonographie der «Bildwerdung» des Heiligen Franziskus siehe Hans Belling: *Franziskus. Der Körper als Bild*, in: Kristin Marek u. a. (Hg.): *Bild und Körper im Mittelalter*, München 2006, S. 21-36.
- 17 Klaus Krüger: *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992; Tal Golan: *Sichtbarkeit und Macht. Maschinen als Augenzeugen*, in: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/Main 2002, S. 171-210.
- 18 Zu Abreschs Tätigkeit als offizieller Fotograf Padre Pios siehe Luzzatto: *Padre Pio*, S. 256-261 und S. 327f.
- 19 Zu den frühesten Viten und ihrem faschistischen Verleger siehe Luzzatto: *Padre Pio*, S. 204-219.

sein. Pio hebt daher die Hände nicht wie Franziskus empor, sondern legt sie ruhig und demonstrativ übereinander. In der Franziskus-Tafel wird der Moment der Bildwerdung des Heiligen als zeitlichte Ikonographie gezeigt, während die Fotografie des bereits stigmatisierten Padre Pio in die Nachfolge der zeitlosen, ikonischen Kultbilder tritt.¹⁶ Beide Bilder weisen jedoch, was ihre Funktion und Funktionalisierung betrifft, eine enge Verwandtschaft auf: Durch ihren Beweisfoto-Charakter steht die Aufnahme Padre Pios in der Nachfolge der frühen Franziskustafeln, die ebenfalls vorrangig als «Beweisbilder der Stigmata» fungierten.¹⁷

Solche offensichtlich inszenierten Aufnahmen Padre Pios sind nur aus den ersten beiden Jahren nach seiner Stigmatisierung erhalten, und die drei hier als Gruppe vorgestellten Fotos sind tatsächlich die herausstechendsten Beispiele für diese Art der rollenspielartigen Repräsentation des zukünftigen Heiligen. Der gänzlich unterschiedliche Charakter der späteren Fotografien lässt den Schluss zu, dass sich Pios Einstellung - oder zutreffender: die Einstellung der mit seinem Kult-Management befassten Kapuziner von San Giovanni Rotondo - gegenüber diesem Medium und seiner Nutzung in der Folge grundlegend wandelte.

Zu Beginn der 1930er Jahre errang ein einzelner Fotograf das alleinige Monopol über die fotografischen Bilder des Padre: Über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren, bis in die 1950er Jahre hinein, stammen alle Fotografien Padre Pios von dem deutschstämmigen Federico Abresch, der eigens sein Studio aus dem Zentrum Bolognas nach San Giovanni Rotondo verlegte, um den Pater dort längerfristig mit der Kamera zu begleiten. Ein Wunder soll die beiden zueinander gebracht haben: Der einstige Protestant und Theosoph Abresch konvertierte zum Katholizismus, nachdem Padre Pio ihm und seiner Frau durch seine Fürbitte zum lange ersehnten Kind verholfen hatte.¹⁸ Die von ihm angefertigten Pio-Fotografien vertrieb Abresch als kleine Devotionsbildchen, druckte sie auf religiöse Objekte und verkaufte sie als Pilgersouvenirs. Sie waren aber auch zur Veröffentlichung in den zahlreichen Biographien Padre Pios bestimmt, die bereits früh publiziert wurden.¹⁹ Aus dem Jahr 1950 ist der Kommentar des pilgernden Priesters Alessandro Lingua überliefert, der vor Abreschs Schaufensterauslage zunächst aus seinem Entsetzen über

«soviel Zurschaustellung und Reklame» keinen Hehl machte. Nach der persönlichen Begegnung mit dem Padre stellte Lingua jedoch in seinem Büchlein *Io vidi padre Pio* den Nutzen der Fotos heraus, die ihm nun «kraftvoll», «mysteriös» und «von immanentem und gleichzeitig transzendtem Charakter» erschienen. Die Fotografien dieses «männlichen Gesichts» dienten ihm zur Versenkung und riefen «übernatürliche Gedanken» und «mysteriöse Gefühle» hervor, wenn er sie während der Messe betrachtete. Außerdem, führte er weiter aus, sei es in einem Zeitalter, in dem jeder und alles fotografiert werde, doch nur legitim, den frommen Augen zur Erholung das Bild von jemandem anzubieten, der den Betrachter nicht schamlos in Versuchung führe, sondern erlösen und erheben wolle.²⁰

Wie in früheren Jahrhunderten Holzschnitte und Stiche von Heiligen oder verehrten Gnadenbildern am jeweiligen Wallfahrtsort vertrieben worden waren, so wurden seit 1919 in San Giovanni Rotondo, das binnen kurzem zur Pilgerstätte geworden war, Fotografien des neuen Stigmatisierten in Geschäften und an Verkaufsständen feilgeboten. Fromme Frauen liefen mit Bauchläden durch die Straßen und verkauften den Pilgern Padre-Pio-Fotografien zusammen mit blutigen Stoffstreifen oder anderen Reliquien.²¹ Dies ist anschaulich in dem Spielfilm «Padre Pio – tra cielo e terra» inszeniert worden, der im November 2000 in zwei Teilen auf Rai Uno ausgestrahlt wurde (*Abb. 7*).²² Ähnlich gezielt wie diese neueren filmischen Bilder der Lebens- und Leidensgeschichte Padre Pios wurden bereits die frühen Fotos zur Propagierung seines Kultes eingesetzt.

So sehr wurden Kult und Bild des Padre kommerzialisiert, dass der Generalprokurator der Kapuziner, Padre Melchiorre da Benisa, am 6. April 1924 in einem Rundbrief an alle Kapuzinerklöster offiziell verbot, Pilgerreisen zu Padre Pio zu unternehmen, sich schriftlich zu ihm zu äußern oder Bilder von ihm zu verbreiten.²³ Dies war nicht der erste Versuch einer Regulierung der Bilderflut. Bereits 1919 war Padre Pio von seinen Vorgesetzten jeglicher Kontakt mit Journalisten und Fotografen untersagt worden.²⁴

Als «Reaktion» Padre Pios auf die potentiell entlarvende und bloßstellende Macht der Fotografie lässt sich ein etwas späteres, ohne Datum überliefertes Fotowunder interpretieren. Die Quali-

20 Zitiert nach Luzzatto: Padre Pio, S. 328.

21 Luzzatto: Padre Pio, S. 130.

22 Padre Pio – tra cielo e terra, Regie: Giulio Base, Italien 2000. Die Titelrolle spielte der aus «Allein gegen die Mafia» bekannte Michele Placido, die Filmmusik schrieb Ennio Morricone. 14 Millionen Italiener sahen sich diesen unkritisch hagiographischen Zweiteiler an, der Padre Pio noch vor dessen Kanonisation durch konsequentes Ausblenden aller umstrittenen Episoden seiner Vita zu einem strahlenden Heiligen machte. Vgl. Margry: Merchandising, S. 102 f. Im April desselben Jahres war mit weniger großem Erfolg bereits der von Silvio Berlusconi Sendergruppe Mediaset finanzierte Film «Padre Pio – un Santo tra noi» im italienischen Fernsehen ausgestrahlt worden (Regie: Carlo Carlei, Italien 2000, Hauptrolle: Sergio Castellitto).

