ANDREAS RESCH

DAS ANTLITZ CHRISTI

Resch

INSTITUT FÜR GRENZGEBIETE DER WISSENSCHAFT

REIHE R

1. Andreas Resch: Fortleben
2. Andreas Resch: Das Antlitz Christi

RESCH VERLAG INNSBRUCK 2005

Andreas Resch

Das Antlitz Christi

Grabtuch

Veronika

Mit 128 Abbildungen, davon 14 Farbtafeln

RESCH VERLAG INNSBRUCK 2005

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdruckes,
der fotografischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten
© 2005 by Andreas Resch Verlag, Innsbruck
Printed in Austria
Gesamtherstellung: Andreas Resch Verlag, Innsbruck 2005
ISBN 3-85382-077-8

VORWORT

Die Frage nach dem Antlitz Christi beschäftigt die Menschen zumindest seit der Verklärung Jesu: „Und er wurde vor ihren Augen verwandelt; sein Gesicht leuchtete wie die Sonne ... " (Mt 17, 2).

Dieser überwältigende Ausdruck der Göttlichkeit des Antlitzes Christi bewog vor allem die Theologen der frühen Kirche unter Berufung auf das Bilderverbot des Alten Testaments (Ex. 20, 4), kein Bild von Christus zu malen, da Er dem Vater der Kirchengeschichte, EUSEBIUS VON CAESAREA, zufolge nach der Auferstehung nicht mehr mit toten Farben gemalt werden könne. Dennoch ging damals schon längst die Rede von einem „nicht von Menschenhand" gemachten Bild. Diese Bezeichnung wird vor allem mit dem Grabtuch Jesu und dem Antlitz auf einem Schleier in Verbindung gebracht. Eine letzte Klärung dieser beiden Zeugnisse des Antlitzes Christi stand bis jetzt aber noch aus.

Aufhorchen ließ vor einiger Zeit die Trappistin Blandina Paschalis SCHLÖMER mit dem Hinweis, dass sich das Antlitz auf dem Schleier von Manoppello mit dem Antlitz auf dem Grabtuch von Turin decke. Die von ihr erstellten Unterlagen in Form von übereinander gelegten Folien mit den Abbildungen der beiden Antlitze veranlasste den Jesuiten Prof. Dr. Heinrich PFEIFFER von der Päpstlichen Universität Gregoriana in Rom, vor Ort im Kapuzinerkloster von Manoppello, unweit von Pescara, in Italien, den dort ausgestellten Schleier zu begutachten. Schon beim ersten Anblick war P. PFEIFFER vollkommen klar, dass es sich dabei um die aus Rom verschwundene Veronika handelt. Um hier nicht nur bei der persönlichen Überzeugung zu bleiben, deckte PFEIFFER in einem Buch und in weiteren Veröffentlichungen den historischen Hintergrund dieses Schleiers und seines wahrscheinlichen Weges von Jerusalem über Kappadozien und Rom nach Manoppello auf.

Diese sehr ausführliche historische Darlegung und die persönlichen Gespräche mit P. PFEIFFER brachten mich schließlich mit Sr. Blandina in Verbindung. Ich ermunterte sie, ihre Forschungen zusammenzufassen, und gab 1999 ihre Arbeit *Der Schleier von Manoppello und Das Grabtuch von Turin* heraus, in der Sr. Blandina ihre Feststellung der Deckungsgleichheit der Antlitze auf Grabtuch und Schleier beschreibt.

Nach eingehender kritischer Analyse dieser Untersuchungen und der Kontrolle der Entsprechungen von Grabtuch und Veronika am Computer erhielt ich

die Einladung, auf dem IV. Internationalen Symposium zum Turiner Grabtuch in Paris 2002 über meine Ergebnisse zu berichten. Die dabei gewonnen Informationen zum Grabtuch und die Gespräche mit internationalen Fachleuten führten zu einem umfassenderen Studium der Deckungsgleichheit der beiden Antlitze. Vor allem wurde der Frage nachgegangen, inwieweit diese Entsprechungen des Antlitzes von Grabtuch und Veronika auch bei den Christusdarstellungen in den Katakomben und in der Ikonographie zu finden seien. Die überaus beeindruckenden Erkenntnisse führten schließlich zur vorliegenden Veröffentlichung „Das Antlitz Christi", da die gewonnen Daten diese Aussage unter Beweis stellen.

Eine solche Beweisführung lässt sich nur dann untermauern, wenn man bei der Darlegung der eigenen Erkenntnisse auf die Daten vieler Forscher zurückgreifen kann. Ihnen möchte ich hier einen allgemeinen Dank aussprechen. Besonderen Dank schulde ich darüber hinaus Sr. Blandina Paschalis Schlömer und Prof. Dr. Heinrich Pfeiffer für ihre Pionierarbeit zum Thema des Schleiers von Manoppello und die vielseitige Beratung, den Kapuzinern von Manoppello für die Unterstützung bei meiner Quellensammlung, P. Dr. Bohdan Dzyurakh für die Aufnahmen des Reliquienkreuzes Justins II. und Mag. Priska Kapferer für die Gestaltung der Arbeit.

Wenn dem Leser die vorliegende Schrift ebensolche Freude bereitet wie mir deren Abfassung, dann hat sich die Mühe mehr als gelohnt.

Innsbruck, Ostern 2005 P. Andreas Resch C.Ss.R.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT V

EINLEITUNG 1

I. DAS GRABTUCH VON TURIN 3
1. Geschichte 5
a) Jerusalem 5
b) Edessa 6
c) Konstantinopel 7
d) Frankreich 8
e) Turin 10

2. Das Körperbild 17
a) Versuche künstlicher Erzeugung 19
b) Computeranalysen 19
c) Das Antlitz des Körperbildes 21

II. DIE VERONIKA 27
1. Geschichte 27
a) Kamulia 31
b) Konstantinopel 35
c) Rom 37
d) Manoppello 42

2. Das Antlitz 47

III. GRABTUCH UND VERONIKA 55
1. Orientierungspunkte 55
2. Grabtuch, Veronika und Christusdarstellungen in den Katakomben 66
3. Grabtuch, Veronika und Reliquienkreuz Justins II. 80
4. Grabruch, Veronika und Ikonen 84

IV. DAS ANTLITZ CHRISTI 91
1. Grabtuch und Veronika 91
2. Das Antlitz Christi 95

LITERATUR 97
PERSONENREGISTER 103
SACHREGISTER 105

EINLEITUNG

Von den vielen Versuchen, das wahre Antlitz Christi darzustellen, sind nur jene beachtenswert, die sich am *Antlitz des Grabtuches von Turin* und am *Volto Santo von Manoppello*, der *Veronika*, orientieren. Hier haben wir es mit zwei Abbildungen zu tun, die vollkommen deckungsgleich sind und geschichtlich am Anfang der Darstellungen des Antlitzes Christi stehen.

Bekanntlich finden sich die ältesten Darstellungen Christi in den Malereien der Katakomben. Es stellt sich daher notgedrungen die Frage, ob auch diese frühen Darstellungen Christi – zunächst nur in symbolischer Form, etwa als der Gute Hirte, und später dann als Porträt – vom Antlitz auf dem Grabtuch und der Veronika inspiriert sind. Sollte dem so sein, würden Grabtuch und Veronika in ihrer Geschichtlichkeit und Aussagekraft über eine weitere Beweisquelle verfügen.

Zur Erbringung dieser Nachweise in einer unwiderlegbaren Form wird nach einem stichwortartigen Überblick über die Geschichte des Grabtuches und der Veronika zunächst die Deckungsgleichheit des Antlitzes auf dem Grabtuch mit der Veronika bildhaft ausgewiesen. Anhand der dabei erstellten Deckungsskizze mit 20 Orientierungs- bzw. Kongruenzpunkten werden sodann Darstellungen in den Katakomben und in der Ikonographie auf ihre Deckungsgleichheit mit dem Antlitz auf dem Grabtuch und mit der Veronika überprüft.

Die gewonnenen Daten führen u. a. auch zur Aussage, dass nur die Veronika das Urmodell der frühen Christusdarstellungen sein kann. Das Antlitz auf dem Grabtuch erlaubt keine so genauen Maßeinheiten, weil die Konturen auf dem Negativ des Antlitzes zu unscharf sind. Selbst am Fotonegativ, das erstmals 1898 erstellt wurde und heftige Reaktionen auslöste, ist eine Ermittlung der Maßeinheiten des Antlitzes bis in kleinste Details nur begrenzt möglich. Erst durch die Abstimmung der Proportionen des Antlitzes auf dem Grabtuch mit der Veronika lassen sich auch am Grabtuch die Konturen des Antlitzes aufzeigen.

Dies erfordert ein genaues Übereinanderlegen der beiden Antlitze, was am Computer mit der Ebenentechnik sehr leicht möglich ist. Grundvoraussetzung für einen derartigen Vergleich ist jedoch eine einwandfreie Bildvorlage der beiden Antlitze und die absolute Beachtung der Proportionen. Jegliche Form von Anpassung ist auszuschließen.

Als Filmvorlage des Antlitzes auf dem Grabtuch dient eine Aufnahme, die ich bei meinem Besuch in Turin erwarb, um mich auf eine offizielle Version stützen zu können. Die Aufnahmen der Vorder- und Rückseite des Schleiers von Manoppello, der Veronika, habe ich hingegen selbst gemacht, um vollkommen sicher zu gehen, dass es sich auch bei der Rückseite um eine eigene Aufnahme handelt und nicht etwa nur um eine seitenverkehrte Kopie der Vorderseite. Beim Schleier von Manoppello, bei dem das Antlitz von beiden Seiten sichtbar ist, müssen nämlich die Bildvorlagen von der jeweiligen Seite stammen.

Was hingegen die Fresken in den Katakomben betrifft, so habe ich die nötigen Diapositive bei der „Päpstlichen Kommission für Sakrale Archäologie" in Rom erworben. Die weiteren Bildvorlagen entstammen dem Archiv des Resch Verlages, Innsbruck.

Nur unter diesen Voraussetzungen konnte die hier unternommene Beweisführung angegangen werden, nämlich dass wir es beim Antlitz des Grabtuches und der Veronika mit zwei Abbildungen zu tun haben, die von ein und demselben Antlitz stammen, und dass dieses Antlitz aufgrund des Körperbildes auf dem Grabtuch nur jenes von Christus sein kann.

Die Begründung dieser Aussage erfolgt in einer vierfachen Betrachtung:

I. Darstellung der Forschungsergebnisse zum Grabtuch

II. Beschreibung des Schleiers von Manoppello, der Veronika

III. Aufzeigen der Deckungsgleichheit von Antlitz auf dem Grabtuch und Veronika

IV. Bewertung der Ergebnisse.

I. DAS GRABTUCH VON TURIN

Als *Grabtuch von Turin* wird jenes Leinen bezeichnet, das den Leichnam Christi umhüllt haben soll. Dabei handelt es sich um ein rechteckiges Tuch, welches in seiner gesamten Länge 437 cm und in der Breite 111 cm misst. Es besteht aus einer 103 cm breiten Stoffbahn, an die ein 8 cm breiter Streifen angefügt wurde. An den äußeren Längsseiten des Tuches befinden sich Webkanten. An den Schmalseiten hingegen lassen sich weder ein Anschuss-Streifen als Gewebebeginn noch ein Abschuss-Streifen als Gewebeende nachweisen. Das besagt, dass das Tuch nicht aus einem in der Größe abgepassten Gewebeabschnitt in der gewünschten Breite angefertigt, sondern eigens im Hinblick auf eine bestimmte Verwendung geschneidert wurde. Die Unregelmäßigkeiten im Faden deuten darauf hin, dass der Leinenfaden von Hand gesponnen wurde. Das heute vergilbte Leinen hat man sich ursprünglich eierschalenfarben, als Naturleinen in Fischgrätenmuster, vorzustellen.[1] Auf der 103 cm breiten Stoffbahn lässt sich die Abbildung der Vorder- und Rückseite des Leichnams eines gekreuzigten Mannes erkennen. Dabei sind zwar Blutspuren (Abb. 1), aber keinerlei Farbpigmente auf dem Tuch nachzuweisen. Die Blutspuren sind bis auf die Rückseite des Grabtuches durchgedrungen, während die im Negativ erscheinende Zeichnung des Leichnams nur wenige Fasern an der Oberfläche erfasst (Abb. 2). Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass die ursprünglich hellen Fasern hier ungewöhnlich stark oxidiert bzw. verbrannt sind. Das Körperbild zeichnet sich auf dem helleren, vergilbten Leinengrund braun ab. Wie die Zeichnung in dieses Leinen gekommen ist, bleibt nach wie vor ein Rätsel. Sicher ist jedenfalls, dass es sich dabei weder um eine Zeich-

Abb. 1: Blutspuren

[1] Mechthild FLURY-LEMBERG: Die Leinwand des Turiner Grabtuches (2000), S. 21–22.

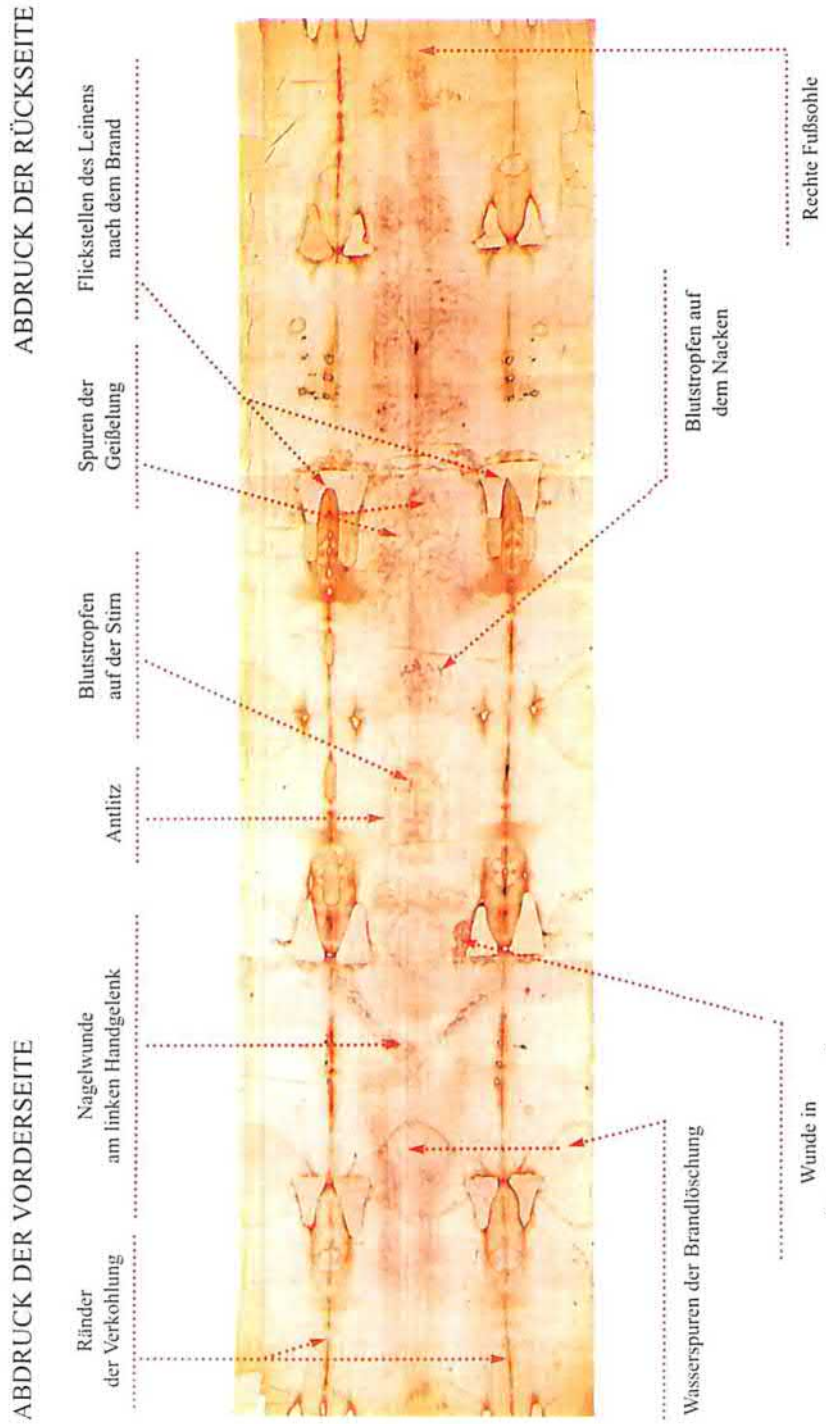


Abb. 2: Grabtuch von Turin (437 x 111 cm)

nung mit Feder und Stift noch um eine Malerei und ebenso wenig um einen „Reservedruck" handelt.[2]

1. Geschichte

Was die Herkunft des Grabtuches betrifft, so präsentiert sich seine Geschichte seit dem Auffinden um 1350 in *Lirey* im nordöstlichen Frankreich als lückenlos. Vorher klafft eine große Dokumentationslücke, die nur durch Vermittlung von Orten ausgefüllt werden kann, an denen sich das Grabtuch mit großer Wahrscheinlichkeit befunden hat. Dabei ist zu bedenken, dass die Christen in der Anfangszeit gut beraten waren, sich über das Grabtuch nicht öffentlich zu äußern. Dazu kam bis 843 noch der große Bilderstreit, bei dem zunächst die Gegner bildlicher Darstellungen die Oberhand behielten, wie in diesem Zusammenhang das weiter unten genannte Verhalten des EPIPHANIUS zeigt. Folgen wir nun aber dem möglichen Weg des Grabtuches im Einzelnen (Taf. 1).

a) Jerusalem

Jahr 30: Am Ostermorgen finden die Apostel Petrus und Johannes im leeren Grab die Leinenbinden, gelangen dadurch zur Überzeugung von der Auferstehung Jesu (Joh 20, 6–10) und bringen die Tücher in Sicherheit. Wohin Leinen und Schweißtuch in Verwahrung kamen, bleibt offen. Auch die weiteren Aufenthaltsorte lassen sich nur indirekt aus dem Studium der Pollen und aus Zeugnissen der christlichen Ikonographie erahnen.

42: Zur Zeit der Verfolgung der Kirche durch *Agrippa I.* wird das Grabtuch wahrscheinlich in eine von den Essenern bewachte Höhle am Toten Meer gebracht, vielleicht zu den in Apg 6, 7 genannten „Priestern".

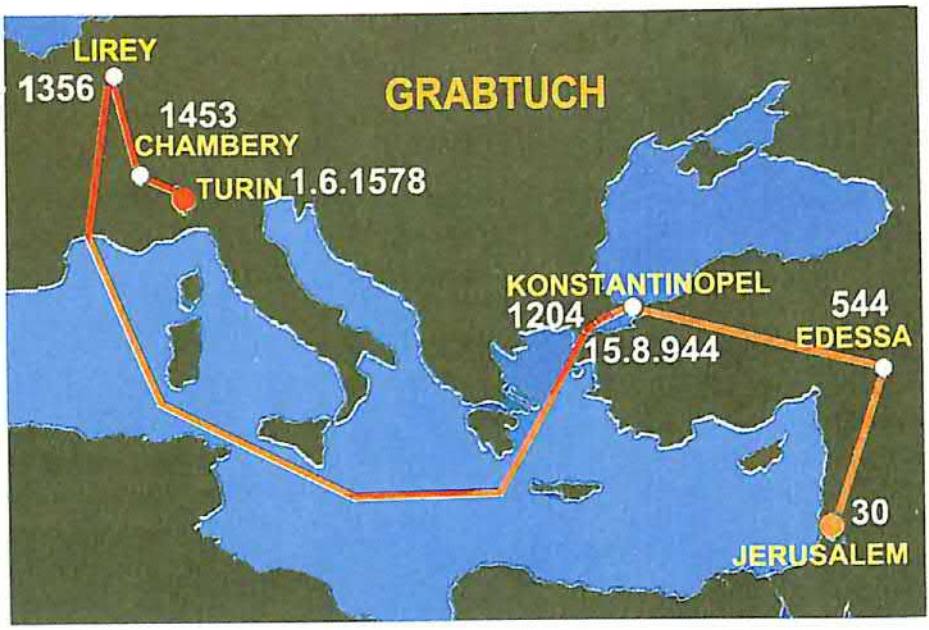
66: Die Christen flüchten vor dem antirömischen Aufstand nach Pella jenseits des Jordan.[3]

70: Im Libanon und in Syrien spricht man von einer alten Darstellung, auf welcher der misshandelte Jesus aus den Wunden der Hände und der Seite sowie aus den Verletzungen durch die Spitzen der Dornenkrone blutet.
Die weiteren Spuren des Tuches führen nach Edessa.[4]

[2] Dies., ebd., S. 25. – Unter „Reservedruck" versteht man eine kombinierte Drucktechnik, bei der die Anfärbung des Gewebes musterbedingt an bestimmten Stellen durch Auftragen eines mechanisch oder chemisch wirkenden Reservierungsmittels verhindert wird.

[3] EUSEBIUS <Caesariensis>: Kirchengeschichte (1997), III, 5, 2–3.

[4] Il grande libro della Sindone (2000), S. 24, 35–36; Joannes Dominicus MANSI: Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio (1901, 584a; 1960–62).



Taf. 1: Weg des Grabtuches von Jerusalem nach Turin mit Zeitangabe

b) Edessa

Nach den oben vermuteten frühesten Aufenthaltsorten des Grabtuches spielt dann vor allem *Edessa* (Abb. 3), das heutige Urfa in der Türkei, eine besondere Rolle. So spricht EUSEBIUS VON CAESAREA (ca. 260–339) von einem Abbild Christi, welches in Edessa aufbewahrt werde, und bringt dies mit der Legende von König *Abgar von Edessa* in Verbindung, worauf in der Geschichte der Veronika noch näher eingegangen wird. Hier wollen wir uns in Stichworten lediglich auf das Grabtuch konzentrieren:

Abb. 3: Mauerreste von Edessa

394: EPIPHANIUS (315–403), Bischof von Salamis auf Cypern, schreibt in einem Brief von 394 an Bischof *Johannes von Jerusalem*, dass er in einer Kirche in *Anablatha* bei Bethlehem ein Tuch mit einem umrisshaften Bild wie von Christus oder irgendeinem Heiligen heruntergerissen habe, da es den

Stellenwert der Hl. Schrift unterminiere. Der aufgebrachten Umgebung habe er entgegnet, man könne es ja als Leichentuch für einen Armen verwenden.[5] Dies besagt, dass das Tuch entsprechend groß gewesen sein muss.

544: In Edessa wird in einer Nische ein Bild mit dem Antlitz Jesu gefunden, das die Befreiung der Stadt durch König *Cosroe I. Anushirvan* von der persischen Belagerung darstellt. Von dem Antlitz werden mindestens zwei Kopien angefertigt, welche jeweils in der Kirche der Nestorianer und der Jakobiten verehrt werden, während man dem authentischen Bild, dem *Mandylion*, wie es die Byzantiner nannten, in der von den chalkedonischen Melchiten betreuten Großen Kirche St. Sophia huldigt.[6]

7. Jh.: Während sich EVAGRIUS und weitere Berichte auf die Abbildung des Antlitzes Christi beziehen, ist im Traktat des ansonsten völlig unbekannten Erzarztes SMIRA aus dem 7. Jh. davon die Rede, dass das Mandylion ein Leinentuch mit dem Abdruck des Antlitzes und des ganzen Körpers ist.[7]

c) Konstantinopel

943/44: Alle genannten Hinweise bezeugen, dass das *Mandylion* schon frühzeitig weithin bekannt war. Zur vollen Geltung in der Geschichte kommt das Bild jedoch erst nach dem Bilderstreit, der 843 zu Ende geht. Zum 100-jährigen Jubiläum des endgültigen Sieges der Bilderverehrer wird jener einzigartig dastehende Krieg geführt, der die Armee der Byzantiner 943 siegreich bis nach Edessa führt und die Moslems durch den Verzicht auf die Erstürmung der Stadt und die Freilassung der Gefangenen zur Herausgabe des Christusbildes bewegt. Das Bild wird anschließend im Triumphzug nach Konstantinopel gebracht, wo es am 15. August 944, dem Fest Maria Aufnahme in den Him-

[5] Praeterea audivi [Praeterea quod audivi *Petav.*] quosdam murmurare contra me, quia quando simul pergebamus ad sanctum locum qui vocatur Bethel, ut ibi collectam tecum ex more ecclesiastico facerem, et venissem ad villam quae dicitur Anablatha, vidissemque ibi praeteriens lucernam ardentem, et interrogassem quis locus esset, didicissemque esse ecclesiam, et intrassem ut orarem, inveni ibi velum pendens in foribus ejusdem ecclesiae tinctum atque depictum et habens imaginem, quasi Christi, vel Sancti cujusdam, (non enim satis memini cujus imago fuerit;) cum ergo hoc vidissem, et detestatus essem in ecclesia [vidissem, in ecclesia *Petav.*] Christi contra auctoritatem Scripturarum hominis pendere imaginem, scidi illud, et magis dedi consilium custodibus ejusdem loci, ut pauperem mortuum eo obvolverent et efferrent. – *Epiphan. Epist. ad Joan. Episc. Hieros. a S. Hieron. Latine reddita, Epiphan. Opp.* II, 317, *ed. Petav. Paris,* 1622.

[6] Evagrii Scolastici Historia Ecclesiastica, PG 86,2, Sp. 2746 ff.

[7] Karlheinz DIETZ: Einige Hypothesen zur Frühgeschichte des Turiner Grabtuchs (2000), S. 347; Pierluigi BAIMA BOLLONE: Sindone e scienza (2000), S. 153.

mel, eintrifft und für eine erste Verehrung in der Kirche St. Maria im Blachernenviertel aufgestellt wird. Am Tag darauf findet die feierliche Übertragung des Reliquiars durch die Straßen von Konstantinopel in die Hagia Sophia statt. Von hier aus wird der Schrein mit dem Mandylion zum Bukoleonpalast des Kaisers und von dort zur Pharoskapelle von St. Marien gebracht. Davon zeugen die Kaiser *Konstantin VII.* von Konstantinopel (912–959) zugeschriebene Homilie und jene GREGORS des Referendars. GREGOR sagt unter anderem, dass der Abdruck (das Tuch) von Christus ist, den man nun nach 919 Jahren von Edessa, wohin er gebracht worden war, aufgrund persönlicher Interessen des frommen Kaisers hat kommen lassen.[8]

1147 huldigt auch König *Ludwig VII.* von Frankreich anlässlich eines Besuches in Konstantinopel dem dort aufbewahrten Grabtuch.

1204 schreibt der Chronist des vierten Kreuzzuges, ROBERT DE CLARI, in seinem Werk *La conquête de Constantinople*, dass vor der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer am 14. April 1204 in der Kirche von St. Maria im Blachernenviertel jeden Freitag ein „*sydoine*" ausgestellt wurde, auf dem das Abbild Christi deutlich sichtbar war. Als es aber in die Hände der Kreuzfahrer fiel, so fügt er hinzu, seitdem wüssten weder ein Grieche noch ein Kreuzritter, was mit dem Grabtuch nach Einnahme der Stadt geschah.[9] Das Tuch verschwand also aus Konstantinopel und wurde wahrscheinlich aus Angst vor der Exkommunikation, die damals auf Diebstahl von Reliquien stand, an einem geheimen Ort aufbewahrt. Viele Indizien sprechen dafür, dass das Grabtuch nach Europa gebracht und eineinhalb Jahrhunderte von den Templern verwahrt wurde.

1205 berichtet *Theodor I. Lascaris*, Kaiser von Byzanz (1204–1222), dass sich das Grabtuch nach der Eroberung der Stadt durch die Lateinischen Kreuzfahrer in Athen befinde.[10]

d) Frankreich

1208 schenkt *Ponce de la Roche* dem Erzbischof von Besançon, *Amadeus de Tremelay*, das Grabtuch, das ihm sein Sohn *Othon de la R*oche, Lateinischer Herzog von Athen, aus Konstantinopel geschickt habe.[11]

[8] Werner BULST/ Heinrich PFEIFFER: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. II (1991), S. 135–144. – Der fromme Kaiser ist Romanos I. Lekapenos (919–944).

[9] ROBERT DE CLARI: La conquête de Constantinople (1956).

[10] Daniel RAFFARD DE BRIENNE: Le ducs d'Athènes e le Linceul (1998), S. 171; ders.: Dictionnaire du Linceul de Turin (1997), S. 14.

[11] Daniel RAFFARD DE BRIENNE: Dictionnaire du Linceul de Turin, S. 15.

1314 werden die Templer, ein Kreuzritterorden, als Häretiker zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt und darüber hinaus eines geheimen Kultes um ein Tuch bezichtigt, das anscheinend eine Reproduktion des Grabtuches ist. Einer von ihnen ist *Geoffroy de Charny*.[12]

1349 soll beim Brand der Kathedrale am 6. März das Grabtuch aus Besançon verschwunden sein.[13]

Abb. 4: Lirey mit Kirche

1356 übergibt ein Kreuzritter ebenfalls mit Namen *Geoffroy de Charny* das Grabtuch den Kanonikern von *Lirey* bei Troyes in Frankreich (Abb. 4). Die wertvolle Reliquie hatte sich mindestens drei Jahre in seinem Besitz befunden. Seine Frau, *Jeanne de Vergy*, ist eine Großnichte von *Othon de la Roche*.[14]

1357 erfolgt die erste öffentliche Ausstellung nach Konstantinopel.[15]

1389 verbietet *Pierre d'Arcis*, Bischof von Troyes, die Ausstellung des Grabtuches.[16]

1390 befasst sich *Clemens VII.*, Gegenpapst von Avignon, in zwei Bullen und zwei Briefen mit dem Grabtuch.[17]

1453 überlässt *Marguerite de Charny*, Nachkommin von Geoffroy, das Leinen *Anna von Lusignano*, der Frau des Herzogs *Ludwig von Savoyen*, der es in der Schlosskapelle von *Chambéry* (Abb. 5), dem Herzogssitz, in einem silbernen Schrein aufbewahrt.[18]

1506: Am 9. Mai 1506 approbiert Papst *Julius II.* Messe und Brevier des Grabtuches und erlaubt die öffentliche Verehrung. Das Fest wird auf den 4 Mai gesetzt.[19]

[12] Die Geschichte des Christentums, Bd. 5 (1994), S. 319–324; Bd. 6 (1991), S. 593–598; Werner Bulst/Heinrich Pfeiffer: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. I (1987), S. 140.
[13] Daniel Raffard de Brienne: Dictionnaire du Linceul de Turin, S. 15; Pierluigi Baima Bollone: Sindone e scienza, S. 161.
[14] Gian Maria Zaccone: The Shroud from the Charnys to the Savoys (2000), S. 379–412.
[15] Werner Bulst/ Heinrich Pfeiffer: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. I, S. 140.
[16] Mario Cappi: La Sindone: dalla A alla Z (1997), S. 225–226.
[17] Pierluigi Baima Bollone: Sindone e scienza, S. 168–171.
[18] Gian Maria Zaccone: The Shroud from the Charnys to the Savoys, S. 401–404.
[19] Pierluigi Baima Bollone: Sindone e scienza, S. 175.

Abb. 5: Chambéry: Sainte Chapelle

1561 erfolgt die Rückführung des Tuches nach Chambéry.[22]

e) Turin

1578: Am 14. September des Jahres bringt Herzog *Emanuel Filibert* das Tuch nach Turin, in die Hauptstadt des Herzogtums Piemont, um *Karl Borromäus* den beschwerlichen Weg zu verkürzen, der sich entschlossen hatte, nach Chambéry zu gehen, um dem Tuch seine Verehrung zu bekunden und so ein Gelübde einzulösen, das er bei der Pest von 1576 in Mailand gemacht hatte.[23]

1532 kommt es in der Nacht vom 3. auf den 4. Dezember zu einem Brand, bei dem der silberne Schrein an einer Seite so heiß wird, dass Metalltropfen des Deckels die Schichten des zusammengelegten Tuches durchdringen (Abb. 6).[20]

1534 ersetzen die *Klarissen* von Chambéry zwischen 15. April und 2. Mai die verkohlten Teile durch Stoffstücke[21], die dann nach dem Brand von 1997 im Zuge der Konservierungsverfahren 2002 entfernt werden.

1535 wird das Tuch wegen des Krieges nach Turin, anschließend nach Vercelli, Mailand, Nizza und wiederum nach Vercelli gebracht.

Abb. 6: Brandspuren

[20] Mario Cappi: La Sindone: dalla A alla Z, S. 86–88.
[21] Léon Bouchage: Le Saint Sudaire de Chambéry à Sainte Claire-en-Ville, avril – mai 1534, Chambéry 1891.
[22] Mario Cappi: La Sindone: dalla A alla Z, S. 90–91.
[23] Daniel Raffard de Brienne: Dictionnaire du Linceul de Turin, S. 93–94.

Abb. 7: Dom von Turin

1694, am 1. Juni, findet das Tuch in der Schlosskapelle, die an den Johannes-Dom (Abb. 7) anschließt, einen würdigen Platz.

1706 wird das Tuch im Juni wegen der Erstürmung Turins nach Genua gebracht, um im Oktober wieder an die frühere Stelle zurückzukehren.

1706–1898: Wenngleich das Grabtuch bei verschiedenen Anlässen durch Ausstellungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird, hält sich vor allem das wissenschaftliche Interesse in Grenzen, zumal das Tuch – seit der Reformator *Calvin* (1509–1564) Zweifel an dessen Echtheit anmeldete – quer durch alle weltanschaulichen Fronten hindurch zum wohl meist umkämpften Gegenstand wurde.

1898 ändert sich die Situation schlagartig. Als anlässlich der Ausstellung des Grabtuches von 25. Mai bis 9. Juni der Advokat und Hobbyfotograf Secondo Pia im Auftrag des Hauses Savoyen am 25. und 28. Mai die ersten 8 Fotoaufnahmen macht und die Negativplatten das Positiv des Leichnams zeigen (Abb. 8–10), was sich niemand vorstellen konnte, bricht eine heftige Diskussion los, die bis zu Morddrohungen an Pia reicht.[24]

Abb. 8: Secondo Pia

Abb. 9: Fotokamera

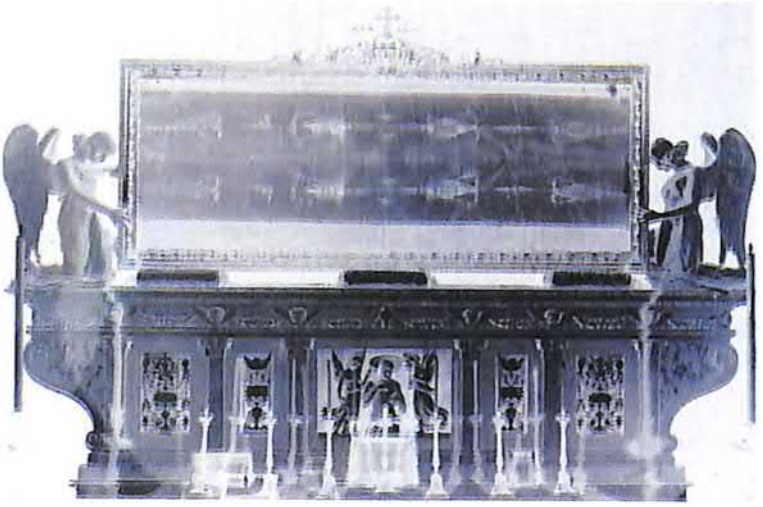


Abb. 10: Aufnahme von Pia: Altar negativ, Körperbild positiv

1902 demonstriert im Rahmen der überaus hitzig geführten Debatte der Agnostiker Yves DELAGE am 21. April an der *Académie des Sciences* in Paris anhand der Wahrscheinlichkeitsrechnung, dass die Eventualität, dass jemand anderer als Jesus Christus für das Abbild auf dem Grabtuch in Frage kommt, das enorme Verhältnis von 1:10.000.000.000 ergibt.[25]

1931 wird das Grabtuch anlässlich der Ausstellung zur Hochzeit von *Umberto von Savoyen* vom Fachfotografen Giuseppe ENRIE (Abb. 11–12) erneut fotografiert, wobei seine Detailaufnahme des Antlitzes bis heute unübertroffen ist.[26]

1939–1946: Am 25. September 1939 wird das Grabtuch heimlich in die Benediktinerabtei (Abb. 13), das Heiligtum von *Montevergine* (Avellino), gebracht und nach dem 2. Weltkrieg am 31. Oktober 1946 wieder an seinen früheren Platz nach Turin zurückgeführt.[27]

1969 findet von 16. bis 18. Juni in der Kreuzkapelle des Königspalastes zu Turin eine private Ausstellung des Grabtuches statt, um der von Kardinal *Michele Pellegrino* einberufenen Expertenkommission zur Beurteilung des

[24] Gian Maria ZACCONE: L'immagine rivelata (1998); Gino MORETTO: Sindone: la guida (1996), S. 25–26.

[25] Mario CAPPI: La Sindone: dalla A alla Z, S. 198–199; Luigi FOSSATI: La polemica sulla autenticità della Sacra Sindone (1995), S. 10.

[26] Gino MORETTO: Sindone, S. 27–30.

[27] Mario CAPPI: La Sindone: dalla A alla Z, S. 289–291.

Abb. 11: Giuseppe Enrie

Abb. 12: Detailaufnahme des Antlitzes (Enrie)

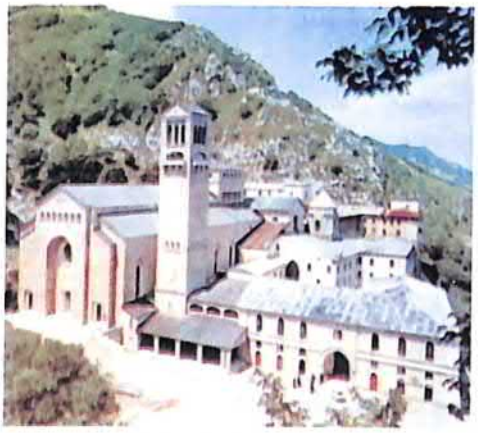


Abb. 13: Benediktinerabtei von Montevergine

Konservierungszustandes die künftige Vorgangsweise und die nötigen Untersuchungsmethoden zu ermöglichen. Dabei werden von Giovanni Battista JUDICA CORDIGLIA die ersten Farbfotografien gemacht.

1973 erfolgt am 23. November die erste Fernsehausstellung. Am 24. November werden für weitere Untersuchungen zwei Gewebestücke und 17 Fadenstücke, darunter auch solche von „blutverdächtigen" Stellen entnommen. Zudem nimmt der Kriminalist Dr. Max FREI aus Zürich mittels Klebefolien an 12 verschiedenen Stellen etwa 20 Staubproben ab.[28]

1978 wird das Tuch im Anschluss an den Internationalen Kongress vom 7./8. Oktober in Turin von einer internationalen Expertenkommission wie folgt untersucht: Mikroskopie, UV-IR-Aufnahmen, Röntgenaufnahmen, Aufnahmen im durchscheinenden Licht, Spektroskopie, Massenspektrografie, Thermogra-

[28] Pierluigi BAIMA BOLLONE: Sindone e scienza, S. 15–21, 27–30.

fie sowie Abnahme weiterer Staubproben mit insgesamt 48 Klebefolien. Diese vielfältige Untersuchung erbringt folgende Resultate:

- Bei den Blutspuren handelt es sich um menschliches Blut; unter den Blutstellen fehlt das Körperbild, das im Unterschied zu den Blutspuren konturlos ist und erst auf eine Entfernung von ca. zwei Metern als Bild wahrgenommen wird.
- Das Körperbild muss durch einen Naturvorgang auf zellulärer Ebene entstanden sein, eine künstliche Herstellung wird ausgeschlossen.
- Die Bearbeitung einer Fotografie des Tuches in dem für die Weltraumforschung entwickelten Bildanalysator erbrachte auf dem Bildschirm ein plastisch wirkendes Bild (Abb. 14), was besagt, dass die vergilbten Fasern jeweils in Relation zur Distanz des Tuches zum Leichnam stehen.[29] Kein Gemälde und keine Fotografie hat diese Eigenschaft.

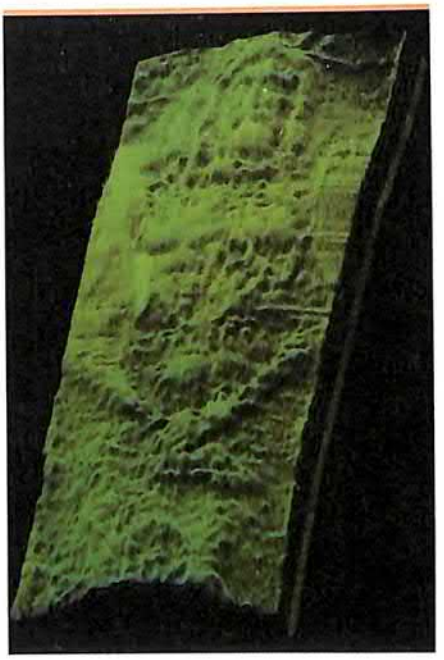


Abb. 14: Dreidimensinalität

- Die Analyse der in den Staubproben enthaltenen Pollenkörner (Blütenstaub) in der Größe von 0,0025 und 0,25 mm erbrachte 59 Pflanzenarten, von denen 58 bestimmt werden konnten, aber nur 17 davon in West- und Südeuropa vorkommen. 44 Pflanzenarten wurden in Jerusalem ausfindig gemacht, die in Palästina schon vor 2000 Jahren vorhanden waren.[30]
- Die Umsetzung des Bildes in die dritte Dimension wies über den Augen Erhöhungen auf, die nicht zu erklären waren, bis schließlich der Jesuit Francis L. Filas in Chicago auf dem Foto des Antlitzes von Giuseppe Enrie ein Zeichen und einige griechische Buchstaben feststellte, die als Abdruck einer Münze aus der Zeit von Kaiser *Tiberius* entziffert werden konnten (Abb. 15–16).[31]

[29] Nello Balossino: Computer Processing of the Body Image (2000), S. 111–124; Giovanni Tamburelli: Ricostruito al computer il volto della Sindone (1985), S. 47–65.
[30] Werner Bulst/ H. Pfeiffer: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. I, S. 51–60.
[31] Francis L. Filas S.J.: The dating of the Shroud of Turin from coins of Pontius Pilate (1980); Pierluigi Baima Bollone: Sindone e scienza, S. 207–223.