23 Luzzatto: Padre Pio, S. 173 f.

24 Luzzatto: Padre Pio, S. 57, S. 331.

25 Die Fotografie ist abgebildet in: Piero Mantero: Foto «soprannaturali». Il primo catalogo d'immagini sui segni dei tempi, Udine 1989, S. 59.



Abb. 7
Früher Fotografienverkauf
in San Giovanni Rotondo,
Filmstill (2000)

tät der Fotografie, die im Mittelpunkt dieses Mirakels steht, und die Tatsache, dass Padre Pio darauf im mittleren Alter mit dunklem Bart und dunklen Augenbrauen erscheint, sprechen dafür, den Vorfall in die 1940er oder 1950er Jahre zu datieren. In der Legende, die sich um das Foto entspinnt, tritt ein Freimaurer als Repräsentant all derjenigen auf, die mit ihren Fotoapparaten dem Pio-Kult angeblich zu schaden versuchten. Er reiste mit dem ausdrücklichen Ziel nach San Giovanni Rotondo, Padre Pio zu fotografieren und ihn dadurch der Lächerlichkeit preiszugeben, ihn in der Presse als Schwindler bloßzustellen. Beim Entwickeln des Filmes zeigte sich jedoch, dass der Padre diesem Ansinnen effektiv zu begegnen wusste: Auf seinem fotografischen Porträt trägt er nun plötzlich die Dornenkrone, und Blut rinnt in kleinen Bächen von seiner Stirn in die streng und düster blickenden Augen. Wie einst Christus vor seiner Kreuzigung verlacht und verhöhnt wurde – so die Botschaft dieser Wunderepisode –, ist nun sein Nachfolger Padre Pio den Anfeindungen und Verleumdungen blinder Ungläubiger ausgesetzt. Der Freimaurer, von der Erscheinung mächtig beeindruckt, kehrte sofort zum Padre zurück, der ihm angesichts der Fotografie erläuterte, es seien eben die Freimaurer, die ihm, Padre Pio, die Dornenkrone aufsetzten. Erwartungsgemäß konvertierte der Mann nach diesem Vorfall zum Katholizismus.²⁵

Lebendige Beziehungen.

Die Integration von Fotografien in den Heiligenkult

Alle bereits zu einem frühen Zeitpunkt unternommenen Versuche, durch Bilderverbote eine *damnatio memoriae* des inzwischen in medizinischen Gutachten als Hysteriker und Autoläsionist bezeichneten Padre Pio zu erreichen, waren nicht von Erfolg gekrönt. Auf Phasen der Zweifel an der Echtheit der Stigmata und der offiziellen Kritik am Kult um Padre Pio folgte stets eine neuerliche Rehabilitation des Padre. Der «neue Christus», der nicht müde wurde zu beteuern, wie sehr ihm der Rummel um seine Person zuwider sei, wurde weiterhin fotografiert. Und diese Fotografien dienten nicht nur der Kommerzialisierung des Kultes, sondern sie wurden in diesen integriert und spielten eine konkrete Rolle als Vermittler bei Heilungswundern. Selbst wenn sie in Illustrierten abgebildet waren, konnten Fotos von Padre Pio als «Signale» des Heiligen wahrgenommen werden und zu tiefer Pio-Frömmigkeit mit anschließender Wunderheilung führen.²⁶ Gebete, über Pio-Fotografien gesprochen, führten zur Heilung von Augenleiden und sogar vollständiger Blindheit, und die beteiligten Fotos verströmten danach langfristig einen süßlichen Geruch. Diesen jedenfalls nahm Maria Cozzi Giuliano wahr, nachdem sie 1919 auf besagte Weise von einer Zungengeschwulst geheilt worden war. Das duftende Foto soll nach dieser ersten Heilung noch mehrmals erfolgreich zur Anwendung gekommen sein.²⁷ Auch in einer Vita von 1955 ist eine Wunderheilung überliefert, bei der ein Foto Padre Pios als Transmitter seiner heilenden Kraft, der *virtus*, fungierte. Dem kleinen Paolo M. aus Mailand konnten die Ärzte nach einem Sturz aus dem Fenster nicht mehr helfen, und sie rechneten mit seinem baldigen Tod. Paolos Mutter war in den drei Tagen, die sie am Bett ihres ins Koma gefallenen Sohnes wachte, vor Kummer nicht in der Lage, für ihn zu beten. Die Mutter des kleinen Bett-nachbarn jedoch gab ihr eine Fotografie von Padre Pio mit der Empfehlung, sie dem Jungen unter das Kopfkissen zu legen. In der Nacht füllte sich der Raum mit Rosenduft, Paolo wurde plötzlich unruhig, zog – noch immer ohne Bewusstsein – mit der Hand das Foto unter dem Kissen hervor und hielt es fest in der geballten Faust, bis er dann am Morgen wieder erwachte und in der Folge genas.²⁸

26 Der kleine Andrea Forza aus Brianza (Calusco d'Adda) erlitt 1994 eine plötzliche Hirnblutung und konnte nur gerettet werden, weil seine Mutter kurz zuvor einen illustrierten Zeitungsartikel über Padre Pio entdeckt, ausgeschnitten und aufbewahrt hatte. Bezeichnenderweise sagt sie aus, sie habe den Artikel gar nicht gelesen, aber das Foto habe sie mit einer großen Sehnsucht, nach San Giovanni Rotondo zu pilgern, erfüllt. Allegri: Padre Pio, S. 47–49.

27 Allegri: Padre Pio, S. 91. Dieselbe Praxis des Gebets über einem Pio-Foto funktionierte angeblich auch noch sieben Jahrzehnte später, als Roberto Moriglione aus Siracusa 1992 dadurch seine Sehkraft zurückerhielt.

28 Roberto De Monticelli: I prodigi di Padre Pio, in: Epoca, 3. Juli 1955, zitiert nach Luzzatto: Padre Pio, S. 337f.

- 29 Allegri: Padre Pio, S. 400f.; Luzzatto: Padre Pio, S. 338, S. 289. Zu Giovanni Papini siehe den rezenten Tagungsband: Gloria Manghetti (Hg.): Per Giovanni Papini nel 50. anniversario della morte dello scrittore (1956–2006). Atti della tavola rotonda, Firenze, 6 novembre 2006, Florenz 2008.
- 30 Andreas Fischer: Ein Nachtgebiet der Fotografie, in: Veit Loers (Hg.): Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915, S. 503–545, S. 503f.; Joseph Imorde: Bilder von Medien. Der wissenschaftliche Okkultismus und seine fotografischen Dokumente, in: Anja Zimmermann (Hg.): Sichtbarkeit und Medium: Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien, Hamburg 2005, S. 73–114.
- 31 Siehe das Kapitel «Die Leben ausströmende Photographie», in: Rolf H. Krauss: Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen. Ein historischer Abriss, Marburg 1992, S. 42–46. Wie nah beieinander jene spiritistischen Fotografie-Zirkel und die Fotografien Padre Pios lagen, zeigt die Tatsache, dass auch Federico Abresch vor seiner Konversion in spiritistischen Kreisen verkehrte. Siehe seine eigene Aussage in: Maria Winowska: Il vero volto di Padre Pio, 33. Aufl., Mailand 2003, S. 49: «I dogmi significavano poco per me, e mi interessavo alle scienze occulte; un amico mi aveva iniziato allo spiritismo.»

Es ist ebenso überliefert, dass Padre Pio Wunderheilungen bewirkte, indem er selbst intensiv die Fotos derjenigen betrachtete, die ihn um Hilfe ersuchten. So soll es ihm gelungen sein, dem vollständig erblindeten faschistisch-rassistischen Schriftsteller Giovanni Papini wenigstens ein Stück seiner Sehkraft zurückzugeben, indem er über eine Woche hinweg immer wieder ein Foto dieses Mannes fixierte.²⁹

Diese bildmagische Nutzung von Fotografien zur Herstellung einer Verbindung zwischen Betrachter und Abgebildetem hatte zum Zeitpunkt ihrer Integration in die Padre-Pio-Frömmigkeit bereits eine längere Vorgeschichte außerhalb des Heiligenkultes. Etwa gleichzeitig zur Entstehung der Fotografie kam Mitte des 19. Jahrhunderts in okkultistischen Kreisen die Vorstellung auf, dass etwas von der physischen «Lebenskraft» des Abgebildeten von der sensiblen Platte des Fotoapparats aufgefangen würde. Mit Hilfe dieses «psychischen Belages», den der Fotografierte auf der Platte hinterließ, wähte man den Besitzer und Betrachter eines Fotos in der Lage, eine andauernde Verbindung mit dem Abgebildeten zu erhalten.³⁰ In diesen Zusammenhang gehören auch die Experimente zur «Fernelektisierung» von Personen, die der Chemiker Carl Büchner 1914 durchführte. Er leitete elektrische Ströme durch Fotografien, mit der Folge, dass die darauf abgebildete Person, auch wenn sie sich viele Kilometer entfernt aufhielt, das kribbelnde Gefühl hatte, selbst elektrisiert zu werden. Auch ein Nadelstich ins Foto machte sich als Bluterguss an derselben Körperstelle des abwesenden Fotografierten bemerkbar. Büchner war davon überzeugt, dass ihm der Beweis gelungen war, dass «lebendige Beziehungen» zwischen dem Menschen und seinem fotografischen Bild bestünden.³¹

Padre-Pio-Fotografien konnten die zwischen ihnen und dem Modell bestehende Verbindung auch noch nach seinem Tode sichtbar machen. So gab ein Kanadier, in dessen Haushalt sich auch mehrere Blut und Tränen weinende Statuen Christi und Mariae befanden, zu Protokoll, dass seine Schwarzweißaufnahme des weißbärtigen Padre am 18. Dezember 1983 so ausgiebig geweint habe, dass die Tränen bis zum unteren Rand des Fotos und durch den Glasrahmen hindurch geflossen seien.³²



Abb. 8
Altarfotografie und Gürtel-
reliquie in der Florentiner
Kirche San Remigio

Seit Padre Pios Heiligsprechung im Jahr 2002 findet man sein Foto auch auf Altären. In der Florentiner Kirche San Remigio beispielsweise ist links neben dem Eingang, zwischen zwei Leuchtern, Weihnachtssternen und Grünpflanzen ein Altar mit Kniebank für Padre Pio eingerichtet worden (Abb. 8). Im goldenen Rahmen hängt darüber ein großgezogenes Foto des Heiligen. Es handelt sich um eine nur zaghaft kolorierte Schwarzweißfotografie des schon alten Pio. Hellgrau und Weiß und als Hautfarbe ein sehr liches Ocker sind die abgedämpften Farben dieser «Altarfotografie», die durch ihre räumliche Nähe zu einer Reliquie aufgewertet wird: In der Vitrine unter dem Bild ist ein Gürtel Padre Pios ausgestellt.

Das fotografische Bild kommt den Anforderungen an ein Heiligenbild in vielerlei Hinsicht entgegen. Schon früh wurde ihm die Fähigkeit zugesprochen, die sichtbare Welt mechanisch zu

- 32 Mantero: Foto soprannaturali, S. 151.
- 33 Allerdings wurde die Fotografie gleichzeitig schon als «menschliche(r) Kunstgriff, der mechanische Objektivität behauptet», erkannt. Tal Golan arbeitet heraus, dass die Zweifel, die vor Gericht an der Beweiskraft von Fotos lange Zeit Bestand hatten, Ende der 1920er Jahre zerstreut wurden. Siehe dazu Golan: Sichtbarkeit und Macht, S. 175, S. 206f.: «Maschinell hergestellte Bilder, besonders Fotografien, waren jetzt ein potentiell unabhängiger Beweis.»
- 34 Siehe z.B. Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, 6. Aufl., München 2004, S. 21-23.
- 35 George Didi-Huberman: Ex-voto. Image, organe, temps, Paris 2008; Angelo Turchini: Ex-voto. Per una lettura dell'ex-voto dipinto, Turin 1991; L'immagine che parla. Le tradizioni popolari in Italia, Mailand 1987.

transkribieren, sie gar unmittelbar zu reproduzieren.³³ Indem eine Fotografie dem Betrachter suggeriert, dass sie die *vera effigies* des Heiligen ohne künstlerische Manipulation vor Augen führe, erweist sie sich als der christlichen Ikone verwandt, die dieselbe Authentizität beansprucht.³⁴ Auch die Entstehung der altehrwürdigen Ikone war häufig von Legenden umwoben, die ihren handgemachten Charakter negierten. Die Erzählungen von der wundersamen Entstehung vieler Ikonen durch mechanische Übertragung oder himmlische Intervention dienten der Beglaubigung, dass der auf einer Ikone dargestellte Heilige mehr Anteil an seinem Bild hatte als der Maler der Tafel.