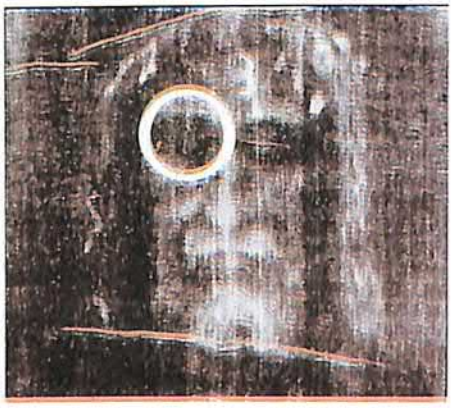


Abb. 15: Im Kreis Spuren der Münze

Abb. 16: Fotomontage von Francis L. Filas
Links: Pilatusmünze mit dem Augurenstab. Erkennbar sind die Buchstaben UCAI.
Ganz links erläuternde Zeichnung von Filas.

1983 vermacht *Umberto II. von Savoyen* das Grabtuch Papst *Johannes Paul II.*, der dieses dem Erzbischof von Turin zur Aufbewahrung anvertraut. Eine Begegnung Umbertos II. mit Papst Johannes Paul II. fand bereits 1982 in Lissabon statt (Abb. 17).

Abb. 17

1988 wird am 21. April für einen sog. Carbon-Test ein 8,1 x 1,6 cm großes Stück entnommen. Die C-14 Methode ergibt eine Datierung auf die Zeit zwischen 1260 und 1390, was weltweite Reaktionen auslöst. Inzwischen ist es ruhig

geworden, zumal sich gezeigt hat, dass sich der Carbon-Test bei verunreinigten Tüchern für die Zeitbestimmung nicht eignet und das Tuch aufgrund vieler anderer Daten in die Zeit Jesu verweist.[32]

1993 wird das Grabtuch wegen Restaurierungsarbeiten hinter dem Hauptaltar des Domes von Turin platziert.

1997 kommt es in der Nacht vom 11. auf den 12. April in der Grabtuch-Kapelle zu einem Brand. Glücklicherweise befindet sich das Grabtuch zu diesem Zeitpunkt nicht in der Kapelle, sondern immer noch hinter dem Hochaltar des Domes, was es der Feuerwehr ermöglicht, zum Reliquiar vorzudringen. Ein Feuerwehrmann schlägt so lange auf das spezielle Panzerglasgehäuse ein, bis es zerbricht und das Tuch gerettet werden kann, das unbeschädigt bleibt. Am 25. Juni 1997 findet dann für neue Aufnahmen eine private Ausstellung statt. Die Fotografien macht Giancarlo DURANTE.

Für die Aufbewahrung und Ausstellung wird nun ein neuer Reliquienschrein angefertigt, in dem das Grabtuch, ausgespannt hinter kugelsicherem Glas, bei Inertgas und kontrollierter Temperatur lichtgeschützt aufbewahrt wird.

1998 findet von 18. April bis 14. Juni zur Jahrhundertfeier der ersten Fotoaufnahmen durch Secondo PIA am 25. und 28. Mai 1898 eine öffentliche Ausstellung im neuen Reliquienschrein statt.

2000 wird von 26. August bis 22. Oktober aus Anlass des Heiligen Jahres eine weitere öffentliche Ausstellung veranstaltet. Von 2. bis 4. November erfolgen dann Aufnahmen mit dem Scanner, zudem werden zahlreiche Fotografien in Schwarz-Weiß und in Farbe gemacht. Am 22. Dezember wird das Grabtuch wieder in den neuen Reliquienschrein gegeben.

2002 findet von 25. bis 26. April in Paris das *IV. Internationale wissenschaftliche Symposium zum Grabtuch von Turin* statt, auf dem ich die Deckungsgleichheit des Antlitzes auf dem Grabtuch mit der Veronika unter Beweis stellen kann.

Zwischen 20. Juni und 23. Juli 2002 werden dann am Grabtuch größere Eingriffe vorgenommen: Die Ausbesserungen der Klarissen von 1534 und alle Brandränder werden entfernt, eine Scanneraufnahme der Vorder- und Rückseite durchgeführt sowie eine vollständige Foto-Dokumentation erstellt. Schließlich wird auf der Rückseite ein neues Leinen angenäht. Dieser Eingriff ruft in der Fachwelt großes Erstaunen hervor, da er vielen nicht notwendig erscheint.

[32] Pierluigi BAIMA BOLLONE: Sindone e scienza, S. 207–225; Roman LAUSSERMAAYER: Meta-Physik (⁴2004).

2. Das Körperbild

Das *Körperbild* auf dem Turiner Grabtuch zeigt die Abbildung eines erwachsenen Mannes von etwa 1,80 m Größe in Vorder- und Rückansicht (Abb. 18).

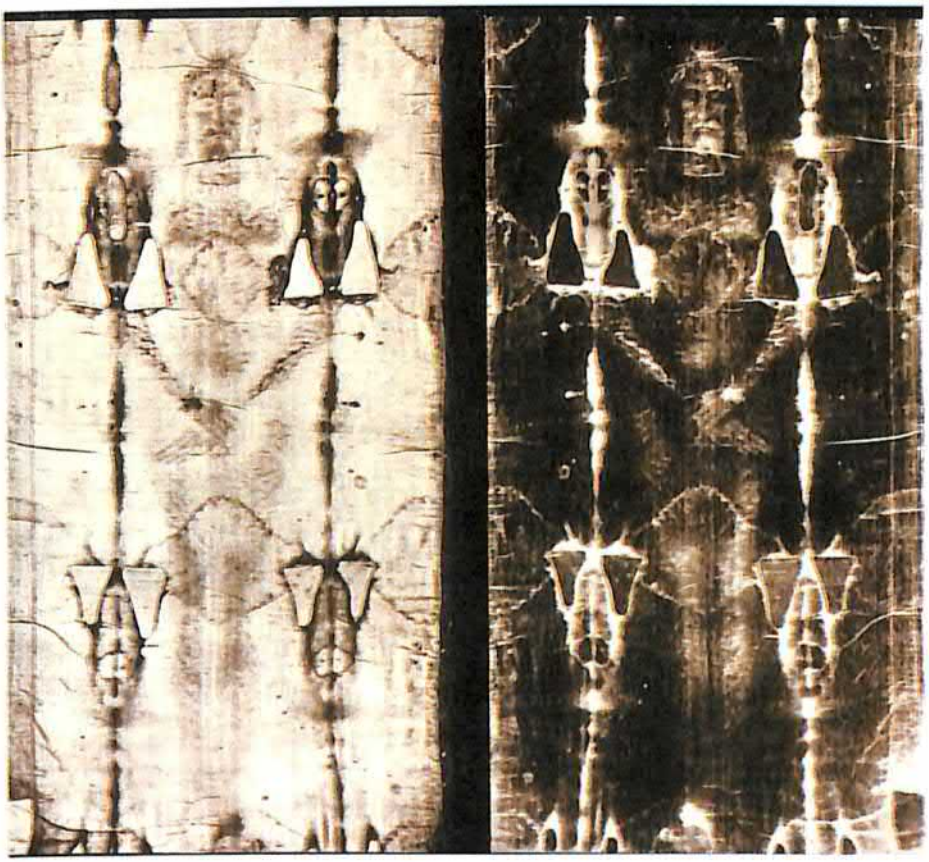


Abb. 18: Original-Negativ und Foto-Negativ des Körperbildes

Der Bildträger besteht, wie schon erwähnt, aus chemisch veränderter Zellulose, wobei nur die Oberfläche der Fasern verändert ist. Die gelbliche Färbung der Fasern ist jedoch dort unterbrochen, wo die Oberfläche von anderen Fasern oder Blutspuren überlagert ist. Ferner konnte in Bildanalysen ein klares dreidimensionales Abbild der Körperoberfläche aufgezeigt werden. Aufgrund dieser Eigenart und der Spuren von Münzen aus der Zeit Jesu auf den Augen wird darauf geschlossen, dass das Körperbild durch elektronische Strahlung von mindestens 10^{16} Elektronen/cm entstanden ist, die vertikal von der Ober-

fläche des Körpers ausging, sich parallel ausbreitete und von der Luft absorbiert wurde.[33]

Die Rückseite des Grabtuches weist hingegen keinen Körperabdruck auf. Es sind lediglich Blut und Serumspuren mit leichter Tönung sichtbar. Giulio FANTI, Prof. für mechanische und thermische Messung an der Universität Padua, und sein Kollege Roberto MAGGIOLO wollen aber auch auf der Rückseite das Abbild des Antlitzes, wenngleich sehr schwach (Abb.19) festgestellt haben, das in Form, Größe und Position jenem der Vorderseite genau ent-

Abb. 19: Antlitz: Rückseite

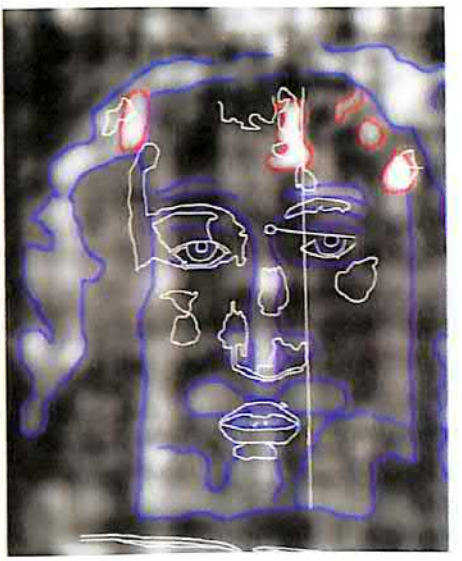


Abb. 20: Antlitz: Rückseite mit Skizze

spricht.[34] Bei der Bildaufbereitung konnten das Gesicht und vermutlich die Hände des Mannes sichtbar gemacht werden, allerdings nicht der übrige Körper wie auf der Vorderseite. Die Proportionen dieses rückseitigen Antlitzes fügen sich auch nahtlos in die von mir am Fotonegativ des Antlitzes auf der Vorderseite des Grabtuches und an der Veronika erstellte Orientierungsskizze ein, wenngleich die ausgewiesenen Blutspuren leicht abweichen (Abb. 20). Zu bemerken ist ferner, dass das rückseitige Abbild seitenverkehrt zum Bild des Antlitzes auf der Vorderseite steht, also dem Fotonegativ entspricht.

[33] Eberhard LINDNER: On the origin of the body image in the Turin Shroud (2002, Vortrag).
[34] Giulio FANTI/Roberto MAGGIOLO: The double superficiality of the frontal image of the Turin Shroud (2004), S. 491–503.

a) Versuche künstlicher Erzeugung

Alle Versuche, das Abbild des Grabtuches künstlich zu erzeugen, sind hinsichtlich der Gesamtheit der Merkmale des Körperbildes als gescheitert zu betrachten. Trotz vielfältiger experimenteller Bemühungen gelang es nicht, alle Eigenheiten abzudecken, die bei dem auf dem Grabtuch eingeprägten Bild festzustellen sind. Hier gilt es allein schon hinsichtlich der Blutspuren folgende Eigenschaften zu beachten:

- Es handelt sich um geronnenes Blut (Blutgruppe AB), das auf der Haut einer gepeinigten Person entstand;
- entsprechend den durch die Geißelhiebe verursachten Riss- und Quetschwunden sind Serumränder vorhanden;
- der mit dem Tuch umhüllte Mensch war tot, weil aus der Seitenwunde vom Serum getrenntes Blut austrat;
- aufgrund der Fibrinolyse des geronnenen Blutes, das aus den Wunden des umhüllten Leichnams trat, kam das Blut auf das Leinen; dieses Phänomen hörte nach wenigen Stunden auf;
- das auf das Tuch übertragene Blut unterband an den betreffenden Stellen die Formung des Körperbildes;
- das Blut wurde nur an bestimmten Stellen einer starken Wärmequelle ausgesetzt (Feuer).[35]

Zudem haben Computeranalysen des Körperbildes auf dem Tuch gezeigt, dass dieses nach allen anatomischen Gesichtspunkten hundertprozentig exakt ist, was bei einer Handzeichnung höchst unwahrscheinlich wäre. Der schlüssigste Beweis ist jedoch das Faktum, dass das Abbild eine Fotografie ist, zudem noch ein Negativ, was bis zu den Aufnahmen von Secondo Pia 1898 noch etwas völlig Unbekanntes war.

b) Computeranalysen

Seit den fotografischen Aufnahmen von 1898 durch Secondo Pia[36] und 1931 durch Giuseppe Enrie[37] hat das Interesse am Grabtuch, wie erwähnt, sichtlich zugenommen und verschiedene Wissenschaftler zu Untersuchungen angeregt.

[35] Carlo Brillante / Giulio Fanti / Emanuela Marinelli: Caratteristiche delle macchie di sangue da considerare in una ricostruzione della Sindone di Torino in laboratorio (2002, Vortrag).
[36] G. Pia: La prima fotografia della SS. Sindone (1961), S. 33–58.
[37] Giuseppe Enrie: La fotografia della S. Sindone (1931); ders.: La Santa Sindone rivelata dalla fotografia (1933).

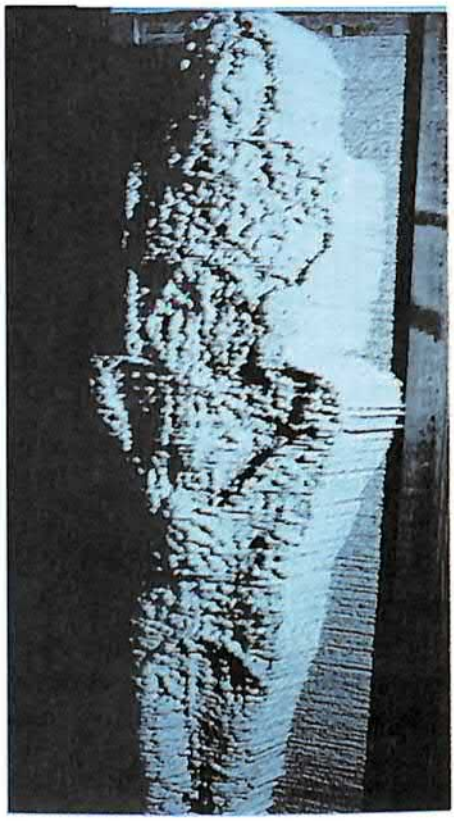


Abb. 21: 3-dimensionales Körperbild

Nach den Arbeiten der von Kardinal *Michele Pellegrino* 1969 eingesetzten Expertenkommission untersuchten zwei amerikanische Techniker, Capt. *John P. Jackson* und Capt. *Eric J. Jumper*, Experten des „Jet Propulsion Laboratory" von Pasadena, das Grabtuch mit Computern, die von der NASA zur Analyse der vom Satelliten „Viking" zur Erde gesandten Bilder eingesetzt wurden. Dabei zeigte sich auf dem Bildschirm zum ersten Mal in der Geschichte das dreidimensionale Bild des Körperabdruckes auf dem Grabtuch (Abb. 21).[38]

1978 entstanden in Turin am Centro Studi e Laboratori Telecomunicazioni unter der Leitung von Prof. Giovanni TAMBURELLI in Zusammenarbeit mit Prof. Nello BALOSSINO und anderen Experten mit der gleichen, aber verbesserten Technik weitere dreidimensionale Bilder. Diese Ergebnisse liefern nach TAMBURELLI den Beweis dafür, dass das Grabtuch kein Gemälde ist (Abb. 22). Kontrolluntersuchungen an normalen Fotografien wiesen nämlich keine Dreidimensionalität auf (Abb. 23–24).[39]

Abb. 22: Grünes 3-dimensionales Computerbild

[38] John P. JACKSON/Eric J. JUMPER/William R. ERCOLINE: Correlation of Image Intensity on the Turin Shroud with the 3-D Structure of a Human Body Shape (1984), S. 2244; John P. JACKSON: Is the Image on the Shroud Due to a Process Heretofore Unknown to Modern Science? (1990), S. 3–29.

[39] Giovanni TAMBURELLI: Ricostruito al computer il volto della Sindone (1885), S. 47–65; Nello BALOSSINO: La ricerca informatica sull'immagine della Sindone (1996), S. 1–11; ders.: Computer processing of the Body Image (2000).

Abb. 23: Normale Fotografie

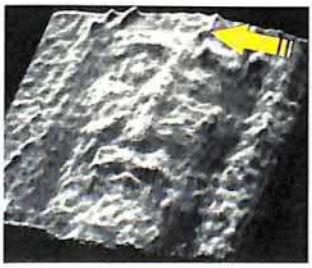
Abb. 24: 3-dimens. Computergestaltung

c) Das Antlitz des Körperbildes

Im Rahmen dieser elektronischen Filtrierung der Bilder wurden Hintergrundstörungen ausgeschaltet und die Kontraste hervorgehoben, was die Beurteilung von Einzelheiten ermöglicht, die auf den zweidimensionalen Bildern nicht gegeben ist, weil sie entweder nicht sichtbar oder verschwommen sind.[40] Bei der dreidimensionalen Ausarbeitung der Bilder des Grabtuches am Bildschirm zeigten sich diese in einer grünen Farbe. Durch diese Kontrastbildung war es vor allem auch möglich, unter anderem folgende Blutspuren und Verletzungen auf dem Antlitz des Körperbildes (Abb. 25) auszuweisen:

Abb. 25

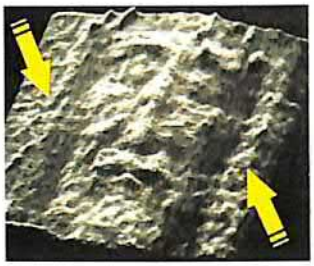
Blutspuren, Nasenbeinbruch und Abschürfungen:



Blutstropfen auf der Stirn

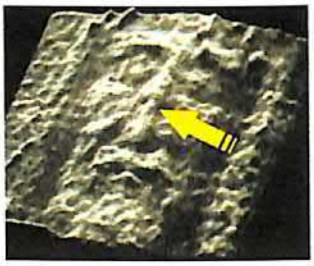
Abb. 26

[40] Mario Cappi: La Sindone: dalla A alla Z, S. 368–371.



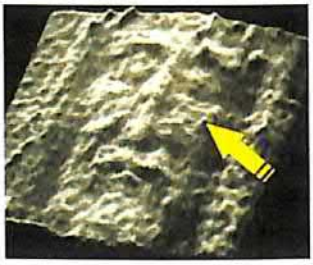
Starke Blutspuren in den Haaren

Abb. 27



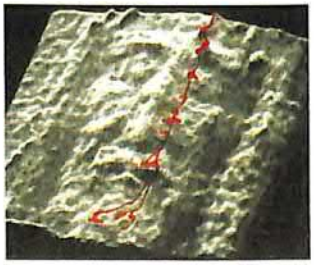
Nasenbeinbruch und Einbuchtung auf der linken Wange

Abb. 28



Abschürfungen am linken Jochbein

Rinnsale und Blutgerinnsel



Großes Rinnsal auf der linken Stirnseite.

Abb. 30

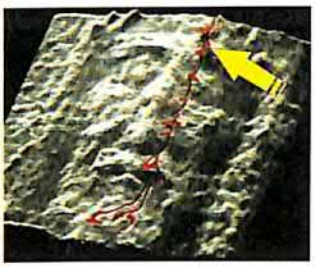


Abb. 31

das sich zum linken Lid hinunterzieht, dort ein Gerinnsel bildet,

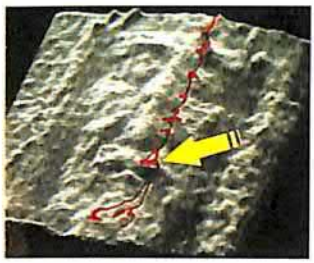


Abb. 32

dann auf die Wange rinnt und sich auf der Oberlippe zu einem weiteren Gerinnsel formiert. Letzteres teilt sich in zwei kleine Rinnsale, die zur Unterlippe führen

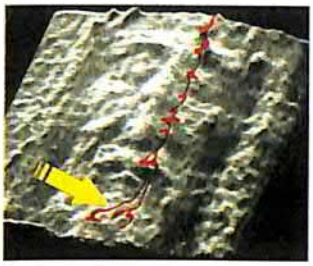


Abb. 33

und in den Bart träufeln.

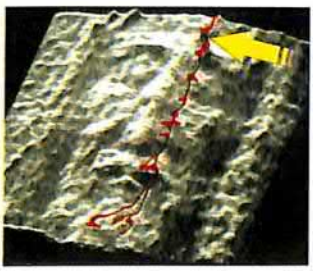


Abb. 34

Auf dem linken Lid finden sich zwei Furchen des Blutgerinnsels.

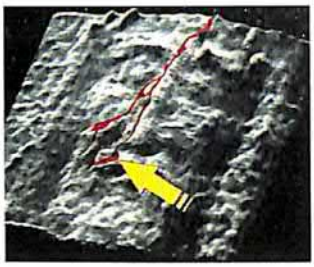


Abb. 35

Unter der Nase befindet sich auf der Lippe ein Gerinnsel; als dieses Gerinnsel zu groß wurde,

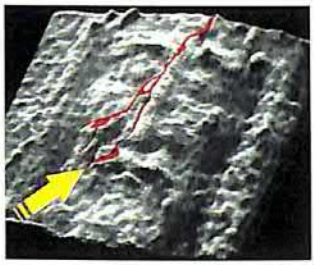


Abb. 36

bildete es den Tropfen, den man mit klarer Erhebung auf der rechten Seite der Lippe sieht.

Abb. 37

Zwei weitere Blutrinnsale gehen von den Nasenlöchern aus.

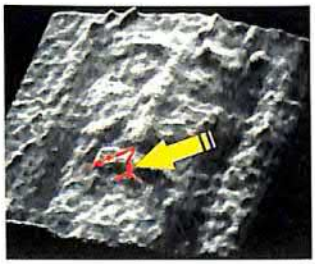


Abb. 38

Der Blutstropfen in der Mitte der Oberlippe

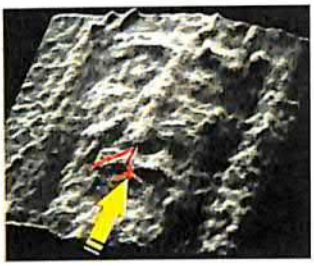


Abb. 39

und das entsprechende Blutgerinnsel darunter lassen die Unterlippe zugespitzt erscheinen.

Abb. 40

Schließlich ist noch hervorzuheben, dass auch Bart und Haare von Blut durchtränkt sind.

Die angeführten Blutstellen im Gesicht bilden nach TAMBURELLI insgesamt den eindruckvollsten Teil des Grabtuches, was besonders klar auf dem Bild zu sehen ist, auf dem das Blut, koloriert, beinahe das ganze Gesicht bedeckt (Abb. 41–42).

Abb. 41

Abb. 42

Was das Aussehen des Antlitzes betrifft, so hat TAMBURELLI durch Herausfiltern der Strukturen (Abb. 43–44) eine plastische Darstellung des Antlitzes erstellt und durch Veränderungen der Perspektive (Abb. 45) den Eindruck noch zu verstärken versucht.

Abb. 43

Abb. 44

Abb. 45

Diese eingehenden Analysen durch TAMBURELLI, der 1990 verstarb und seine Arbeiten der wissenschaftlichen Diskussion zur Verfügung stellte, bilden eine solide Grundlage für den Vergleich des Antlitzes auf dem Grabtuch mit dem Volto Santo von Manoppello, der *Veronika.*

II. DIE VERONIKA

Die angeführten Hinweise zur Echtheit des Grabtuches von Turin erhalten durch die Untersuchungen von Geschichte und Eigenart des *Volto Santo* in der Kapuzinerkirche zu Manoppello bei Pescara, Italien, besonderes Gewicht (Abb. 46–47). Die weiter unten ausgewiesene Entsprechung der beiden Antlitze, die in den Christusdarstellungen der Katakomben und in der Ikonenmalerei ihren Niederschlag findet, wird zur unüberbietbaren Bestätigung ihrer Echtheit. Damit ist auch schon die Gliederung dieses Abschnitts vorgezeichnet.

Abb. 46: Manoppello

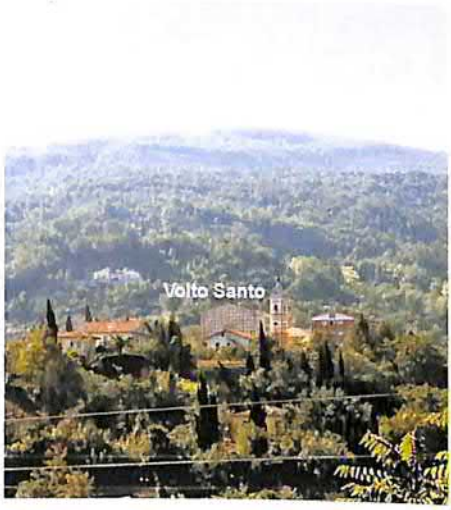


Abb. 47: Kapuzinerkirche von Manoppello: Heiligtum des *Volto Santo*

1. Geschichte

Während wir uns bei der Darlegung der Geschichte des Grabtuches in erster Linie an den Orten orientierten, an denen sich das Grabtuch mit großer Wahrscheinlichkeit befunden hat, sind bei der Geschichte des Schleiers von Manoppello, den wir vorausgreifend gleich als „Veronika" bezeichnen, vor allem die Aussagen zum *Antlitz Christi* von Bedeutung. Dabei ist noch grundsätzlich zu bedenken, dass in der frühen Kirche Bilder überwiegend abgelehnt wurden und vor allem im Osten erst durch die Beendigung des Bilderstreites

von 843 offizielle Anerkennung fanden.[1] In der abendländischen christlichen Bildkunst scheint die Entwicklung im Wesentlichen von der römischen Grabeskunst ausgegangen zu sein, wobei die christlichen Friedhöfe über der Erde und die Katakomben nicht früher als am Ende des 2. Jahrhunderts angesetzt werden.[2] Dies ist für das Verständnis der frühen Christusdarstellungen von besonderer Bedeutung.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass auch die schriftlichen Berichte über das *wahre Christusbild* erst später einsetzen, wenngleich die Existenz solcher Bilder bekannt war, wie ein Brief des „Vaters der Kirchengeschichte", EUSEBIUS VON CÄSAREA (ca. 260–339), eines entschiedenen Gegners der Bilderverehrung, an Kaiserin *Konstantia* beweist.[3] *Konstantia*, die Witwe des ehemaligen Mitkaisers *Konstantin Licinus*, bat EUSEBIUS um ein wahres Christusbild, was dieser aber ablehnte, da für ihn die Bilderverehrung einem Rückfall in die Idolatrie gleichkam, zumal sie vom Gesetz des alten Bundes verboten war (Ex 20, 4; Dtn 5, 8). Gottes Sohn sei zwar Mensch geworden, doch könne er nach seiner Auferstehung nicht mehr mit „toten Farben" gemalt werden; zudem bestehe die Gefahr des heidnischen Bilderdienstes. Dennoch schreibt er im Bewusstsein seiner geschichtlichen Verantwortung, dass das Antlitz des Jüngers Jesu, der nach Jesu Auferstehung und Himmelfahrt zu König *Abgar von Edessa* gekommen sei, im Augenblick der Begegnung von einem wunderbaren Glanz erfüllt wurde. Ferner berichtet er von einem angeblich aus dem Archiv von Edessa stammenden Brief an König *Abgar* (h. e. I, 13; II, 1, 6–8)[4].

Dieser erstmals von EUSEBIUS erwähnte „Abgarbrief" fußt auf der Abgar-Legende, die von einem Briefwechsel König *Abgars V. Ukama* (4 v.–7 n. Chr. u. 13–50 n. Chr.), König von Edessa (Osrhoene), mit Jesus und der Gründung der Kirche von Edessa spricht.[5] König Abgar V. war erkrankt und wandte sich über seinen Boten *Ananias* an Jesus um Heilung. Jesus antwortet durch Ananias, den Boten Abgars:

> „Selig, der an mich geglaubt hat, ohne mich gesehen zu haben. Von mir steht in der Tat geschrieben, dass, die mich gesehen haben, nicht an mich glauben und dass die, die mich nicht gesehen haben, glauben und leben. Was das betrifft, was du mir geschrieben hast, d. h. zu dir zu kommen, ist es notwendig, dass ich all

[1] TRE: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 6 (1980), S. 528–529.

[2] Vincenzo FIOCCHI NICOLAI/Fabrizio BISCONTI/Danilo MAZZOLENI: Roms christliche Katakomben (1998), S. 13.

[3] EUSEBIUS VON CAESAREA: Epistula ad Constantiam (2002).

[4] EUSEBIUS CAESARIENSIS: Kirchengeschichte (1997), I, 13; II, 1, 6–8.

[5] La leyenda del rey Abgar y Jesús (1995); Ernst von DOBSCHÜTZ: Christusbilder (1899), S. 102–103.

das vollende, zu dem ich gesandt worden bin, und dass ich zu dem aufsteige, der mich gesandt hat. Wenn ich erhöht sein werde, werde ich dir einen meiner Jünger senden, damit er dich heile von deiner Krankheit und dir und denen, die mit dir sind, das Leben von neuem schenke."[6]

Der Brief wird zwar als Versuch der Frühdatierung und legitimierender Traditionsbildung des syrischen Christentums von Edessa gegen Ende des 3. Jahrhunderts gewertet, doch auch *Egeria* (Aetheria), die Verfasserin des frühesten von einer Frau geschriebenen Pilgerberichtes (*Itinerarium Egeriae*), der erst 1884 entdeckt wurde, kommt bei der Beschreibung ihrer Fahrt in das Heilige Land in den Jahren 381–384 auf den Brief Jesu zu sprechen, der in Edessa aufbewahrt wurde und von dem man Kopien als Talisman benutzte. Dies besagt, dass dem Brief eine besondere Verehrung zukam und er in Edessa schon länger bekannt war.[7]

Neben dem Abgarbrief sind hier auch die *Doctrina Addai* und die *Acta Thaddaei* zu nennen. In beiden Legenden ist ein gewisser *Hannan*, respektive *Ananias*, ein Maler, der Überbringer des Briefes König Abgars von Edessa an Jesus, in dem der König den Herrn bittet, zu ihm zu kommen, um ihn von schwerer Krankheit zu heilen. Zudem hat der Bote als Maler den Auftrag, ein Porträt von Jesus zu malen und dieses zusammen mit dessen Antwort zu überbringen.

Die *Doctrina Addai*[8], die in syrischer Sprache vorliegt, berichtet um 400, dass ein gewisser *Hannan* in Jerusalem mit erlesenen Farben ein Porträt von Jesus gemalt und zusammen mit einem Brief, der eine Schutzgarantie für Edessa enthielt, zu *Abgar* gebracht habe, der dieses mit Freuden in Empfang genommen und unter großen Ehren in einem seiner Paläste verwahrt habe:

„Als Hannan, der Archivar, sah, dass Jesu so zu ihm redete, stellte er, da er der Maler des Königs war, ein Porträt von Jesus mit erlesenen Farben her und brachte es zu Abgar, seinem König und Meister. Und als Abgar, der König, das Porträt sah, nahm er es mit großer Freude in Empfang und gab ihm einen Ehrenplatz in einem seiner Paläste."[9]

[6] Werner BULST/Heinrich PFEIFFER: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. II: Das echte Christusbild (1991), S. 137: Briefwechsel zwischen Abgar und Christus.

[7] Winfrid CRAMER: Abgar. Bd. 1. Lexikon für Theologie und Kirche (³1993); Die Pilgerreise der Aetheria (1958).

[8] Alain DESREUMAUX: Histoire du roi Abgar et de Jésus (1993).

[9] Ernst von DOBSCHÜTZ: Christusbilder, S. 113; Übersetzung nach Werner BULST/Heinrich PFEIFFER: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. II, S. 112.

Nach den *Acta Thaddaei*[10], die zwischen 609 und 726 entstanden, schickt sich ebenfalls ein gewisser *Ananias* an, ein Porträt Jesu zu malen, doch konnte er seine Gestalt nicht erfassen. Jesus erkannte sein vergebliches Bemühen und verlangte, sich zu waschen. Hierauf wurde ihm ein „viermal gedoppeltes Tuch" (*rakos tetradiplon*) gereicht, und nachdem er sich gewaschen hatte, trocknete er sein Angesicht ab. Da blieb in dem Tuch (*sindon*) sein Bildnis eingeprägt. Er übergab es dem *Ananias*:

> „Als Ananias angekommen war und den Brief ausgehändigt hatte, schaute er Christus genau an, konnte ihn aber nicht erfassen. Dieser aber, als Herzenskenner, wusste es und verlangte sich zu waschen. Und es wurde ihm ein vierfach gefaltetes (*tetradiplon*) Tuch gegeben. Und als er sich gewaschen hatte, trocknete er sein Angesicht ab. Da blieb sein Bildnis in dem Tuche (Sindon) eingeprägt, und er gab es dem Ananias..."[11]

Diese legendenhaften Ausführungen lassen im Einzelnen zwar keine genauen Aussagen zu, doch untermauern sie insgesamt die Kenntnis von einem Abbild Christi auf einem Tuch, das nach Edessa gebracht wurde.

Nach einer weiteren Legende beschloss ein Nachfolger Abgars, das Tuch zu zerstören. Der Bischof der Stadt hätte es daraufhin in einer Mauernische versteckt, wo es vierhundert Jahre später während der Belagerung der Stadt Edessa durch die Perser um 544 aufgefunden worden sei[12] und wesentlich zum Sieg über die Belagerer beigetragen habe. In dem Augenblick, als die Bedrängten das Bild auf den Zinnen der Mauern zeigten, flohen die Perser und ließen die Bestürmungsgeräte in Flammen aufgehen.

Heilige Bilder und Zeichen, in denen man den Schutz Gottes garantiert sah, waren damals von besonderer Bedeutung. Sie wurden, wie einst die Bundeslade, bei Feldzügen mitgeführt. *Konstantin* hatte das *Labarum* als „heiliges Zeichen", die Kaiser *Maurikios* (582–602) und *Herakleios* (610–641) führten das Christusbild von Kamulia auf ihren Feldzügen mit.[13]

Als wichtigste historische Quelle für das Auffinden des Bildes wird das Geschichtswerk des Evagrius Scholasticus (um 536–600) genannt, das um 594 verfasst wurde. Es spricht vom „gottgeschaffenen Bild, das menschliche Hände nicht bewirkt haben, und das von Christus dem Abgar, der sich ihn zu

[10] Acta apostolorum apocrypha (1959), S. 274.
[11] Ernst von Dobschütz: Christusbilder, S. 121–122, 182*; Übersetzung nach Werner Bulst / Heinrich Pfeiffer: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. II, S. 112.
[12] Max von Oppenheim: Höhleninschrift von Edessa (1914).
[13] Ernst von Dobschütz: Christusbilder, S. 50 ff.; Werner Bulst / Heinrich Pfeiffer: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. I: Das Grabtuch (1987), S. 117.

sehen sehnte, gesandt worden sei" und im Jahre 544 bei der Verteidigung der Stadt Edessa gegen die Perser entscheidend war.[14]

a) Kamulia

Von dieser Zeit an verbreitete sich die Bekanntheit des Tuches unter der Bezeichnung „Mandylion" im gesamten byzantinischen Reich. Gleichzeitig ging aber auch die Rede vom „Schleier von Kamulia" oder Kamuliana, wie es in

Taf. 2: Weg der „Veronika" von Jerusalem nach Manoppello mit Zeitangabe

den Quellen heißt, einem Flecken in Kappadozien, in der Nähe der heutigen türkischen Stadt Kayseri, der ab 553 *Justinianopolis Camulianorum* genannt wurde, daher auch Kamuliana. Dieses unweit von Edessa gelegene Städtchen, das heute nicht mehr existiert, wurde lediglich dadurch bekannt, dass vermutlich der Schleier mit dem Christusbild 574 von dort in einer Prozession durch Kleinasien nach Konstantinopel gebracht wurde. In Kamulia soll sich der Schleier in einem Kloster von Nonnen befunden haben, die vor den Persern aus Melitene dorthin geflüchtet waren. Es war dies das erste religiöse Bild, dem eine öffentliche Prozession mit Ehrungen und Feiern zuteil wurde, wie sie bis dahin nur Herrscherbildern galten (Taf. 2).

[14] Evagrius Scholasticus: The ecclesiastical history of Evagrius Scholasticus (2000); Werner Bulst/Heinrich Pfeiffer: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. II, S. 33.

Der Schleier von Kamulia ist zudem das älteste Bild, auf das der Titel *acheiropoietos*, „nicht von Menschenhand gemacht", angewandt, ja geradezu mit ihm identifiziert wurde. So findet das Bild oft nur als *Eikon acheiropoietos* Erwähnung.[15] Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich auch um dieses Bild von Kamulia Legenden bildeten, von denen zwei erhalten sind.

Die erste, weil ältere Legende[16], die nur in syrischer Übersetzung ohne den Anfang vorliegt, muss zwischen 560 und 574 entstanden sein. Das erste Datum ergibt sich aus dem Schriftstück selbst, das zweite aus der Übertragung des Bildes unter *Justin II.* nach Konstantinopel, von der die Legende noch nichts weiß. Die Legende berichtet von einer Heidin namens *Hypatia*, die von einem Mann ermuntert wurde, Christin zu werden. Sie erwiderte jedoch: „Wie soll ich jenen verehren, da er nicht sichtbar ist und ich ihn nicht kenne?" Eines Tages erhielt sie die Antwort, als sie in einer Wasserquelle das Bild des Herrn „auf Leinwand gemalt im Wasser" auffand. Hypatia nahm das Tuchbild aus dem Wasser

> „und als sie es herausnahm, ohne dass es nass war, wunderte sie sich, und verhüllte es mit dem Mantel, den sie trug, indem sie es ehrte... Und da blieb auch in dem Mantel die Gestalt von dem, was aus dem Wasser genommen war, in allen (Einzelheiten)".

Weiter berichtet die Legende:

> „Das eine Bild kam nach Kaisereia, eine gewisse Zeit nach dem Leiden des Herrn, und das andere Bild wurde da, im Dorf Kamulia, aufbewahrt, und ihm zu Ehren wurde von Hypatia, welche Christin geworden war, ein Tempel erbaut."[17]

Der Text spricht noch von einer anderen Frau, ohne deren Namen zu nennen, die eine Kopie des wunderschönen Bildes aus Kamulia in ihr Heimatdorf Diobulion gebracht und ebenfalls einen Tempel errichtet habe. Das Bild, nach dem die Kopie erstellt wurde, sei in jenem Land *acheiropoietos*, „nicht von Menschenhand gemacht", genannt worden.

Die zweite Legende, über „das, was im neuen Bethlehem der Kamulianer geschehen ist", als deren Autor der hl. Gregor von Nyssa angegeben wird, bringt die Bildentstehung mit einer Heidin namens *Bassa*, auch *Aquilina*, in Verbindung, die zur Zeit der Verfolgung durch *Diokletian* (284–305) lebte und Christin werden wollte. Aus Furcht vor ihrem heidnischen Gemahl *Kamulos*,

[15] Werner Bulst/Heinrich Pfeiffer: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. II, S. 23.
[16] Ernst von Dobschütz: Christusbilder, S. 4**–7**.
[17] Ders., ebd., S. 4**–5**.

dem Toparchen (Statthalter) von Kamulia, wandte sie sich an Christus. Dieser gab ihr vom Himmel her den Auftrag, ein weißes Tuch auf den Tisch zu legen und ein durchsichtiges, unberührtes Gefäß mit Wasser darauf zu stellen. Der Herr erschien ihr dann in der Nacht, benetzte mit seinen Händen sein Antlitz und trocknete es mit dem reinen Tuche ab,

> „und sofort wurde der Abdruck von seiner gottmenschlichen Gestalt aufgenommen, das allerwahrste Prägebild, wie es heute allen gezeigt wird"[18].

Aquilina verbarg dieses „heilige Prägebild" in einem Winkel ihres Hauses, schrieb vor ihrem Tod die ganze Geschichte auf und vermauerte sie samt dem Bild. GREGOR, dem Bischof, wurde das Versteck geoffenbart und er ließ das Bild nach der Metropolis Kaisereia bringen.[19]

Fasst man die wichtigsten Elemente der beiden Legenden zusammen, so zeigt, nach Heinrich PFEIFFER, die erste Legende, dass schon in der Zeit kurz nach 560 zum ersten Mal die Bezeichnung *acheiropoietos*, „nicht von Menschenhand gemacht", auf ein Bild auf einem Tuch angewandt wurde und ebenfalls zum ersten Mal von der auffallend großen Ähnlichkeit zweier Tuchbilder die Rede war, nämlich, dass das eine ein genauer Abdruck des anderen sei.

Die zweite Legende, die zwar sicher nicht von GREGOR VON NYSSA verfasst wurde, sagt ausdrücklich, dass der Abdruck der Gestalt Christi auf dem Tuch, noch allen gezeigt wird. Die Nennung der beiden Kaiser *Diokletian* (284–305) und *Theodosius* (379–395) kann nach PFEIFFER hingegen so gedeutet werden, dass das Bild unter dem Christenverfolger *Diokletian* als Gegenpräsenz Christi zum Kaiser entstand und unter Kaiser *Theodosius* wieder aufgefunden wurde, während dessen Regierungszeit das Christusporträt für den römischen Staat an Bedeutung gewann, wie die Porträts des langhaarigen und bärtigen Christus in der Katakombenmalerei (Abb. 48) und in der Sarkophagplastik zeigen.[20]

Abb. 48: Logoshirte, Aureliergruft

[18] Nach W. BULST / H. PFEIFFER: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. II, S. 25.
[19] Ernst von DOBSCHÜTZ: Christusbilder, Beilage I B (Text auf S. 12**–18**).
[20] W. BULST / H. PFEIFFER: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. II, S. 24–27, 57–64.