In den Berichten von Fernheilungen an Gläubigen durch Fotos Padre Pios – und umgekehrt auch von Padre Pios Heilung Abwesender durch Betrachten ihrer Fotografien – gehen neuere Vorstellungen, wie sie im Zuge der fotografischen Revolution aufgekommen waren, in der langen Tradition bestimmter Zuschreibungen an christliche Kultbilder auf. Das Zusammenführen beider Fäden konnte deshalb reibungslos vonstatten gehen, weil sich Fotografien gerade aufgrund ihrer mechanischen Hervorgebrachttheit, ihrer medialen und materiellen Besonderheiten so erstaunlich gut in die Welt der Heiligenbilder einfügten. Vorstellungen, wie sie das neue bildgebende Medium in den Köpfen vor allem spiritistisch oder okkultistisch interessierter Menschen des 19. und 20. Jahrhunderts hervorgebracht hatte, flossen mit den Eigenschaften, die man seit alters den *acheiropoieta* und anderen wundertätigen Bildern im christlichen Kult zugeschrieben hatte, zusammen. Der Einsatz der Fotografie in Padre Pios Kult stellt nichts anderes als eine Fortführung des christlichen Bildeinsatzes mit neuen Mitteln dar. Immer schon hatten gläubige Stifter ihr *eigenes* wächsernes oder gemaltes Konterfei am Grab eines Heiligen deponiert, um ganz individuell von seiner Fürbitte zu profitieren – nun schickten sie eben Fotos.³⁵ Ebenso waren die Bilder *der Heiligen* stets von Gläubigen in der Hoffnung auf Heilung kontempliert, berührt und geküsst worden – wie es der kleine Paolo aus Mailand und die anderen *devoti* nun mit Fotografien Padre Pios taten, die genauso wie frühere Heiligenbilder ihre eigene Wirkungsmacht durch Tränenfluss und olfaktorische Signale synästhetisch anzeigten.

Visualisierungshoheit.

Padre Pio hebt die Fotografie aus

Interessanterweise und im Gegensatz zu den *acheiropoietia*, den nicht von Menschenhand gemalten Ikonen, trägt nun aber die Florentiner Altarfotografie Padre Pios die Signatur des Fotografen. Sie verweist explizit auf ihre Gemachtheit, auf den Anteil des Fotografen am Bild. Signiert hat hier nicht Federico Abresch, sondern Elia Stelluto, der in Pios späteren Jahren den halboffiziellen Posten des Leibfotografen übernahm.³⁶ Paradoxerweise ist die Fotografie dadurch, dass sie ihren Produzenten in den Vordergrund rückt, in diesem Fall mehr ein Beweis für den aktiven Anteil des Heiligen an seinem Bild als für den des Fotografen. Dies beruht auf der Legende, dass Padre Pio sein fotografisches Bild «gewährte». Wenn Stelluto eine Fotografie «gelungen» ist, dann ist das vor allem als eine Willensäußerung Padre Pios zu verstehen. Der Überlieferung zufolge konnte dieser dem Fotoapparat sein Bild aktiv verweigern, ganz im Gegensatz zu jedem Normalsterblichen, der dem «Abziehen der Lichthaut» passiv ausgesetzt ist. Wenn Padre Pio nicht fotografiert werden wollte, dann blieb der Film sogar desjenigen, der meinte, unbemerkt einen Schnappschuss von ihm gemacht zu haben, leer. Mit dieser Legende holt sich Padre Pio gewissermaßen hagiographisch die Kontrolle über sein Bild zurück, die er *de facto* längst verloren hatte.

Bezeichnend ist, dass die Erzählung von der Pio'schen Fotoresistenz bereits 1919 erstmals auftaucht. In den folgenden Jahrzehnten wurde sie dann von zahlreichen Zeugen bestätigt, so dass sie schließlich Eingang in die Vita des Heiligen fand.³⁷ Eine ausführliche Schilderung hinterließ beispielsweise Giovanni Santucci, ein Drittordens-Franziskaner aus dem Benevent, der zu Beginn der 1930er Jahre nach San Giovanni Rotondo pilgerte. Ihm wurde ausnahmsweise vom Abt gestattet, Padre Pio in seiner Zelle zu besuchen, wo er – von diesem vermeintlich unbemerkt – fünf oder sechs verbotene Schnappschüsse machte. Ohne Umstände sagte Padre Pio dem Paparazzo *avant la lettre* jedoch beim Abschied, er möge nicht vergessen, dass die Fotos nicht gelängen, wenn er, Padre Pio, es nicht beabsichtige: «Ricorda che, se non ci metto l'intenzione, le fotografie non riescono.» Und in der Tat, so berichtet Santucci, habe der mit der Entwicklung seines Filmmaterials beauftragte Fotograf den Film leer vorgefunden.³⁸

36 Bei der Entzifferung der Signatur half mir in Florenz Birgit Witte, bei der Identifikation des Fotografen Sergio Luzzatto; beiden sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Nach Aussage Stellutos bot Abresch seinem jungen Nachfolger 5000 Lire an, wenn es ihm gelänge, den Padre während der Messfeier zu fotografieren. Da das Blitzlicht Padre Pio verärgerte, musste Stelluto trotz ungünstiger Lichtverhältnisse am Altar darauf verzichten. Wundersamerweise produzierte er in der Folge dennoch «Tausende» gelungener Fotografien. Interview des Senders «Telebene» mit Elia Stelluto vom 29. November 2006.

37 Vgl. dazu Luzzatto: Padre Pio, S. 331 f.

38 Einem 1968 schreibenden Biographen ist es offenbar wichtig, darauf hinzuweisen, dass diese fotografischen Misserfolge keinem technischen Fehler zuzuschreiben sind. Giuseppe Tomaselli: *Storia di un frate* (Padre Pio), Palermo 1968, S. 80, zit. nach Luzzatto: Padre Pio, S. 332.

39 Vgl. Martina Hessler: Der Imperativ der Sichtbarmachung. Zur Bildgeschichte des Unsichtbaren, in: *Bildwelten des Wissens* (4), 2006, S. 69–79, S. 76f. Siehe auch Golan: Sichtbarkeit und Macht, S. 187f; Michel Frizot: Das absolute Auge. Die Formen des Unsichtbaren, in: ders. (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 273–285; das Kapitel «Die Photographie des Unsichtbaren: Moment-, Geister- und →

Abb. 9
Fotografie des Turiner
Grabtuchs von Secondo Pia,
1898



Padre Pios wundersame Nichtfotografierbarkeit steht zunächst in einem auffälligen Kontrast zu allen anderen kursierenden Fotomirakeln und überhaupt zur zentralen Tugend der Fotografie, die stets als Medium des Enthüllens, des Zeigens, des Erscheinens wahrgenommen und eingesetzt wurde.³⁹ Das größte Aufsehen hatte wohl die erste fotografische Aufnahme des Turiner Grabtuches im Jahr 1898 erregt (*Abb. 9*). Auf dem Glasnegativ erblickte der Amateurfotograf Secondo Pia plötzlich ein positives Bild des Leichnams, der im Tuch als Negativ erscheint. Als sich während des Entwicklungsvorganges klar das Gesicht des Toten abzeichnete, war es die neue Technik der Fotografie, die einem bisher verschwommen gebliebenen Bild Christi zu seinem Erscheinen verhalf.⁴⁰