Der wichtigste Bericht über das Bild von Kamulia findet sich jedoch bei GEORGIOS KEDRENOS[21]:

„Es kam das nicht von Menschenhänden gemachte (Bild) aus Kamulia, ... "[22].

Von diesem nicht von Menschenhänden gemachten Bild, der *Acheiropoietos*, spricht auch THEOPHYLAKTUS SIMOCATTA[23], der unter dem oströmischen Kaiser *Herakleios* (610–641) schrieb, in seinem Bericht über die Schlacht am Arzamon (586), bei welcher der Feldherr *Philippikos* seine Truppen mit Hilfe des wunderbaren Bildes anfeuerte,

„von dem es heißt, seit alters und bis auf unsere Zeit gilt, dass göttliche Kunst (*episteme*) es gebildet, nicht eines Webers Hände es gewirkt, noch eines Malers Paste es gefärbt hat."[24]

Eine besondere Rolle spielt die *Acheiropoietos* beim Perserfeldzug von Kaiser *Herakleios* im Jahre 622, wie GEORGIOS PISIDES in seinem Gedicht vor dem Kaiser singt:

„Er nahm die göttliche, verehrungswürdige Gestalt,
das Abbild dort der ungeschriebnen Schrift,
das Hände nicht geschrieben, doch im Bild
der Logos, der das All gestaltend formt,
ohn' Schrift und Formung – wie ohn' Mannessame er
gezeugt – nach seiner Kunst geschaffen hat...
Auf solch' von Gott geschriebnes Urbild trau'nd,
begannest göttlich du der Kämpfe Werk.
Es musste traun der Logos, unser Freund,
uns beistehn alle Zeit im Kampf ums Recht."[25]

In einem eigenen Gedicht „auf das nicht von Menschen Hand gemachte Bild der Kamulianer" schreibt derselbe Dichter:

„Als anfangslos – nicht ging's aus Kunst hervor;
Als unaussprechlich – ohne Pinsel wird's gemalt."[26]

[21] Georgii Cedreni Annales (Anfang 1566). GEORGIOS KEDRENOS, wahrscheinlich ein Mönch, hat seine Chronik bis zum Jahre 1057, wohl etwa bis zu seinem Tod, aus älteren Werken, für 811–1057 aus dem Werk des JOHANNES SKYLITZES kompiliert und kopiert.
[22] Übersetzung nach Werner BULST/Heinrich PFEIFFER: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. II, S. 110.
[23] THEOPHYLACTUS SIMOCATTA: Geschichte (1985).
[24] Ernst von DOBSCHÜTZ: Christusbilder, S. 51, 127*; Übersetzung nach Werner BULST/Heinrich PFEIFFER: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. II, S. 22.
[25] Ernst von DOBSCHÜTZ: Christusbilder, S. 53, 129*.
[26] Ders., ebd., S. 54, 129*.

b) Konstantinopel

Unter Kaiser *Justin II.* (565–578) wurde 574, wie bereits erwähnt, die *Acheiropoietos*, der Schleier mit dem Christusporträt, von Kamulia in Kappadozien nach Konstantinopel übertragen. Dort ersetzte sie das *Labarum*, die Standarte Konstantins, die unter *Julian II. Apostata* (ca. 361–363) profaniert worden sein soll und daher nicht mehr den kaiserlichen Heeren vorangetragen wurde. Neues Reichspalladium oder Schutzpanier des Reiches wurde nun 574 der Schleier von Kamulia mit dem Christusantlitz und blieb dies bis etwa 700. Solche Palladien der Herrscher und des öffentlichen Wohles waren jedoch nicht zum Anschauen da, sondern es war geradezu normal, dass man sie verborgen hielt und Nachbildungen zeigte. So hatten beispielsweise die Vestalinnen das angeblich aus Troja stammende römische Palladium unter Arkandisziplin zu schützen; Abbildungen wurden hingegen gestattet.[27]

Die Identifizierung des Reichspalladiums mit dem Bild von Kamulia wird, wie erwähnt, auch durch die Ausdrucksweise des THEOPHYLAKTUS SIMOCATTA bestätigt, der dem Bild in Stoff und Form übernatürlichen Ursprung zuerkennt.[28]

Wie sehr dieses Christusbild bereits bekannt war und verehrt wurde, geht allein schon aus der Tatsache hervor, dass Kaiser *Justin II.* bereits vor der Übertragung des Schleiers von Kamulia nach Konstantinopel Papst *Johannes III.* (561–574) um 570[29] ein Reliquienkreuz (Abb. 49) schenkte, mit den Porträtmedaillons des Kaisers und seiner Gemahlin auf dem Querbalken der Rückseite und zwei Christusmedaillons auf dem Längsbalken der Rückseite (Abb. 50). Das Kreuz ist noch heute im Schatz von St. Peter in Rom unter der Standnummer 8 zu sehen.

Justinian II. ließ dann im Jahre 692 als erster Herrscher der Geschichte das Christusporträt auf eine Münze aufprägen, mit dem Bild des Kaisers auf der Rückseite (Abb. 51–52). Ebenso eindrucksvoll ist die Goldmünze („Solidus", Abb. 53) Kaiser *Michaels III.* (842–867). Hierzu ist noch zu bemerken, dass auf Betreiben der Mutter des noch unmündigen Kaisers, *Theodora*, 843 auf einer Synode von Konstantinopel die Bilderverehrung endgültig gebilligt

[27] Heinrich PFEIFFER: Der Schleier von Manoppello und die Ikonographie des Christusantlitzes (1997). In: Andreas RESCH: Paranormologie und Religion (1997), S. 125–146, hier: 128; Karlheinz DIETZ: Einige Hypothesen zur Frühgeschichte des Turiner Grabtuchs (2000), S. 351; Ernst von DOBSCHÜTZ: Christusbilder, S. 10, 19, 144.

[28] Ernst von DOBSCHÜTZ: Christusbilder, S. 55.

[29] Werner BULST/Heinrich PFEIFFER: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. 1, S. 116.

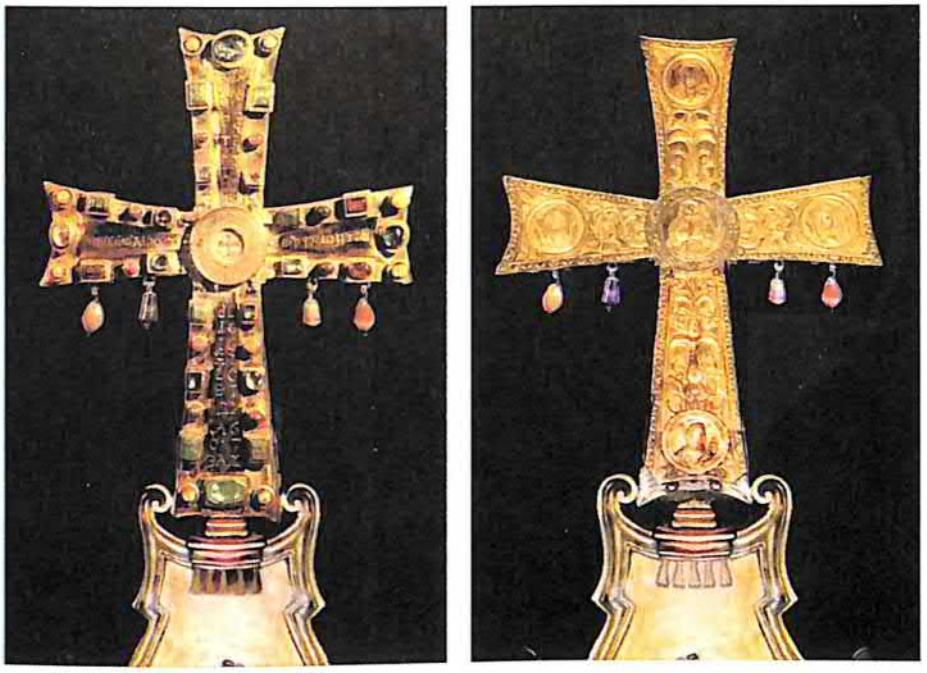


Abb. 49 und 50: Reliquienkreuz Justins II., links: Vorderseite, rechts: Rückseite, Schatz von St. Peter

wurde. Dass bei diesen Abbildungen des Christusporträts das Bild des später zu nennenden Schleiers von Manoppello, der „Veronika", als Vorlage diente, ist allein schon durch das Haarbüschel (siehe auf dem Christusmedaillon des Justin-Kreuzes und auf dem Solidus) sowie dadurch gegeben, dass vom Ant-

Abb. 51 und 52: Solidus Justinians II., links: Vorderseite mit dem Christusbild, rechts: Rückseite mit dem Bild des Kaisers, Museum St. Gallen

litz auf dem Grabtuch keine so genauen Maße für die überaus detaillierte Darstellung auszumachen waren, zumal man bis 1898 nur das Negativ kannte. Die Eigenart des Schleiers von Manoppello bzw. der Veronika liefert hier, wie im Folgenden noch darzulegen ist, eindeutige Beweise.

Abb. 53: Solidus Kaiser Michaels III.

c) Rom

Zwischen 695 und 705, also in der Zeit zwischen der ersten und zweiten Regierungszeit *Justinians II.* (10. Juli 685 – Ende 695 und Sommer 705 – 4. November 711), verschwand das Kamuliabild aus der Reichshauptstadt Konstantinopel. In dieser Zwischenzeit war nämlich die Situation des byzantinischen Reiches so unsicher, dass der Patriarch von Konstantinopel, *Callinicus I.* (693–705), die wertvolle Reliquie dadurch in Sicherheit brachte, dass er sie Papst *Johannes VII.*, der Grieche war und aus einer Adelsfamilie des byzantinischen Hofes stammte, nach Rom schickte. Späteren Überlieferungen zufolge soll die Reliquie auf wunderbare Weise den Weg nach Rom gefunden haben. Dort jedenfalls wurde der aufgetauchte Schleier mit dem authentischen Christusbild um 705 als „Veronika" in der von Papst *Johannes VII.* (705–707) erbauten Kapelle verwahrt.[30]

Der Name „Veronika" entstand aus dem griechischen Wort *Eikon* (Bild) und dem lateinischen Adjektiv *vera* (wahr), also das „wahre Bild". So lesen wir in der *Descriptio* von St. Peter des Petrus Mallius aus dem Pontifikat *Alexanders III.* (1159–1181), dass vor dem Maria geweihten Oratorium von *Johannes VII.* „auch ein Schweißtuch Christi ist, das Veronika genannt wird" (*est etiam sudarium Christi quod vocatur Veronica*)[31]. Die *Descriptio* beschreibt auch die Entstehung des Abbildes:

[30] Heinrich Pfeiffer: Der Schleier von Manoppello und die Ikonographie des Christusantlitzes, S. 140.

[31] Petrus Mallius: Romani Basilicae veteris Vaticanae descriptio cum notis Pauli de Angelis (1646); Petrus Mallius: Descriptio Basilicae Vaticanae aucta atque emendata a Romano presbitero. In: Codice Topografico della Città di Roma (1946), vol. III, S. 375–442, hier: 411.

„Auf dem Sudarium Christi habe dieser vor seiner Passion, wie durch mündliche Tradition überliefert, sein allerheiligstes Angesicht abgewischt, als sein Schweiß wie Blutstropfen geworden sei, die auf den Boden flossen."[32]

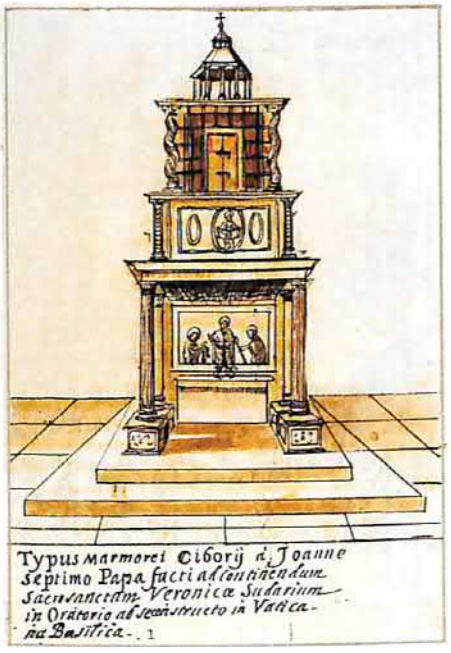


Abb. 54: Ziborium der Veronika in St. Peter von 1197 (Album Grimaldi)

Papst *Coelestin III.* (1191–1198) ließ 1197 die „Veronika" in einem neu errichteten Ziborium wohl an derselben Stelle unterbringen (Abb. 54). Spätestens um 1200 wurde das Bild öffentlich gezeigt.[33]

Der eigentliche Promotor des Bildes ist Papst *Innozenz III.* (1198–1216). In sein Pontifikat fällt nicht nur die Eroberung von Byzanz durch die Kreuzfahrer, sondern auch die Schwerpunktverlagerung vom Lateran zum Vatikan. Nach der Einnahme Konstantinopels 1204 durch die Kreuzfahrer war nämlich die „Veronika" nicht mehr gefährdet und wurde daher ebenfalls in den Vatikan gebracht. 1208 richtete der Papst eine jährliche Prozession mit der „Veronika" von St. Peter zu dem von ihm gegründeten Spital S. Spirito ein.[34] Als 1287 der syrische Mönch *Rabban Sauma* als Gesandter des *Ilchan Argún* kam, zeigte man ihm unter den Heiligtümern der Peterskirche auch die „Veronika" als Bild, das Christus König *Abgar von Edessa* übersandt habe.[35] DANTE ALIGHIERI (1265–1321) berichtet darüber in *Paradiso XXXI*, Verse 103–106:

„Treibt einen, etwa aus Kroatiens Gauen,
Zu unsrer Vera Icon heilge Pflicht,
Und kann am alten Ruhm nicht satt sich schauen
Der ferne Fremdling, der wohl staunend spricht:

[32] PETRUS MALLIUS: Descriptio, S. 420. – Der Begriff des „Sudarium" entspricht dem für das Mandylion auftretenden *soudarion* im Griechischen.
[33] Ernst von DOBSCHÜTZ: Christusbilder, S. 285*–286*; Gerhard WOLF: Schleier und Spiegel (2002), S. 446–447.
[34] Papa INNOCENTIUS III: Innocentii III Romani Pontificis Opera omnia; t.1–4 (1889/1891).
[35] Ernst von DOBSCHÜTZ: Christusbilder, S. 189, 240*–241*.

,O Jesus Christ, wahrhaftger Gott der Ehren,
So also war zu schaun dein Angesicht – ?' "[36]

Dies besagt, dass die „Veronika" weithin bekannt war und verehrt wurde. Sie wurde bevorzugt hochgestellten Persönlichkeiten gezeigt, dem Volk in den Heiligen Jahren ab 1300, wenn nicht schon früher (Abb. 55). Tausende Pilger kamen nach Rom, um dem Bild zu huldigen. Eine Gruppe von Malern war von Händlern beauftragt, Kopien der „Veronika" herzustellen, die sie den Pilgern als Andenken verkauften.

Abb. 55: Ausstellung der Veronika, Mirabilia Urbis Romae

Mit Beginn des 16. Jahrhunderts rückte der wahre Aufenthaltsort der „Veronika" jedoch durch den Neubau von St. Peter und den „Sacco di Roma" in eine bis heute noch nicht geklärte Unsicherheitszone. Am 18. April 1506 wurde unter *Julius II.* (1503–1513) genau an der Stelle, wo heute die Säule der Veronika steht, der Grundstein für die neue Peterskirche gelegt. Unter *Clemens VII.* (1523–1534) kam es 1527 beim „Sacco di Roma", der Erstürmung Roms durch die Truppen *Karls V.*, nach dem Tod des Herzogs *Charles de Bourbon* am 6. Mai zu schweren Plünderungen und Morden durch die führerlose Truppe. Dabei wurden auch Reliquien aus St. Peter entwendet. *Clemens VII.*, der sich in aller Eile nach Orvieto absetze, blieb keine Zeit, dieselben in Sicherheit zu bringen. Verschiedenen Autoren zufolge soll im Zuge dessen auch die „Veronika" verschwunden sein.[37] Andere Quellen verneinen dies allerdings. So schreibt ein Soldat aus Frundsberg in Tirol in seiner Schrift „Die Wahrhafftige und Kurtze Berichtung", dass die Plünderer, als sie die Veronika nicht fanden, andere Reliquien mitnahmen.[38] *Clemens VII.* setzte nach seiner Rückkehr nach Rom alles daran, die Reliquien wiederzubekommen. Am 26. No-

[36] Dantes Werke: Das neue Leben – die göttliche Komödie (o. J.), Dritter Band, S. 403–404.
[37] André CHASTEL: Il sacco di Roma 1527 (1983).
[38] Die Wahrhafftige und Kurtze Berichtung. In: André CHASTEL: Il sacco di Roma 1527, S. 79.

vember 1528 verordnete er, dass alle nach Rom zurückgekommenen Reliquien von der Kirche San Marco in feierlicher Prozession in die Basilika St. Peter überbracht würden.[39] Ob sich unter ihnen auch die „Veronika" befand oder ob diese schon 1506 bei der Grundsteinlegung der neuen Peterskirche oder später verschwand und somit beim „Sacco di Roma" bzw. nachher nicht mehr auffindbar war, sollen die Historiker klären. Jedenfalls wurde die „Veronika" 1533, 1535, 1536, 1550, 1575, 1586 und 1600 ausgestellt. *Was* dabei gezeigt wurde, bleibt offen, weil kein Fremder die Echtheit des ausgestellten Bildes verifizieren konnte.[40] In seinem Manuskript von 1616, mit einer genauen Aufstellung aller aus Alt-St. Peter übertragenen Gegenstände, schreibt Giacomo Grimaldi, der Notar der Vatikanbasilika, dass beim „Sacco di Roma" das Sudarium intakt blieb.[41] Das letzte Mal wurde die „Veronika" am 21. März 1606 aus dem Archiv geholt, wo sie seit dem Beginn der Bauarbeiten für den Ostteil von St. Peter aufbewahrt worden sein soll, und in der Basilika dem Volk gezeigt.[42] Zumindest von da an hat sie niemand mehr in Rom gesehen.

Abb. 56: Venezianischer Rahmen der Veronika, Schatz von St. Peter

Übrig geblieben ist nur der im Schatz St. Peter aufbewahrte leere Rahmen mit der Bergkristallscheibe, die gebrochen ist (Abb. 56). Die Beschädigung des Glases lässt vermuten, dass das Tuch mit dem Bildnis Christi gewaltsam entwendet wurde. Der Rahmen mit den Maßen 40 x 38 x 5,1 cm wurde anlässlich des Jubeljahres 1350 von drei venezianischen Adeligen dem Kapitel von St. Peter als Zeichen ihrer großen Verehrung

[39] Francesco Maria Torrigio: Le sacre grotte vaticane (1639), S. 259.
[40] Saverio Gaeta: Il volto del Risorto (2005), S. 21.
[41] Giacomo Grimaldi: Opusculum de Sacrosancto Veronicae Sudario Ac Lancea qua Salvatoris Nostri Jesu Christi Latus patuit. In Vaticana Basilica maxima Veneratione asservatis…1616 (auf 1618 ausgebessert). – Biblioteca Vaticana, Archivio San Pietro, cod. H3.
[42] Ernst von Dobschütz: Christusbilder, S. 331*.

für das Sudarium geschenkt. Unter Papst *Paul V.* (1605–1621) wurden von der „Veronika" noch einige Kopien angefertigt und alle weiteren sofort verboten. Nach PFEIFFER mutet es jedenfalls sonderbar an, dass gerade in dieser Zeit, 1618, im Abruzzenstädtchen Manoppello ein hauchzarter Schleier mit einem viel schöneren Christusbild zum Kauf angeboten wurde, als es die gemachten Kopien darstellten. Unter *Gregor XV.* (1621–1623) wurden 1622 noch zwei weitere Kopien angefertigt. *Urban VIII.* (1623–1644) verbot Kopien dann grundsätzlich, ließ alle in den letzten Jahren angefertigten vernichten und ordnete 1640 eine *Relazione Istorica* an, die 1646 zum Abschluss kam. Er hatte wohl Kunde vom Verschwinden der „Veronika" und reagierte deshalb so rigoros.[43]

Abb. 57: Mandylion des Vatikan (von San Silvestro)

Die Elemente der zu Anfang des 17. Jahrhunderts erstellten Kopien der „Veronika" sind nach PFEIFFER von dem damals noch in San Silvestro in Capite aufbewahrten Mandylion geprägt[44], das sich seit 1871 im Vatikan befindet und heute in der *Galleriola del Romanelli*, nahe der Päpstlichen Privatkapelle *Redemptoris Mater*, aufbewahrt wird (Abb. 57).[45] Dieses Mandylion wurde noch bei der Weltausstellung 2000 in Hannover im Pavillon des Heiligen Stuhls als „Mandylion von Edessa" beschrieben und als das älteste Abbild des Antlitzes Christi bezeichnet.[46]

[43] Werner BULST/Heinrich PFEIFFER: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. II, S. 66–67.
[44] Dies., ebd., S. 55.
[45] Jesus Christus gestern, heute, in Ewigkeit (2000), S. 22.
[46] Ebd., S. 22–31.

d) Manoppello

Inzwischen wurde in der Frage nach der aus Rom verschwundenen „Veronika" von der Trappistin Blandina Pascalis SCHLÖMER und dem Jesuiten Prof. Dr. Heinrich PFEIFFER ein neues Kapitel aufgeschlagen.

Abb. 58: Sr. Blandina Paschalis Schlömer OCSO

1979 fiel Schwester Blandina (Abb. 58), die sich aufgrund ihrer Ausbildung in Pharmazie und Ikonenmalerei besonders für das Grabtuch von Turin interessierte, die Zeitschrift *Das Zeichen Mariens* vom November 1978 mit dem von Renzo ALLEGRI und Paul O. SCHENKER verfassten Beitrag „Das ‚Volto Santo' von Manoppello"[47] in die Hände (Abb. 59). Nach anfänglichem Desinteresse erkannte die Ikonenmalerin sehr bald eine Reihe von Entsprechungen mit dem Antlitz auf dem Grabtuch von Turin und machte sich fieberhaft daran, durch Übereinanderlegen von durchsichtigen Folien mit den Abbildungen hinreichend Kongruenzpunkte herauszuarbeiten. Nachdem sie von der Entsprechung der beiden Bilder überzeugt war, schickte sie sämtliche Unterlagen dem Grabtuchexperten Prof. Dr. Werner BULST S.J. nach Darmstadt. Beim Eintreffen des Päckchens 1984 war gerade dessen Mitbruder und Mitarbeiter Dr. Heinrich PFEIFFER S.J. (Abb. 60), Professor für christliche Kunstgeschichte an der Päpstlichen Universität Gregoriana in Rom, anwesend: „P. Bulst öffnete den dicken

VON EINER MYSTERIÖSEN PERSON HERGEBRACHT, IST ES SEIT 4 JAHRHUNDERTEN IN HEILIGTUM ZUR VEREHRUNG AUSGESTELLT

DAS "VOLTO SANTO" VON MANOPPELLO

„Es handelt sich um eine sehr wichtige Reliquie", sagt Pater Luciano Antonelli, der Rektor der Kirche, in der das wertvolle Stofftück aufbewahrt wird. „Eine altehrwürdige Tradition bezeichnet es als das Schweißtuch Christi". „Die Ähnlichkeiten dieses Antlitzes mit jenem des Grabtuches von Turin." „Warum es nicht ein gemaltes Bild sein kann." „Rätselhafte, menschlich unerklärliche Eigenschaften." Die Resultate der wissenschaftlichen Untersuchungen.

Von Renzo Allegri und Paul O. Schenker

Manoppello (Pescara), im September 1978

Das Bild des Antlitzes Jesu, das seit fast 500 Jahren in diesem Abruzzen-Städtchen verehrt wird, ist eine äußerst wertvolle Reliquie", sagt Pater Luciano Antonelli, Kapuziner, Rektor des Heiligtums des Heiligsten Antlitzes von Manoppello in der Provinz Pescara. „Es handelt sich um ein geheimnisvolles, auf einem außerordentlich dünnen Schleierstuch eingeprägtes Bild, das die Überlieferung als „das Schweißtuch Christi" bezeichnet. Das heißt, es wäre jenes Tüchlein aus feinstem Leinen, welches die Mutter Jesu in Beachtung eines alten Brauches über das Antlitz des Sohnes ausgebreitet habe, ehe diese in das Grabtuch eingewickelt wurde für die Grabtiefe. Auch auf diesem Leinentüchlein wäre durch außerordentliche Ereignisse ähnlich jenem, das beim Grabtuchen geschah, das Antlitz

Abb. 59: Aus: *Das Zeichen Mariens* 12 (1978) 7

[47] *Das Zeichen Mariens* (1978).

Umschlag, zog die Fotos und Zeichnungen heraus, gab sie mir und sagte: ‚Das ist etwas für Sie'."[48]

Als P. PFEIFFER die Unterlagen in Rom dann näher einsah, beschloss er, in das unweit von Pescara in Italien gelegene Manoppello zu fahren (Abb. 61–62), um sich vor Ort ein Urteil zu bilden. Schon beim ersten Anblick des Schleiers wurde ihm vollkommen klar: *„Das ist die verschollene Veronika von St. Peter in Rom!"* Um dies auch historisch unter Beweis zu stellen, gab er 1991 noch gemeinsam mit BULST, der Manoppello nie besucht hat und sich mit dem Thema auch nicht anfreunden konnte, Band II von *Das Turiner Grabtuch und das Christusbild* mit dem Un-

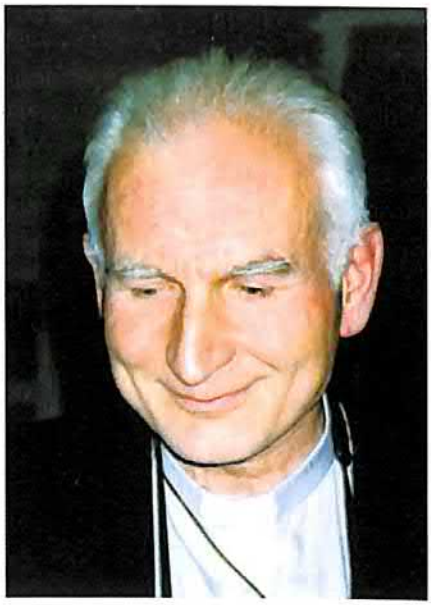


Abb. 60: Prof. Dr. Heinrich Pfeiffer S.J.

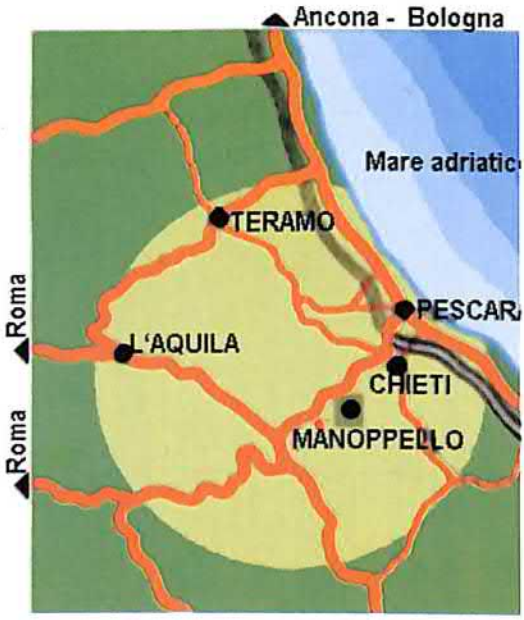


Abb. 61 und 62: Plan und Skizze von Manoppello

[48] Blandina Paschalis SCHLÖMER: Der Schleier von Manoppello und das Grabtuch von Turin ([2]2001), S. 1.

tertitel *Das echte Christusbild*[49] heraus, das eine eingehende geschichtliche Aufarbeitung des Themas beinhaltet.

Über dieses Buch kam ich mit P. PFEIFFER in Verbindung und lud ihn 1995 zum XV. Internationalen IMAGO MUNDI-Kongress mit dem Thema *Paranormologie und Religion* nach Innsbruck ein, wo er in zwei Vorträgen über das Grabtuch von Turin und den Schleier von Manoppello sprach.[50] Dabei zeigte er anhand eines „historischen Berichtes" (*relatione historica*), den der Kapuziner Donato DA BOMBA im Jahre 1645 verfasst hatte[51], dass der Schleier nach dem Verschwinden aus Rom durch Schenkung in den Besitz des Kapuzinerklosters von Manoppello gekommen war.

In diesem „historischen Bericht" ist davon die Rede, dass zur Zeit Papst *Julius II.* (1503–1513) in Manoppello, im Königreich Neapel, ein sehr gelehrter, wohlhabender und tugendhafter Dr. *Giacom' Antonio Leonelli* lebte, dessen Identität allerdings noch nicht geklärt ist.[52] Ihn habe um 1506 auf dem Platz vor der Kirche S. Nicola ein fremder Pilger angesprochen und ihm dann in der Kirche ein Päckchen mit dem Schleier übergeben. Daraufhin sei er spurlos verschwunden. *Leonelli* habe den Schleier mit dem Antlitz Christi in seinem Arbeitszimmer in einer eigens dafür gestalteten und abgesicherten Nische verehrt. Den Raum durften selbst seine Familienangehörigen nur in seinem Beisein betreten. Ebenso machten es seine Erben. Als sich dann seine Urenkel um das Erbe stritten, sei ein gewisser *Pancrazio Petrucci*, Soldat und Ehemann von *Marzia Leonelli*, einer Erbin der Familie, gewaltsam in das Haus eingedrungen, um den versprochenen Erbanteil seiner Frau zu holen, den ihr Bruder nicht hergeben wollte.[53]

Bemerkenswert ist hierbei, dass auf S. 17 des Berichts, wo der Diebstahl beschrieben wird, eine fremde Hand am oberen Rand „Nel 1608 la santissima Imagine viene pigliata" (1608 wird das heilige Bild geraubt) eingefügt hat.[54]

[49] Werner BULST/Heinrich PFEIFFER: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. II (1991).

[50] Heinrich PFEIFFER: Das Grabtuch von Turin und die Wissenschaft. In: Andreas RESCH: Paranormologie und Religion, S. 105–123 u. S. 105–146.

[51] Heinrich PFEIFFER: Der Schleier von Manoppello, S. 125: Die (beachte u an Stelle von v) „Vera et breue relatione historica d'una miracolosa figura, ‚ouer'Imagine del uolto di Christo Signor nostro passionato, et tormentato; qual'al presente si ritroua nel Conuento de' Padri Cappuccini di Manoppello, Terra in Abbruzzo citra Prouintia del Regno di Napoli. Per il padre N. da N. da N. Predicatore Capucino della medesima Prouintia d'Abbruzzo. 1645" wird in Form eines handgeschriebenen Büchleins im Provinzialarchiv der Kapuziner in Santa Chiara in L'Aquila aufbewahrt; Saverio GAETA: Il volto del Risorto, S. 54.

[52] Saverio GAETA: Il volto del Risorto, S. 55.

[53] Siehe „relatione historica", S. 11–13.

[54] Saverio GAETA: Il volto del Risorto, S. 58.

Als *Petrucci*, der dem Schleier kaum Beachtung schenkte, im Gefängnis Regia Udienza von Chieti saß, wandte sich seine Frau Marzia 1618 in ihrer Not an Dottor *Donat'Antonio De Fabritiis* und verkaufte ihm den Schleier für die Summe von vier Scudi, die sie zum Freikauf ihres Mannes aus dem Gefängnis benötigte.[55] *De Fabritiis*, der das Bild in der Größe von vier Handbreit in einem völlig desolaten Zustand vorfand, legte dieses als wertlos beiseite und wollte es um das ausgegebene Geld wieder loswerden.[56]

Da begegnete ihm der Kapuzinerpater *Clemente da Castelvecchio*, dem er sein Missgeschick anvertraute. Dieser erkannte sogleich den Wert des Bildes und gewann *De Fabritiis* für die Mitarbeit am Bau des Kloster von Manoppello.[57]

Soweit die wesentlichen Aussagen des „historischen Berichtes", dessen Original, ein in Pergament gebundenes Büchlein mit den Maßen 21 x 15,5 cm, heute im Provinzarchiv der Kapuziner im Convento di Santa Chiara in L'Aquila verwahrt wird. Darin werden die Jahre 1506, 1608 und 1618 genannt. Woher die Soldatenfrau das genaue Jahr 1506 der Übergabe des Schleiers an ihren Urahn hat, wird nicht gesagt. Auch der Verfasser Donato Da Bomba bleibt in dem Bericht, der ursprünglich an den Generalminister des Ordens, P. *Innocentio da Caltagirone* gerichtet war, anonym und unterzeichnet mit ‚Padre N. da N.'.

Die Erstellung des „Berichtes" begann bereits 1640 wenngleich auf der Titelseite 1645 steht. Dies hat wohl damit zu tun, dass Papst *Urban VIII.*, der hartnäckigste Verteidiger der Geheimhaltung der „Veronika", erst 1644 starb. Es ist daher nicht verwunderlich, dass in diesem Büchlein, welches 54 paginierte Seiten und 7 nicht paginierte Blätter sowie einen Vorspann von 2 Blättern enthält, die bekannteste Reliquie von der Art des Schleiers von Manoppello, nämlich die römische „Veronika", nicht einmal vergleichsweise erwähnt wird.

Dazu bemerkt P. Pfeiffer:

> „Nun liegt das Jahr 1506 unmittelbar vor dem des Abbruches des ersten Teils der Peterskirche in Rom, und das Jahr 1608 bezeichnet genau das Jahr des Abrisses des zweiten Teils dieser Basilika, bei dem auch die Kapelle demoliert wurde, in der sich zuvor der Schleier der Veronika, oder besser die „Veronika",

[55] Siehe „relatione historica", S. 20: „...Andò dunque la buona, et semplice donna al Dottor Donato Antonio de Fabritiis della medsma Terra di Manoppello ... et portandogli la santissima Imagine, lo pregò da parte di suo marito, che se la comprasse ò se la pigliasse in pegno, sin che suo marito rinornaua ... diede alla donna quattro scudi correndo gli anni del Signore 1618 ... "

[56] Saverio Gafta: Il volto del Risorto, S. 60.

[57] Ders., ebd., S. 61–63.

d. h. das wahre Abbild Christi auf dem Schleier, befunden hatte. Sollten die nach Manoppello gekommenen Kapuziner gar nichts über diese beiden Daten und den stufenweisen Abriss der alten Peterskirche in Rom gewusst haben und gar nichts über die kostbarste Reliquie der Ewigen Stadt? Das ist doch mehr als unwahrscheinlich. Wir werden wohl kaum fehlgehen, wenn wir in dem Schleier von Manoppello nicht nur die verloren geglaubte römische „Veronika" vermuten, sondern wenn wir schlechtweg behaupten, dass wir diese kostbare römische Bildreliquie wiedergefunden haben."[58]

Die Vermutung, dass der Mann der Soldatenfrau den Schleier im Jahre 1608 nicht aus dem Haus ihres Bruders, sondern aus der Veronikakapelle anlässlich ihres Abrisses entwendet hat, ist schwer mit der Tatsache zu vereinen, dass die Reliquie damals bereits seit zwei Jahren in der Säule der Veronika aufbewahrt wurde, sofern sich die echte Veronika noch in St. Peter befand, weshalb auch das Jahr 1506 zu beachten ist.

Abb. 63: Frontispiz im Opusculum von Grimaldi

Da sich der Schleier in einem desolaten Zustand befand, schnitt ihn P. *Clemente da Castelvecchio* auf die Bildgröße von 24 x 17,5 cm zu. Die ursprüngliche Größe wird mit vier „palmi" (Handbreit) auf jeder Seite angegeben, was den Maßen des Rahmens im Schatz von St. Peter von 40 x 38 cm mit der inneren lichten Weite von 34 x 31 cm nahe kommt, ist doch eine Handbreit mit etwa 9 cm anzusetzen. Auch das Frontispiz mit der Darstellung des Antlitzes Christi im Originalmanuskript von *Giacomo Grimaldi*[59] auf fol. IVr deutet auf ein ähnliches Ausmaß hin (Abb. 63).

1638 schenkte *De Fabritiis* den Schleier den Kapuzinern, die ihn seit 1646 als Reliquie zur Verehrung durch das Volk in der Kapuzinerkirche von Manoppello ausstellen (Abb. 64–66). Seit 1686 wird der 6. August, der Tag der Verklärung des Herrn, als Fest des *Volto*

[58] Heinrich PFEIFFER: Der Schleier von Manoppello und die Ikonographie des Christusbildes. In: Andreas RESCH: Paranormologie und Religion, S. 125–146, hier: 126–127.
[59] Giacomo GRIMALDI: Opusculum, fol. IVr.

Abb. 64: Heiligtum des *Volto Santo*

Santo gefeiert und seit 1772 finden am 3. Sonntag des Monats Mai die äußeren Feierlichkeiten statt. 1718 gewährte Papst *Clemens XI.* den Besuchern des Heiligtums einen vollkommenen Ablass. Im Verlauf der wechselvollen Geschichte des Heiligtums des Volto Santo mit zweimaliger Vertreibung der Kapuziner wurde schließlich 1871 die neue Kapelle errichtet und 1960 und 1965 die Erweiterung der Kirche mit der neuen Fassade vorangetrieben und fertiggestellt. Inzwischen wurde aufgrund des erhöhten Bekanntheitsgrades auch die Absicherung der Reliquie verstärkt, doch bleibt sie weiterhin frei zugänglich.

Abb. 65 und 66: Innenraum des Heiligtums und Altarraum mit Aufstieg zum Reliquiar

2. Das Antlitz

Beim *Volto Santo* von Manoppello, der „Veronika", handelt es sich um einen feinen, durchsichtigen Schleier von 24 x 17,5 cm mit dem Abbild eines männlichen Antlitzes, das wie bei einem Dia von der Vorder- und Rückseite betrachtet werden kann. Der Schleier befindet sich zwischen zwei von Bru-

der *Remigio da Rapino* umrahmten Glasplatten, eingebaut in ein Reliquiar in der Form einer Monstranz auf dem Altar der Kapuzinerkirche (Abb. 67). Das

Abb. 67: Reliquiar mit Schleier

Reliquiar ist frei zugänglich und das Bild von beiden Seiten sichtbar, nämlich vom Kirchenschiff und von der Rückseite des Altars aus (Abb. 68 und 69).

Abb. 68: Schleier von Manoppello: Vorderseite

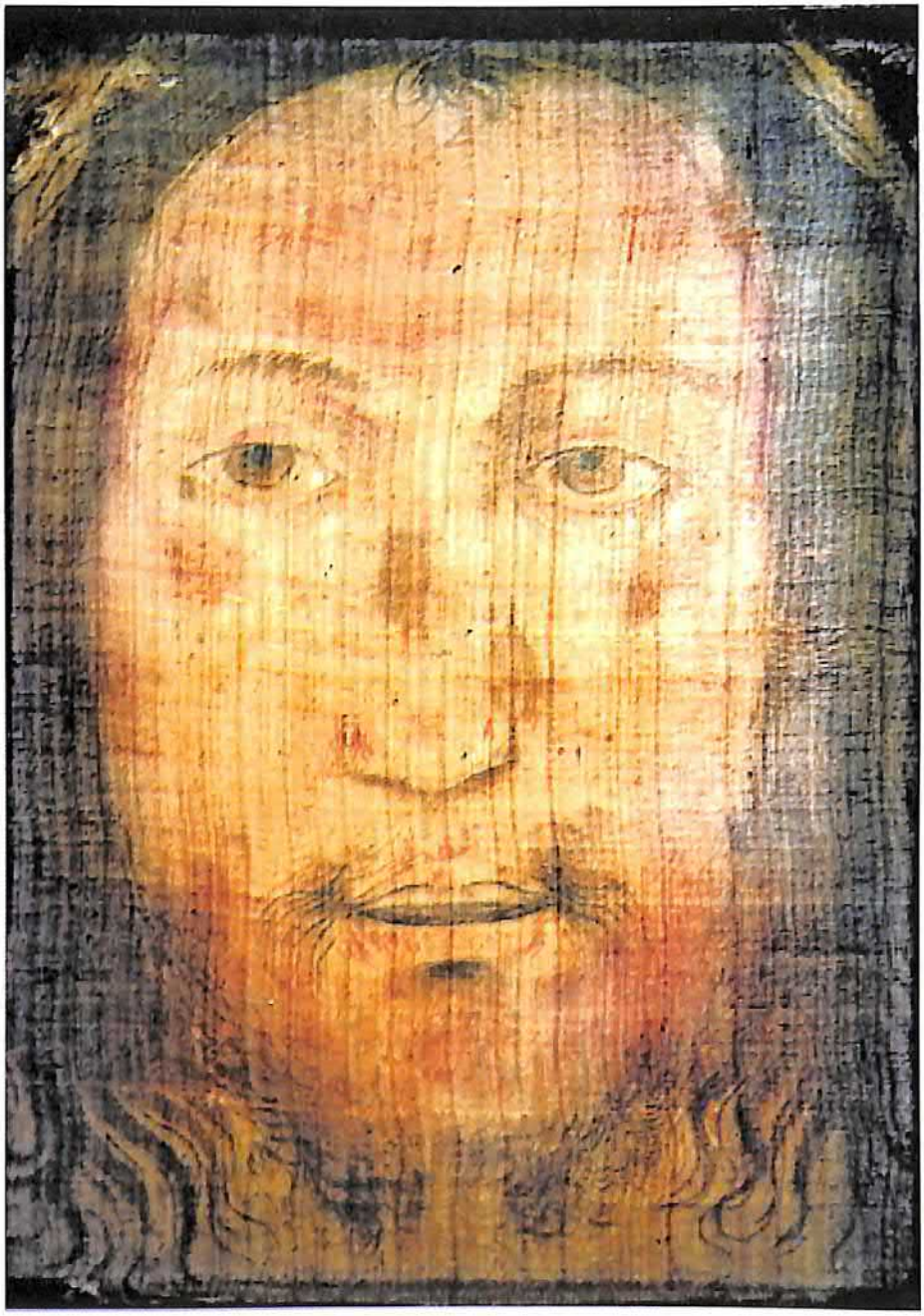


Abb. 69: Schleier von Manoppello: Rückseite

Nach den Untersuchungen von Prof. Dr. Donato VITTORE[60] von der Universität Bari, der den Schleier mit einem hochauflösenden Scanner aufzeichnete und am Computer mit den entsprechenden Vergrößerungen ohne Verlust der Auflösung untersuchte, lassen sich folgende Aussagen machen:

- Zwischen den Fäden des Schleiers finden sich keinerlei Farbpigmente oder sonstige Ablagerungen; jede Art von Malerei, auch die des Aquarells, ist auszuschließen; ebenso kann von einem Abdruck nicht die Rede sein, weil das Bild auf beiden Seiten gleichermaßen sichtbar ist; der Faden wurde auch nicht vor dem Weben des Schleiers gefärbt, weil er in seinem Verlauf eine unterschiedliche Farbgebung aufweist.