Nicht nur in diesem wohl prominentesten Fall war es die Fotografie, die Unsichtbares sichtbar machte. Die Fotokamera wurde bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts als magisches drittes Auge genutzt, das nicht-reale Bilder – Geisterbilder – mit Hilfe der Chemie hervorbrachte.⁴¹ Gerade in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg hatte die Geisterfotografie eine neue Hochkonjunktur. Die Sehnsucht vieler Hinterbliebener, ihre im Krieg gefallenen Verwandten noch einmal wiederzusehen, führte zu einer neuen Welle von Geisterfotografien in genau jener Zeit, in der die Aufnahmen Padre Pios zu kursieren begannen und sich die Legende von seiner Nichtfotografierbarkeit bildete.⁴²

1918, im selben Jahr, in dem Padre Pio in Apulien die Stigmata erhielt, wurde in der westenglischen Stadt Crewe die *Society for the Study of Supernormal Pictures (SSSP)* gegründet. Eine Fotografie, die in der Folge besonders viel Aufsehen auch auf dem europäischen Kontinent erregte, entstand 1922 am Londoner Whitehall Cenotaph am Armistice Day, dem jährlichen Gedenktag für die Weltkriegsgefallenen.⁴³ Während der zwei Gedenkminuten hatte sich eine Gruppe von Spiritisten in der Menge positioniert, um eine «Schwelle aus Gebeten» zu produzieren. Sie hatten die berühmte Geisterfotografin Ada Deane mitgebracht, die von einem erhöhten Standpunkt aus zwei Aufnahmen machte. Beim Entwickeln zeigte die erste, noch vor dem Beginn der Schweigeminuten entstandene Fotografie eine diffuse Lichtmasse über der betenden Gruppe, während die zweite Aufnahme eine über der Menge schwebende Aneinanderreihung ätherischer männlicher Gesichter zeigte (Abb. 10). Beide Bilder wurden zusammen kommerziell vertrieben und unter Spiritisten verteilt. Wegen des großen Er-

→ Röntgenphotographie, in: Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 87–136; Hartmut Böhme: *Das Unsichtbare. Mediengeschichtliche Annäherungen an ein Problem neuzeitlicher Wissenschaft*, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 215–245.

40 Peter Geimer: «Nicht von Menschenhand». Zur fotografischen Entbergung des Grabtuches von Turin, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Homo Pictor*, München 2001, S. 156–172; Hans Belting: *Das wahre Bild*, München 2005, S. 63.

41 Andreas Fischer/Veit Loers (Hg.): *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, Ausstellungskatalog, Mönchengladbach 1997.

42 Martyn Jolly: *Faces of the Living Dead. The Belief in Spirit Photography*, London 2006, S. 90–100, S. 125; Fischer: *Nachtgebiet*, S. 506.

43 Zum Folgenden siehe Jolly: *Faces*, S. 125–128.

44 Gerhard Wolf: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002, S. 22–42 und S. 56.



Abb. 10
Geisterfotografie von
Ada Deane, entstanden in
London am Armistice Day
1922

Abb. 11
Der Maler Ananias versucht,
Christus zu porträtieren,
Ende 13. Jh., Paris, Biblio-
thèque nationale (Ms. lat.
2688)

folges wiederholte Deane in den folgenden Jahren jeweils die Prozedur, bis schließlich ein Journalist des *Daily Graphic* in den Geisterköpfen von 1924 die Fotografien von zwölf Fußballern und Boxern wiedererkannte.

Wenn Padre Pio nun die Fähigkeit zugeschrieben wurde, die bildgebende Macht des fotografischen Mediums auszuschalten und sich selbst abbildungsresistent zu machen, dann lässt sich diese Legende als eine Gegenreaktion auf solche und andere ähnlich zweifelhafte Episoden der Sichtbarmachung deuten und auch als ein weiteres Indiz dafür, dass die Überfülle und eingeschränkte Kontrollierbarkeit von Pio-Fotografien als heikel und kontraproduktiv für die Kultentwick-

lung angesehen wurden. Die Legende vom fotoresistenten Padre Pio lässt sich also aus der hagiographischen Notwendigkeit herleiten, die entlarvende und indiskrete Macht der Fotografie zu brechen. Als mit prophetischen und hellseherischen Fähigkeiten begabter Heiliger sollte Padre Pio eben auch in der Lage sein, dem Fotoapparat sein Bild zu verweigern und dadurch die hinterlistigen Absichten sensationslüsterner Fotografen offenzulegen und zu durchkreuzen.

Neben dieser zeitgenössischen Begründung von Padre Pios Nichtfotografierbarkeit ist aber noch eine zweite, in die Vergangenheit weisende Erklärung des Phänomens anzuführen, nämlich die christologische Parallele: Auch Christus behielt zu Lebzeiten die Macht über sein Bild. Er ließ sich nicht einfach malen, wie die Legende von König Abgar von Edessa zeigt, deren älteste Version auf die Zeit um 400 zurückgeht. An den Blattern erkrankt, sandte dieser König seinen Hofmaler zur Zeit, als Jesus noch lebte, nach Jerusalem, damit er ein Bild von ihm anfertige, das ihn, den König, dann heilen könne (*Abb. 11*).⁴⁴ Nach der Legende, wie sie ab dem 8. Jahrhundert fortgeschrieben wurde, wollte es dem Ma-



Abb. 12
Schweiß Tuch Padre Pios,
1969, Conegliano (Veneto),
Privatkapelle Francesco
Cavicchi

ler Ananias jedoch schlicht nicht gelingen, Christus zu porträtieren, so dass letzterer schließlich sein Gesicht wusch, es mit einem Tuch trocknete und dem Maler den im Gewebe zurückgebliebenen Abdruck, das sogenannte Mandyllion, überreichte.⁴⁵ In einer Adaption der Legende aus dem 14. Jahrhundert heißt es, Ananias sei am Versuch, Christus mit seinen Farben auf die Tafel zu bringen, gescheitert, weil sich dessen Aussehen immer wieder verwandelt habe und er mal als Dreißigjähriger, mal als älterer Mann, dann wieder als Zwölfjähriger erschienen sei. Die Hand des erfahrenen Malers habe versagt, die Sinne seien ihm geschwunden, er habe nicht vermocht, Christus länger zu betrachten.⁴⁶

- 45 Hans J. W. Drijvers:
The Image of Edessa in the Syriac Tradition, in: Herbert L. Kessler/Gerhard Wolf (Hg.): The Holy Face and the Paradox of Representation, Bologna 1998, S. 13–31, S. 25.
- 46 Wolf: Schleier und Spiegel, S. 55; ders.: Vom Scheitern des Porträtisten. Überlegungen zur künstlerischen Inszenierung des Mandylyon von Genua und zum Begriff der «historia» zwischen Ost und West, in: Hubert Locher/Peter J. Schneemann (Hg.): Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im «Bilddiskurs», Zürich 2008, S. 225–238.
- 47 Raulff: Image, S. 55.
- 48 Zum Folgenden siehe Allegrì: Padre Pio, S. 53–55, sowie Giulio Fanti: La Sindone. Una sfida alla scienza moderna, Rom 2009, S. 53f, Anm. 61.

Christus war Herr über sein Bild – und Padre Pio, sein lebendiges Abbild des 20. Jahrhunderts, sollte dies offenbar auch sein, trotz oder gerade wegen der seit Beginn des Kultes zu verzeichnenden großen Verbreitung seines Konterfeis durch das «öffentliche Gesichtsbeförderungsmittel»⁴⁷ Fotografie. Von einem analogen Umgang beider mit den sie jeweils umgebenden Medienwelten zeugt auch die Existenz eines *Sindone* oder auch *Fazzoletto di padre Pio* genannten Tuchbildes (*Abb. 12*), eines apulischen Nachfolgers des Mandylyon oder des Tuches der Heiligen Veronica. Dieses Taschentuch ist heute im Besitz der Witwe des 2006 verstorbenen, mit dem Rang eines Commendatore ausgezeichneten Francesco Cavicchi.⁴⁸ Es wird in einer eigens eingerichteten Kapelle in seinem Privathaus in Conegliano (Veneto) aufbewahrt und ist der Öffentlichkeit noch nicht zugänglich gemacht worden. Am 18. Februar 1968, so berichtet der Commendatore, nahm Padre Pio während einer Unterhaltung Cavicchis Taschentuch und wischte sich damit übers Gesicht. Er wiederholte somit einen Akt, den einst Christus für Ananias und – auf dem Gang nach Golgatha – für die Heilige Veronica durchgeführt hatte. Vorerst blieb Cavicchis Tuch jedoch weiß, es nahm lediglich aufgrund der vielen devoten Berührungen des Besitzers und seiner Freunde eine dunklere Färbung an. Am 23. September 1969, dem ersten Todestag Padre Pios, pilgerte Cavicchi mit seiner Familie nach San Giovanni Rotondo, wo er nach dem Gebet am Grab des Padre einschlieft. Er träumte, dass Pio lächelnd auf ihn zukam und ihm seine Seitenwunde mit der Aufforderung zeigte, sie zu berühren. Die «weiße Patina», die daraufhin an seinen Fingern kleben blieb, wischte Cavicchi in einem plötzlich erscheinenden weißen Tuch ab, auf welchem sich die hinterlassenen Spuren zu dem Gesicht Padre Pios formten. Cavicchi berichtet weiter, dass er nach dem Erwachen, als er sich am Brunnen vor der Kirche erfrischen wollte, von einer Frau darauf hingewiesen wurde, dass sein Taschentuch – es war das Tuch Padre Pios – schmutzig sei. Bei der daraufhin gemeinsam vorgenommenen Tuchwäsche tauchte das Gesicht des Padre im Gewebe auf, das sich beim Trocknen im Laufe der kommenden Nacht vollständig ausformen und sich schließlich als ein Doppelgesicht erweisen sollte: Auf der einen Seite zeigt das *fazzoletto* seither das Antlitz Padre Pios, auf der anderen dasjenige Chris-

ti – genauer: desjenigen Christus, wie er auf dem Turiner Grabtuch erscheint. Während der Abdruck des Turiner Grabtuchs jedoch rötlich gefärbt ist, ähneln die beiden Porträts des *fazzoletto* in ihren feinen Graustufen einer Schwarzweißfotografie.

Gerade das miraculöse Entwicklungsverfahren des *fazzoletto* weist Analogien zu demjenigen eines Films im Fotolabor auf, bei welchem das latente Bild der Fotografie durch Eintauchen in Entwicklerlösung, Unterbrechungs- und Fixierbad sichtbar gemacht und anschließend getrocknet wird. Auch das *fazzoletto* Padre Pios enthielt zunächst ein latentes Bild, der Commendatore trug es wie einen unentwickelten Film mit sich herum, bis schließlich das durch den Ort geheiligte Wasser des Brunnens von San Giovanni Rotondo als Entwicklerbad fungierte und das Antlitz des inzwischen Verstorbenen auf dem Tuch sichtbar machte. Das *fazzoletto* ist ein hybrides Objekt: Zwar steht es in der Nachfolge der Abdruckbilder Christi (mitsamt der Katalysatorrolle von Brunnen und Wasser),⁴⁹ jedoch weist seine spezifische Genese, insbesondere die lange Latenzzeit des Bildes, klare Parallelen zu den chemischen Prozessen im Labor des Fotografen auf.

Das aktiv und freiwillig seinem Anhänger gegebene Tuchbild Padre Pios stellt posthum alle von Menschenhand gemachten fotografischen Aufnahmen des Heiligen in den Schatten. Auch die dem Tuch zugeschriebenen außerordentlichen Fähigkeiten gehen noch über diejenigen der Fotografien hinaus: Auf Wangen und Mund des Abdruckbildes würden, so Cavicchi, regelmäßig rosige Schattierungen sichtbar, die in Abhängigkeit von der jeweiligen weltpolitischen Lage mal mehr, mal weniger intensiv ausfielen.⁵⁰

Pios posthumer Gesichtsentzug und der letzte Triumph der Fotografie

Padre Pios hagiographische Reaktionen auf die Fotografie sind zweifellos als Spiegelungen der Bildlegenden Christi zu verstehen, müssen aber gleichzeitig im Zusammenhang mit der Vereinnahmung und betrügerischen Nutzung der Fotografie durch parawissenschaftliche Zirkel gesehen werden. Die Kapuziner von San Giovanni Rotondo erkannten und nutzten die Möglichkeiten, die das neue Medium zur Propagierung des «neuen Christus» über den Gargano hinaus bereitstellte. Auch kultintern leisteten fotogra-