Weitere Untersuchungen am Schleier brachten zudem noch folgende Eigenheiten zutage:

- Das Gewebe ist von einfacher Struktur (Abb. 70). Die Schuss- und Kettfäden sind stets in der einfachsten Form miteinander verkreuzt (Abb. 71).

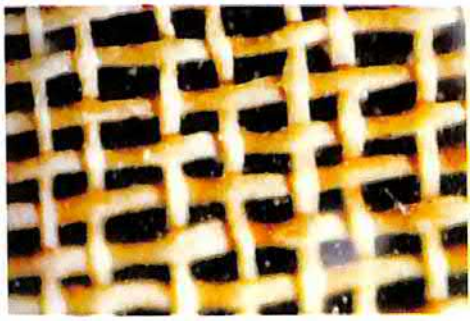


Abb. 70, *links*: Fasern des Schleiers
Abb. 71: Schleiergewebe in Großaufnahme: Kettfäden nach Fanti

Die Fäden weisen einen mittleren Durchmesser von 120 µm auf, können jedoch von einer zur anderen Zone um bis zu 50 % variieren. Jeder Faden besteht aus 60 ± 35 Fasern mit einem Durchmesser von 14 ± 6 µm. Das Gewebe ist sehr unregelmäßig und wurde mittels eines Schaftwebstuhls hergestellt. Der Schuss verläuft rechtwinklig zur Kette. In der Horizontalrichtung lassen sich je Zentimeter 27 ± 2 Fäden ausmachen. Der Achsenabstand liegt im Mittel bei 270 µm, sodass der leere Zwischenraum von Faden zu Faden bei 250 ± 100 µm liegt, was dem Gewebe Einmaligkeit

[60] Donato VITTORE: Il Volto di Manoppello. *Rivista di Sindonologia*, gennaio/aprile 2000, S. 35–37.

verleiht. Es ist daher durchscheinend und wird „Schleier" genannt (Abb. 72).

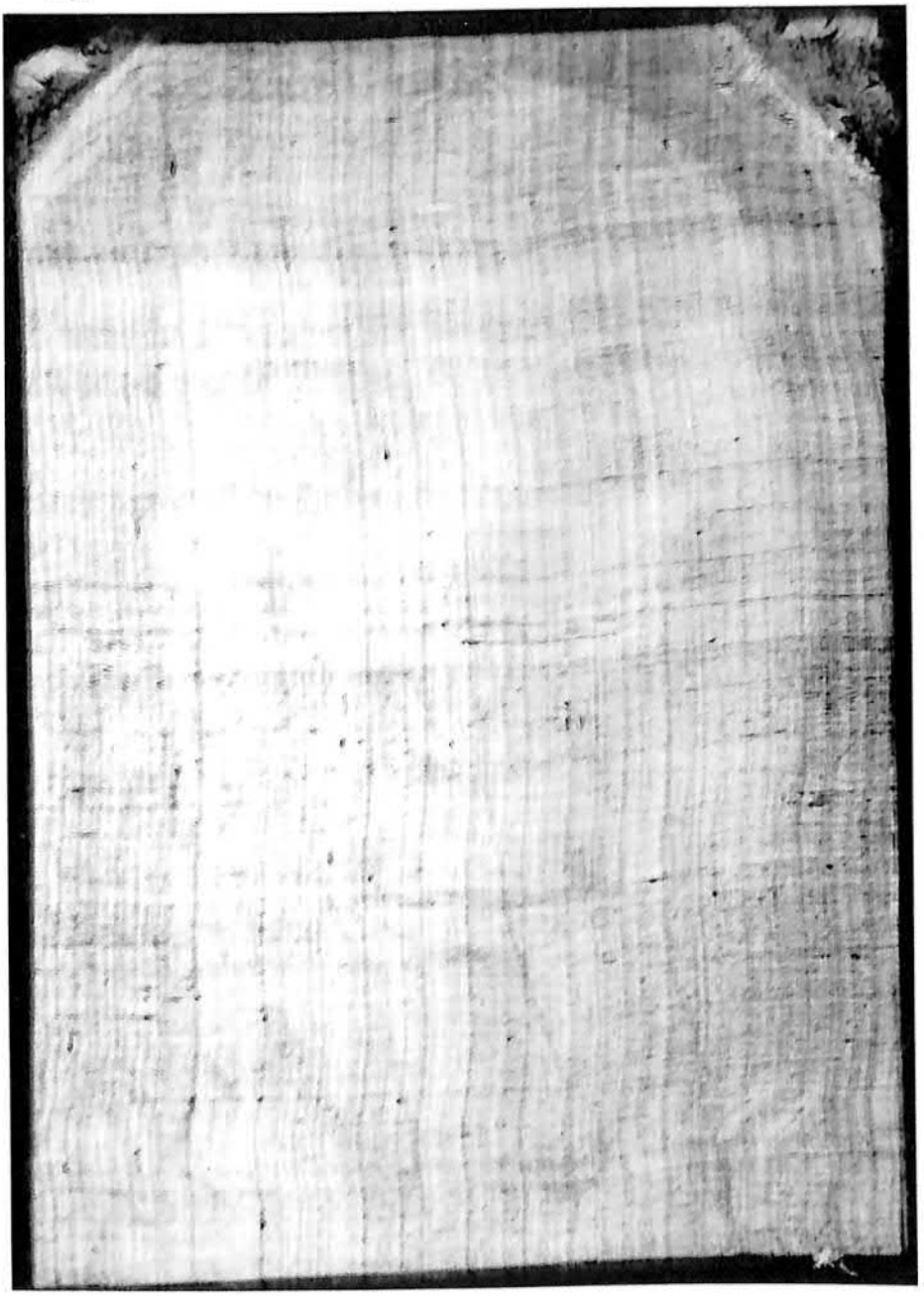


Abb. 72: Schleier bei starker Beleuchtung (hier allerdings nicht gleichmäßig)

– Die am Computer geprüfte Dreidimensionalität der „Veronika" weist im Verhältnis zum Grabtuch nur geringe dreidimensionale Eigenschaften auf, wenngleich die Quetschung der Nasenspitze und die Vertiefung der Augenhöhlen hervorstechen (Abb. 73). Diese geringe Dreidimensionalität ist wohl dadurch bedingt, dass es sich beim Schleier nicht um eine energetisch verursachte Vergilbung der Oberfläche der Fasern vom Körper aus handelt, sondern um eine Reflexionsmodifikation der einzelnen Fasern als solche, und zwar in einer Form, die das Antlitz auf beiden Seiten des Schleiers bei entsprechender Beleuchtung sichtbar macht wie bei einem Dia, allerdings mit dem wesentlichen Unterschied, dass beim Schleier keine Farbpigmente die Durchlässigkeit des Lichtes filtern. Bei entsprechend starker Beleuchtung verschwindet das Bild völlig und selbst die Fasern sind kaum noch sichtbar.

Abb. 73: Dreidimensionalität des Antlitzes (Fanti)

Diese Lichtdurchlässigkeit und Reflexionseigenart des Schleiers werden in letzter Zeit durch den Hinweis bereichert, dass der Schleier aus Byssus oder Byssos bestehe, einer Faser, die aus den Ankerfäden der im Mittelmeer lebenden Edlen Steckmuschel (*Pinna nobilis*) gewonnen wird. Eine chemische Untersuchung steht noch aus. Byssus gilt als das kostbarste Gewebe der Antike:

> „Sie stellten das Efod her aus Gold, violettem und rotem Purpur, Karmesin und gezwirntem Byssus". (*Ex 39,2*)

Als die Byssus-Weberin *Chiara Vigo* aus Sant'Antioco auf Sardinien am 11. September 2004 in Manoppello den Schleier aus der Nähe bewunderte, sagte sie: „Das ist Byssus!"[61]

Byssus lässt sich mit Purpur färben, aber nicht bemalen. Dies könnte auch Licht auf die Legende der *Hypatia* werfen, in der berichtet wird, dass das Tuch, als sie es aus dem Wasser zog, nicht nass war.[62]

[61] Paul Badde: Das wahre Gesicht Jesu, *Die Welt*, 23. September 2004.
[62] Ernst von Dobschütz: Christusbilder, S. 4**–7**.

III. GRABTUCH UND VERONIKA

Nach diesen stichwortartigen Ausführungen zu Geschichte und Eigenart von Grabtuch und Veronika kann nun das eigentliche Thema dieser Veröffentlichung behandelt werden, nämlich die Deckungsgleichheit des Antlitzes auf dem Grabtuch mit dem Antlitz auf dem Schleier sowie die Übereinstimmungen bei den Christusdarstellungen in den Katakomben und in der Ikonenmalerei.

Zum besseren Verständnis der genannten Entsprechungen der Antlitze auf Grabtuch und Schleier zeigt **Taf. 3** das Antlitz auf dem Grabtuch als Original und als Fotonegativ sowie Vorder- und Rückseite der Veronika.

1. Orientierungspunkte

Bei der Nachprüfung der von Schwester Blandina Paschalis SCHLÖMER aufgestellten Orientierungspunkte am Computer fand ich dieselben nicht nur bestätigt, sondern konnte sie nach zweimaligem Aufenthalt anlässlich der Ausstellungen des Grabtuches in Turin sowie anhand eigener Aufnahmen der Veronika in Manoppello genau nachzeichnen und ausbauen.

Sobald man die Grundentsprechungen exakt in den Griff bekommt, lassen sich am Computer durch Anwendung der Ebenentechnik leicht weitere Anhaltspunkte ausmachen, die das Übereinanderlegen der Bilder bis in die letzten Feinheiten ermöglichen. Ich habe mich dabei auf eine Skizze mit 20 Punkten beschränkt, um noch im Bereich des Überschaubaren zu bleiben.

Die **Skizze** (Abb. 78) zeigt folgende Orientierungspunkte, wobei mit (G) das *Antlitz des Grabtuches*, mit (V) die *Veronika* gekennzeichnet wird. Mit G, V bzw. V, G wird – je nach Dominanz von Grabtuch oder Veronika – auf Grabtuch **und** Veronika verwiesen. Die Orientierungspunkte werden zum leichteren Überblick von der Stirn bis zur Querfalte gezählt. Die Angaben beziehen sich dabei auf das Fotonegativ und nicht auf das Originalbild des Antlitzes auf dem Grabtuch, da hier die Anhaltspunkte schwieriger auszumachen sind, sowie auf die Vorderseite der Veronika, was besonders bei den Bezeichnungen rechts und links zu beachten ist. Wenn von der Deckungsgleichheit mit der Rückseite der Veronika die Rede ist, ist auch die Skizze seitenverkehrt einzupassen, was dann dem Originalbild des Antlitzes auf dem Grabtuch entspricht.

Tafel 3: Grabtuch und Veronika. Grundvoraussetzung jeder weiteren Diskussion ist die Deckungsgleichheit der Abbildungen des Antlitzes von Grabtuchoriginal und Grabtuchfotonegativ sowie von Vorder- und Rückseite der Veronika anhand einer an beiden Bildern erstellten Orientierungsskizze mit den entsprechenden Kongruenzpunkten. Die Tafel zeigt die vier Abbildungen im Überblick:

Abb. 74: Antlitz auf Grabtuchoriginal
Abb. 75: Antlitz auf Grabtuch als Fotonegativ
Abb. 76: Vorderseite der Veronika
Abb. 77: Rückseite der Veronika

Abb. 74

Abb. 75

Abb. 76

Abb. 77

Tafel 3

1 Haarbüschel (V): Dieses ist auf der Stirn der Veronika wunderbar zu sehen und wurde daher zu einem Grundelement der Ikonenmalerei.[1]

2 Längslinie (G): Die Linie durchzieht das gesamte Antlitz auf dem Grabtuch und bildet die Grundorientierung für die Skizze.

3 Blutspuren (G): Die vier ausgewiesenen Blutspuren finden sich nur auf dem Grabtuch, auf der Veronika fehlen alle derartigen Ablagerungen. Die rötlichen Stellen auf dem Schleier sind lediglich Lichtreflexe, die allerdings dem Aussehen des Antlitzes eine besondere Lebendigkeit verleihen.

4 Dunkle Zone (V): Auf der Seite des rechten Auges der Veronika lässt sich unschwer ein dunklerer Verlauf ausmachen, der die Einpassung in die Skizze wesentlich erleichtert.

5 Augenbrauen (V, G): Die Augenbrauen sind auf dem Schleier besonders gut sichtbar, während sie auf dem Grabtuch in groben Konturen auszumachen sind. Dieses Detail erlangt, wie wir noch sehen werden, besondere Bedeutung beim Vergleich mit den Christusdarstellungen in den Katakomben und in der Ikonographie.

6 Querlinie (G): Die weiße Querlinie durch das linke Auge auf dem Grabtuch ist ein besonders markanter Orientierungspunkt bei der Einpassung von Skizze und Veronika in das Antlitz auf dem Grabtuch.

7 Pupillen (V, G): Die Pupillen sind auf dem Schleier besonders ausgeprägt, während sie auf dem Grabtuch nur indirekt ausgemacht werden können, da die Augen geschlossen sind.

8 v-Form (G): Es handelt sich hierbei um einen dreieckigen weißen Fleck am unteren Lid des linken Auges auf dem Grabtuch, der mit **9** eine besonders genaue Einpassung ermöglicht.

9 Blutstropfen (G): Dieser Blutstropfen am unteren Lid des rechten Auges auf dem Grabtuch ermöglicht mit **8** eine absolute Genauigkeit der Skizze.

10 Rötung (V): Der rötliche Fleck auf der linken Wange der Veronika erleichtert die Einpassung in Skizze und Grabtuch.

11 Fleck (V): An der linken Seite der Nase auf der Vorderseite des Schleiers findet sich ein dunkler Fleck, der nicht nur für die Einpassung des Antlitzes in die Skizze und in das Grabtuch von besonderer Bedeutung ist, sondern auch dazu beiträgt, Vorder- und Rückseite der Veronika unmittelbar zu erkennen. Bei der Rückseite ist dieser Fleck rechts.

[1] Ivan SCHNEIDER: Die Ikonenmalerei (1984).

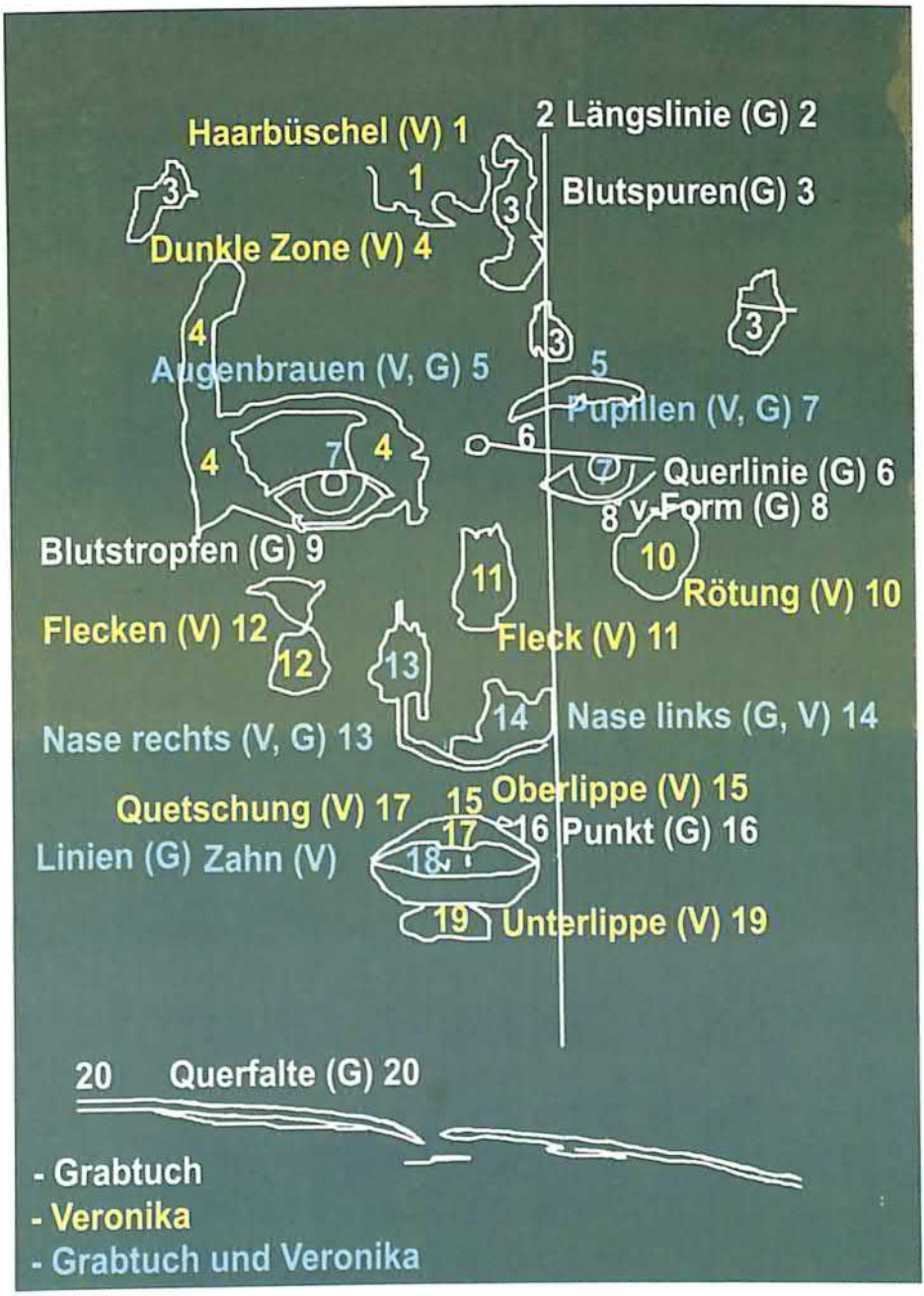


Abb. 78: Skizze mit 20 Orientierungspunkten

12 Flecken (V): Auf der rechten Wange der Veronika sind zudem noch ein dunkler dreieckiger und ein leicht bräunlicher Fleck auszumachen, was die Einpassung in die Skizze zusätzlich verfeinert.

13 Nase rechts (V, G): An der rechten Seite der Nase der Veronika findet sich ein besonders ausgeprägter dunkler Fleck, der auf dem Antlitz des Grabtuches eine unscharfe Entsprechung aufweist.

14 Nase links (G, V): An der linken Seite der Nase des Antlitzes auf dem Grabtuch lässt sich eine dunkle Stelle ausmachen, die auch auf dem Antlitz des Schleiers eine Entsprechung hat.

15 Oberlippe (V): Die Oberlippe der Veronika ist besonders ausgeprägt und ermöglicht eine genaue Einpassung der Mundpartie.

16 Punkt (G): An der Oberlippe des Antlitzes auf dem Grabtuch findet sich ein kleiner weißer Punkt, der das Einpassen der Oberlippe der Veronika auf das Grabtuch sicherstellt.

17 Quetschung (V): Die Oberlippe der Veronika weist offensichtlich eine Quetschung auf, deren Konturen klar sichtbar sind.

18 Linien (G), Zahn (V): Zwei weiße Linien, eine in Form eines v, im Mundbereich des Antlitzes auf dem Grabtuch decken sich mit dem unteren Ende des oberen Zahnbereiches der Veronika. Diese Entsprechung ermöglicht eine letzte Einpassung der beiden Antlitze.

19 Unterlippe (V): Die Unterlippe der Veronika ist ebenfalls sehr ausgeprägt und unterstützt zusätzlich die genaue Einpassung der Mundpartie.

20 Querfalte (G): Die große weiße Querfalte unter dem Antlitz des Grabtuches ist unabdingbar für die Erstellung und Einpassung der Skizze.

Mit den angeführten Erläuterungen der einzelnen Punkte der Skizze ist es unschwer, anhand der in **Abb. 79–82** dargestellten Antlitze von Grabtuch und Schleier die eingepassten Skizzen zu deuten.

In **Abb. 83** sind dann schließlich die beiden Antlitze mit Skizze übereinander gelegt, womit auch bildhaft die volle Entsprechung der beiden Antlitze dokumentiert wird.