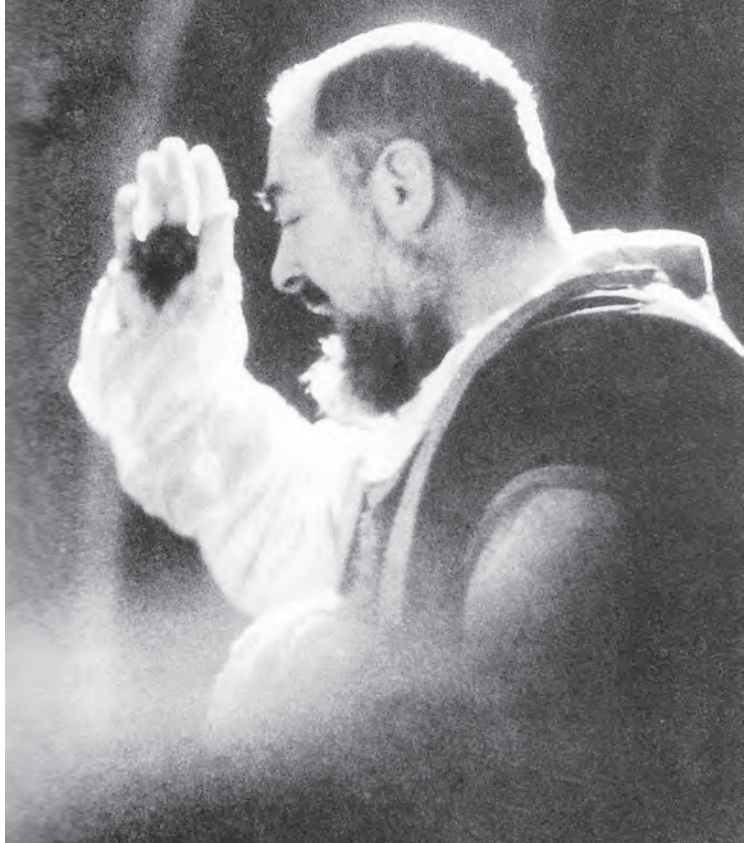
49 Wolf: Schleier und Spiegel, S. 56.

50 Allegri: Padre Pio, S. 53.

51 «Der Mensch ist nach dem Ebenbilde Gottes geschaffen, und Gottes Bild kann durch keine menschliche Maschine festgehalten werden. Höchstens der göttliche Künstler darf, begeistert von himmlischer Eingebung, es wagen, die gottmenschlichen Züge, im Augenblick höchster Weihe, auf den höheren Befehl seines Genius, ohne jede Maschinenhilfe wieder zugeben.» Leipziger Anzeiger, zitiert nach Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt/Main 1963, S. 45–64, S. 48.

Abb. 1 und 8: UK. – Abb. 2 aus: Laurent Bidot: Padre Pio. La volonté de Dieu (2000). – Abb. 3–5 und 16 aus: Cosmo Francesco Rупpi: Padre Pio. Immagini di santità (1999). Abb. 6 aus: Michel Feuillet: Les visages de François d'Assise (1997). – Abb. 7 Filmstill aus: Padre Pio – tra cielo e terra (2000). – Abb. 9 aus: Giovanni Morello/ Gerhard Wolf: Il Volto di Cristo (2000) – Abb. 10 aus: Martin Jolly. Faces of the Living Dead (2006) – Abb. 11 aus: Gerhard Wolf: Schleier und Spiegel (2002). – Abb. 12 aus: Giulio Fanti: La Sindone (2009) – Abb. 13 und 14 aus: Oggi (Mai 2008).

Abb. 13
Padre Pio zelebriert die
Messe



fische Bilder des Padre Überzeugungsarbeit, da die «lebendigen Beziehungen» zwischen einem Heiligen und seinem *Lichtbild* überzeugender noch als bei den früheren, gemalten Heiligenbildern vorstellbar waren.

Die massenhafte und schwer kontrollierbare Vervielfältigung der Fotos jedoch konnte leicht zum Vorwurf der Kommerzialisierung und zum Verlust der Deutungshoheit über den Heiligen und sein Bild führen. So zeugen die überlieferten Legenden von der Abbildungsresistenz Padre Pios und von der freiwilligen, gezielten Gabe seines Tuchbildes von der Sehnsucht, die fotografische Bildermaschinerie zu beherrschen. In der Hagiographie wurden Strategien ausprobiert, die geeignet waren, die Eigendynamik der fotografischen Diffusion von Padre Pios Bild aufzuhalten und aktiv zu steuern. Wenn die christlichen Rundumabsagen an das fotografische Bild, wie sie in der Frühzeit der Fotografie gelegentlich postuliert wurden,⁵¹ auch nur einen schwachen Nachhall im Apulien der 1920er Jahre gefunden haben sollten, als wie viel blasphemischer wären dann die Aufnahmen eines Menschen wahrgenommen worden, dem sich Christus mittels der Stigmata «eingebildet» hatte?

Die eigentlichen *Kultbilder* Padre Pios, das hat schon Sergio Luzzatto bemerkt, sind diejenigen Fotografien, die ihn beim Zelebrieren der Messe zeigen (*Abb. 13*). Nur während der liturgischen

Handlungen musste Padre Pio die Handschuhe ablegen, unter denen er sonst seine Stigmata verbarg. Padre Pio war in der zweitausendjährigen Geschichte der Kirche der erste *Priester*, der die Stigmata aufwies, und aus Sicht der Gläubigen war er somit der erste Priester, der das Altargeheimnis vollzog und dabei auch in seinem Fleisch den Gekreuzigten ausdrückte. Nie zuvor war das Blut der in einem lebenden Menschen aktualisierten Wundmale Christi dem Kelch mit dem Messwein und dem gebrochenen Brot so nahe gekommen wie während Padre Pios Messfeiern. Der Priester wurde gleichsam zu einer lebendigen Monstranz. Gebannt starrte die Gemeinde dann auf seine durchbohrten Handflächen – und er gab ihnen auch ausreichend Gelegenheit dazu. Immer wieder gab es Kritik daran, dass Padre Pio die entscheidenden Momente der Messe ungebührlich in die Länge zog.⁵²

Das *Antlitz* des wundertätigen Priesters bekam in diesen Momenten visuelle Konkurrenz, wenn die Gemeinde intensiv seine *Hände* mit den Wundmalen von ungefähr zwei Zentimetern Durchmesser fixierte. Das eigentliche Gesicht des Kapuziners waren nun seine durchbohrten Hände. Als ein System Weiße Wand/Schwarzes Loch, als «Löcher-Oberfläche, durchlöcherter Oberfläche» haben Gilles Deleuze und Félix Guattari das Gesicht definiert. Im Jahr Null sei mit Christi Geburt die «Vergesichtlichung» des ganzen Körpers erfunden worden. Als der gekreuzigte Christus etwa 1200 Jahre später als eine «drachenartige Maschine» dem Heiligen Franziskus erschien und ihm durch Strahlen die Stigmata sandte, sorgte er für die Vergesichtlichung auch dieses Heiligen. «Aber die Strahlen, die die Stigmata zum Heiligen bringen, sind auch Fäden, durch die dieser den göttlichen Drachen steuert. Im Zeichen des Kreuzes konnte man das Gesicht und den Vorgang der Erschaffung des Gesichts auf alle möglichen Weisen durchspielen.»⁵³ Für Padre Pio gilt darüber hinaus offenbar auch, was Deleuze und Guattari als «Bestimmung» des Menschen anführen, die nämlich darin bestehe, «dem Gesicht zu entkommen, das Gesicht und die Erschaffungsweisen des Gesichts aufzulösen, nicht wahrnehmbar zu werden, klandestin zu werden».⁵⁴

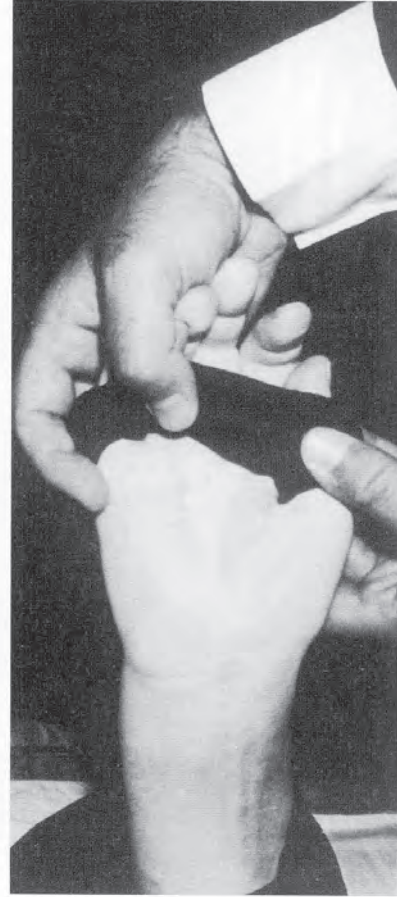


Abb. 14
Hand post mortem,
1968

Abb. 15
Der ausgestellte
Leichnam 2009



52 Pater Tarcisio OFM cap.:
Die Messe des Pater Pio, in:
Una voce - Korrespondenz
(31), 2001, S. 86-96; Luzzatto:
Padre Pio, S. 151.

53 Gilles Deleuze/Félix Guattari:
Tausend Plateaus. Kapitalismus
und Schizophrenie, Berlin
1997 (zuerst Paris 1980),
S. 230-262 (Kapitel «Das
Jahr Null. Die Erschaffung
des Gesichts»), besonders
S. 243 ff.

54 Ebd., S. 234.

Padre Pio verlor beide Gesichter nach seinem Tod. Schon einige Monate vor seinem Ableben, so wird berichtet, begannen die Wundmale zu vernarben, und am 23. September 1968, seinem Todestag, seien sie dann gänzlich und spurlos verschwunden – nicht die kleinste Narbe soll von diesen fünfzig Jahre lang nicht heilen wollenden Wunden zurückgeblieben sein, wofür wiederum ein offizielles Beweisfoto präsentiert wird (Abb. 14). Und auch Padre Pios Antlitz entzog sich langfristig den Blicken. Als der Leichnam im vierzigsten Todesjahr des Padre im Frühjahr 2008 exhumiert wurde, fand man den Körper zwar allgemein in gutem Zustand, das Gesicht jedoch zur Hälfte skelettiert vor. Daher wurde das Londoner Gems-Studio, das seit 1885 lebensecht wirkende Puppen für Wachsfigurenkabinette und Völkerkundemuseen herstellt, beauftragt, eine Silikonmaske zu modellieren, die das Gesicht des Leichnams nun zum größten Teil verdeckt (Abb. 15). Bezeichnenderweise formten die Gems-Mitarbeiter die Maske auf der Grundlage einer *Fotografie* Padre Pios, einer Aufnahme

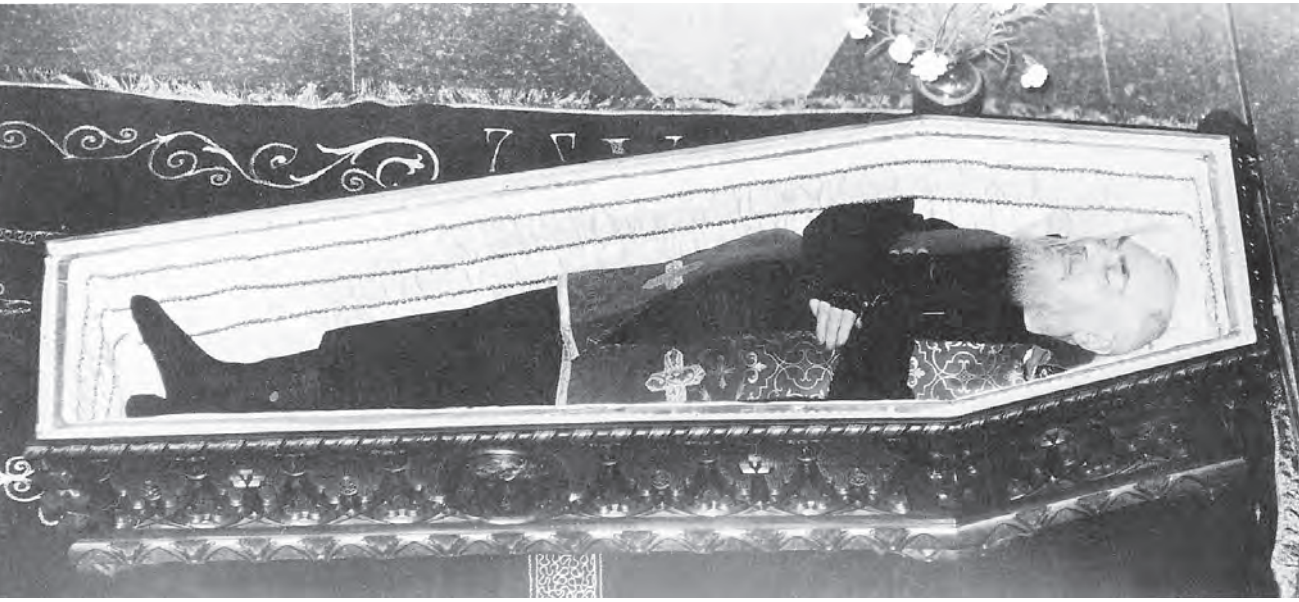


Abb. 16
Padre Pios aufgebahrter
Leichnam, 1968

me seines vor der Bestattung 1968 aufgebahrten Leichnams (Abb. 16). Vierzig Jahre nach Padre Pios Tod entstand sein neues dreidimensionales Ersatzgesicht also unter Zuhilfenahme einer der letzten fotografischen Aufnahmen des Heiligen. Während der lebende Körper Padre Pios unzählige Male fotografisch abgebildet wurde, bildet der Leichnam heute gewissermaßen eine Fotografie ab. Während zu Lebzeiten die Fotografien seinen Körper repräsentierten, repräsentiert heute der Leichnam sein fotografisches Porträt.⁵⁵ Ob es sich dabei um die miraculöse Auflösung der Aporie der Repräsentation durch Padre Pio handelt oder ob sich hier posthum die Fotografie endgültig des Gesichts des Padre bemächtigt, sei dahingestellt.

55 Vgl. Nelson Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, 8. Aufl., Indianapolis 1976, S. 4, S. 27–31. Goodman führt diese Aporie am Beispiel des Duke of Wellington aus. Ein Porträt könne durchaus den Herzog repräsentieren, dem Herzog jedoch sei es nicht möglich, sein Porträt zu repräsentieren.