Abb. 79: Grabtuch: Antlitz-Original mit Skizze

Abb. 80: Grabtuch: Antlitz-Fotonegativ mit Skizze

Abb. 81: Vorderseite der Veronika mit Skizze

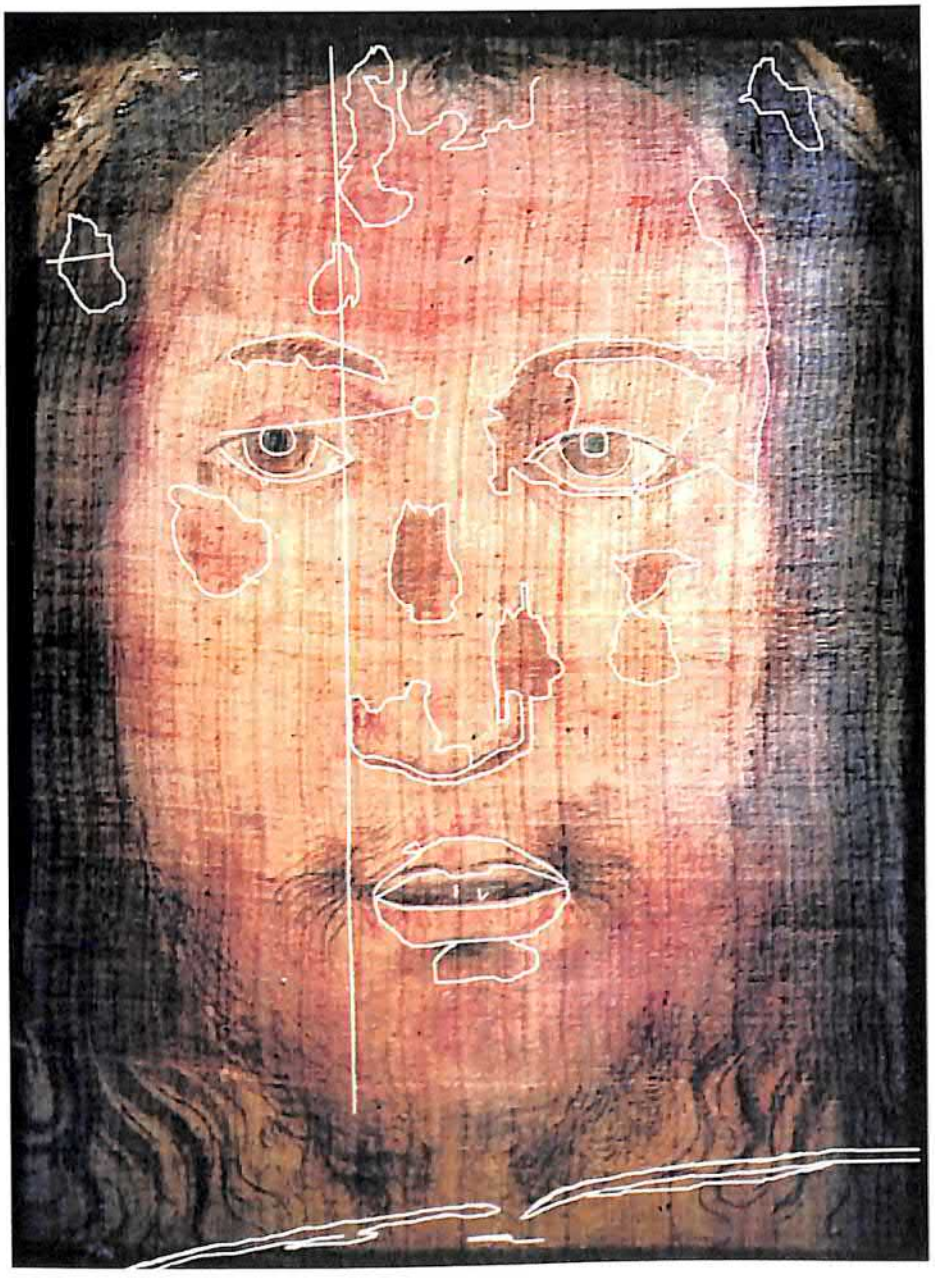


Abb. 82: Rückseite der Veronika mit Skizze

Abb. 83: Grabtuch: Antlitz-Fotonegativ, Skizze und Vorderseite der Veronika

2. Grabtuch, Veronika und Christusdarstellungen in den Katakomben

Wie schon in der Beschreibung der Geschichte von Grabtuch und Veronika dargelegt, finden sich die ältesten Darstellungen Christi in den Malereien der Katakomben. Es stellt sich daher unweigerlich die Frage, ob diese Darstellungen des Antlitzes Christi Gesichtszüge der Antlitze von Grabtuch und Veronika aufweisen. Dabei ist zu bedenken, dass nach der „Traditio Apostolica" (Ende des 2. Jahrhunderts) ein Künstler, der sich zum christlichen Glauben bekehrt und die Taufe begehrt hatte, damit einverstanden sein musste, keine Götzenbilder anzufertigen:

> „Ist einer Bildhauer oder Maler, weise man ihn an, keine Götzenbilder zu machen."[2]

An die Möglichkeit, dass der Künstler statt Götzenbilder Bilder Christi oder der Heiligen fertigen könnte, denkt die „Traditio Apostolica" nicht. In dieser Ablehnung der Bilder waren sich rechtgläubige und auch gnostische Christen weithin einig. So hat nach den gnostischen Johannesakten der Apostel Johannes ein Bild, das von ihm angefertigt wurde und ihn nach seinem Urteil authentisch darstellte, abgelehnt, da es nur das Unwichtige an ihm, sein Äußeres, nicht sein wahres Wesen zeige.[3] Clemens von Alexandrien (um 140/150 bis vor 215) argumentiert sogar, dass Christus nach Aussage des Propheten Jesaja (Jes 53, 2) „nicht die Schönheit des Fleisches, die auf leerer Einbildung beruhe, zur Schau" trug, „sondern die wahre Schönheit der Seele".[4] Für ein Christusbild gebe es daher keinen Anlass.

Das menschliche Anschauungsbedürfnis war allerdings stärker als die theologischen Argumentationen, sodass nicht nur christliche Bilder, sondern sogar Christusbilder entstanden. Irenäus von Lyon (geb. 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts) berichtet, dass einzelne gnostische Gruppen Bilder malten und dabei auf Vorbilder zurückgriffen, die Pilatus erstellt habe.[5] In rechtgläubigen Kreisen blieben die Widerstände gegen Christusbilder allerdings nachhaltiger. Selbst als man hier Bilder zu malen begann, wagte zunächst noch niemand, die zentralen Ereignisse der Heilsgeschichte oder gar ein Porträt Christi abzubilden. Christus wurde vielmehr in Symbolen und in vorausweisenden alttestamentlichen „Typen" dargestellt, wie in Motiven des Jona mit dem

[2] Traditio Apostolica 16, in: Didache (1991), S. 246 f.
[3] Neutestamentliche Apokryphen (1924).
[4] Clemens von Alexandrien: Paidagogos III, 33.
[5] Irenäus von Lyon: Adversus Haereses 25, 6.

Fisch, der Arche Noah, des Auszugs aus Ägypten, des Guten Hirten, nicht aber in Bildern der Auferstehung oder der Sakramente.

Diesen ältesten christlichen Bildern begegnet man in den *römischen Katakomben*. Daher wird der *Gute Hirte* bekanntlich nicht als Christusbild im eigentlichen Sinne bezeichnet, obwohl er – wie wir erstmals zeigen können – die Züge des „nicht von Menschenhand" gemachten Bildes aufweist, handelt es sich dabei doch um ein, wenn auch verstecktes, Christusporträt.[6]

Zur Beantwortung dieser sehr bedeutsamen Frage erwarb ich bei der Päpstlichen Kommission für Archäologie in Rom Originalfotografien der ältesten Christusdarstellungen in den Katakomben mit Veröffentlichungsrecht und überprüfte diese mit Hilfe der an Grabtuch und Veronika erstellten Skizze auf mögliche Entsprechungen. Es sind dies der *Gute Hirte* in der Priscilla-Katakombe, der *Logoshirte* in der Aureliergruft, *Christus mit seinen Jüngern* in der Domitilla-Katakombe, der *Thronende Christus* in der Katakombe des Petrus und Marcellinus, das *Christusbild* in der Commodillakatakombe und *Christus mit den Aposteln* in der Apsis von S. Pudenziana in Rom.

Die **Tafeln 4–9** zeigen eindrucksvoll die Übereinstimmungen von Skizze und Veronika mit den angeführten Christusdarstellungen. Das Gleiche gilt auch für das Antlitz auf dem Grabtuch, welches hier aus optischen Gründen nicht mit einbezogen wird, weil das Übereinanderlegen von vier Ebenen das jeweilige Grundbild in der Druckform zu sehr verdecken würde. Am Computer ist dies jedoch voll gegeben. In der angeführten Druckdarstellung der Bilder ist die Übereinstimmung mit dem Grabtuch durch die Skizze abgesichert.

[6] Johannes Kollwitz: Das Christusbild des dritten Jahrhunderts (1953).

Tafel 4: Der Gute Hirte (Priscilla-Katakombe). Der Gute Hirte, das häufigste Bild in den römischen Katakomben, ist hier dem Deckenbild des Velatio-Grabes der Priscilla-Katakombe entnommen, das aufgrund der Inschriften und Malereien sehr präzise in die ersten Jahrzehnte des 3. Jahrhunderts datierbar ist. Der Gute Hirte ist bekanntlich kein Christusbild im eigentlichen Sinne, sondern nur ein Hinweis auf Christus als dem wahren Guten Hirten. Er ist hier ebenso bartlos dargestellt wie der im Kreis seiner Jünger sitzende Christus im Arkosolgrab in der Domitilla-Katakombe (Taf. 6).[7]

Erstaunlich, dass selbst bei dieser Darstellung die Proportionen des Gesichts mit denen von Skizze und Veronika übereinstimmen, wobei die Vorderseite der Veronika zur Deckung kommt.

Abb. 84: Ausschnitt des Deckengemäldes des Velatio-Grabes in der *Priscilla-Katakombe* mit dem Guten Hirten

Abb. 85: Detailausschnitt: Antlitz des Guten Hirten

Abb. 86: Antlitz des Guten Hirten und Skizze

Abb. 87: Antlitz des Guten Hirten, Skizze und Veronika

[7] Aldo Nestori: Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane (1993). – Das Arkosolgrab (griech./lat., *Arkosolium*) ist ein flach überwölbtes Nischengrab, das zunächst nur zur Bestattung der Märtyrer in den römischen Katakomben üblich war.

Abb. 84

Abb. 85

Abb. 86

Abb. 87

Tafel 4

Tafel 5: Der Logoshirte (Aureliergruft). Die Abbildung zeigt den lesenden Hirten in Gestalt eines kynischen Philosophen. Die Darstellung findet sich in der Aureliergruft am Viale Manzoni. Die Gruft wurde um 220–230 errichtet und zwischen 270 und 280 infolge der starken Stadtentwicklung Roms und des Baus der Aurelianischen Mauer aufgegeben. Das Fresko des Logoshirten entstand daher vor 270 und gilt als die älteste bekannte Darstellung des bärtigen guten Hirten als Christus.[8]

Dass es sich dabei tatsächlich um eine Christusdarstellung handelt, beweist die angeführte Übereinstimmung der Proportionen mit dem Grabtuch und der Veronika. Auch hier kommt die Vorderseite der Veronika zur Deckungsgleichheit.

Abb. 88: Der Logoshirte in der *Aureliergruft*

Abb. 89: Detailausschnitt: Antlitz des Logoshirten

Abb. 90: Antlitz des Logoshirten und Skizze

Abb. 91: Antlitz des Logoshirten, Skizze und Veronika

[8] Nikolaus HIMMELMANN: Das Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni (1975).

Abb. 88

Abb. 89

Abb. 90

Abb. 91

Tafel 5

Tafel 6: Christus mit den Jüngern (Domitilla-Katakombe). Das Fresko „Christus mit seinen Jüngern" in der Ampliatusgruft der Domitilla-Katakombe entstand zwischen 330 und 340. Es zeigt Christus inmitten seiner Apostel, die deutlich auf Christus in der Mitte ausgerichtet sind. Ihre Aufmerksamkeit konzentriert sich auf ihn, sodass Christus nur zusammen mit den Jüngern erfasst werden kann. Damit bringt die Darstellung bereits die Bedeutung Christi für die Gemeinschaft zum Ausdruck. Christus bleibt dabei aber die alles überragende Gestalt, was auch in seinen Gesichtszügen voll zum Ausdruck kommt. Durch das spätere Einfügen einer Grabnische wurde das Gemälde in seiner unteren Hälfte zerstört. Der jugendliche Christus auf dem Lehrstuhl in der Mitte nimmt mehr als ein Viertel des Gemäldes ein.[9]

Die Übereinstimmung der Züge des Antlitzes dieser Christusdarstellung mit Skizze und Antlitz auf dem Grabtuch und der Veronika ist geradezu beeindruckend. Hier kommt die Rückseite der Veronika zur Deckung.

Abb. 92: Christus mit den Jüngern in der *Domitilla-Katakombe*
Abb. 93: Detailausschnitt: Antlitz des Christus mit den Jüngern
Abb. 94: Antlitz des Christus mit den Jüngern und Skizze
Abb. 95: Antlitz des Christus mit den Jüngern, Skizze und Veronika

[9] Umberto M. Fasola: Die Domitilla-Katakombe und die Basilika der Märtyrer Nereus und Achilleus (1978).

Abb. 92

Abb. 93

Abb. 94

Abb. 95

Tafel 6

Tafel 7: Thronender Christus (Katakombe des Petrus und Marcellinus). Die vornehm ausgestattete Grabkammer im Friedhof der Heiligen Petrus und Marcellinus an der Via Labicana in Rom zeigt in dem um 350 entstandenen Deckengemälde Christus zwischen den Aposteln Petrus und Paulus. Tiburtius, Gregorius, Petrus und Marcellinus weisen mit beredter Akklamation auf Christus und die beiden Apostelfürsten. In diesem Fresko begegnen wir bereits einem echten Porträt des Christus mit langem Haupthaar und kurzem Bart. Das Haupt Christi umgibt ein Nimbus, der mit einer blauen und roten Linie abgegrenzt ist. Die griechischen Buchstaben A und Ω sowie das Christusmonogramm weisen ihn als den erhöhten Herrn der Johannes-Apokalypse aus (Apk 1, 8; 21, 6).[10]

Der Gesichtsausdruck und die Übereinstimmung der Gesichtsproportionen mit dem Antlitz auf dem Grabtuch und der Veronika bilden eine vollkommene Entsprechung. Dabei kommt die Deckungsgleichheit nur mit der Rückseite der Veronika zustande.

Abb. 96: Grabkammer mit Thronendem Christus in der *Katakombe des Petrus und Marcellinus*

Abb. 97: Detailausschnitt: Antlitz des Thronenden Christus

Abb. 98: Antlitz des Thronenden Christus und Skizze

Abb. 99: Antlitz des Thronenden Christus, Skizze und Veronika

[10] Johannes G. Deckers: Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro" (1987).

Abb. 96

Abb. 97

Abb. 98

Abb. 99

Tafel 7

Tafel 8: Christusbild (Commodilla-Katakombe). Das mächtige Christusbild im Deckenfresko des farbenprächtigen Cubiculum Leonis in der Commodilla-Katakombe von St. Paul vor den Mauern in Rom entstand um 375. Das von einem Kreuznimbus umgebene Haupt Christi zeigt Bart und wallendes Haar wie die Porträts antiker Philosophen.[11]

Auch dieses majestätische Bild fußt auf den Proportionen des Antlitzes auf dem Grabtuch und der Veronika, wie Taf. 8 eindeutig zeigt. Die Deckungsgleichheit kommt hier ebenfalls nur mit der Rückseite der Veronika zustande.

Abb. 100: Cubiculum Leonis in der *Commodilla-Katakombe*

Abb. 101: Detailausschnitt: Christusbild

Abb. 102: Christusbild und Skizze

Abb. 103: Christusbild, Skizze und Veronika – die Übereinstimmung ist geradezu überwältigend!

[11] Johannes G. Deckers/G. Mietke/A. Weiland: Die Katakombe „Comodilla" (1994).

Abb. 100

Abb. 101

Abb. 102

Abb. 103

Tafel 8

Tafel 9: Christus mit den Aposteln in der Apsis der *Basilika S. Pudenziana* in Rom. Nach der langen Verfolgungszeit der Christen entstanden im 4. und 5. Jahrhundert in den Basiliken und Kirchen Roms sowie in anderen Städten des römischen Reiches große Mosaikzyklen, darunter das mächtige Mosaik „Christus mit Aposteln bei der Wiederkunft" in der Apsis der Basilika S. Pudenziana in Rom. Dieses datiert zwischen 401 und 417 und stellt Christus bei der Wiederkunft am Ende der Zeiten dar. Christus sitzt auf einem Götterkissen und auf einem mit Edelsteinen geschmückten Thron. Am Himmel erscheinen die vier apokalyptischen Wesen. Paulus und Petrus führen die Schar der Jünger zur Rechten und Linken unterhalb des Thrones an.[12]

Von besonderer Bedeutung ist hier, dass selbst die Mosaikdarstellung des Antlitzes Christi mit den Gesichtsproportionen von Grabtuch und Veronika übereinstimmt. Auch in diesem Fall erfolgt die Deckungsgleichheit mit der Rückseite der Veronika. Hier ist anzumerken, dass Aufnahmen, die vom Boden der Kirche aus gemacht werden, die Proportionen des Gesichtes verschieben, womit eine Deckungsgleichheit unmöglich wird.

Abb. 104: Apsis der *Basilika S. Pudenziana* in Rom

Abb. 105: Detailausschnitt: Antlitz Christi in Mosaik

Abb. 106: Antlitz Christi in Mosaik und Skizze

Abb. 107: Antlitz Christi in Mosaik, Skizze und Veronika – die Übereinstimmung ist beeindruckend!

[12] Yves CHRISTE: Gegenwärtige und endzeitliche Eschatologie in der frühchristlichen Kunst (1972).

Abb. 104

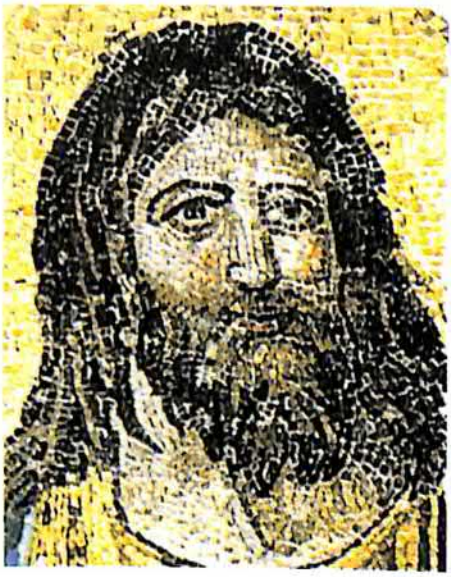


Abb. 105

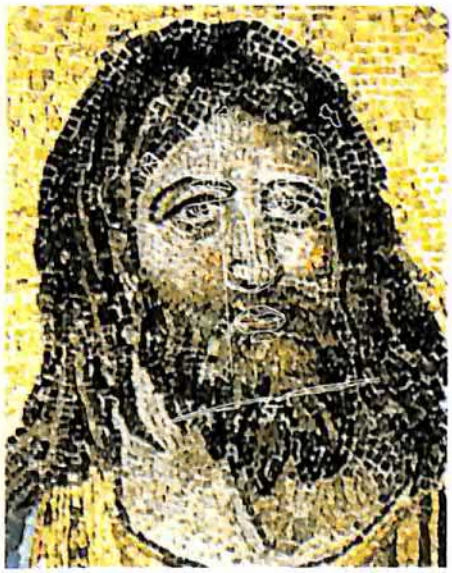


Abb. 106

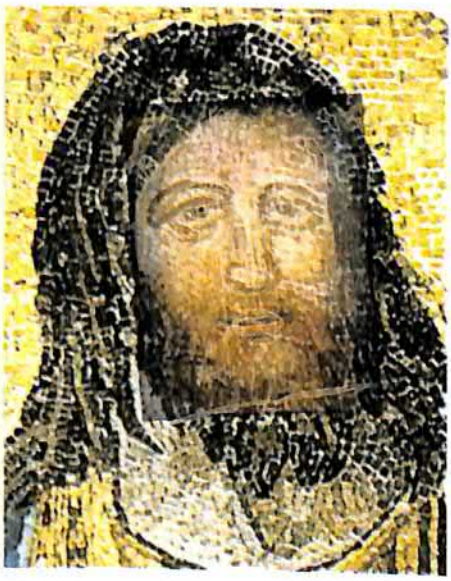


Abb. 107

Tafel 9

3. Grabtuch, Veronika und Reliquienkreuz Justins II.

Neben den Entsprechungen der Proportionen des Antlitzes auf dem Grabtuch und der Veronika mit den Christusdarstellungen in den Katakomben überrascht sicherlich am meisten die Übereinstimmung dieser Proportionen mit den Christusmedaillons auf dem Längsarm der Rückseite des Reliquienkreuzes, das Justin II. um 570 dem Papst schenkte und das im Schatz von St. Peter zu sehen ist. Nach persönlicher Einschätzung der Entsprechungen ist es mir möglich, anhand von Nahaufnahmen durch meinen Mitbruder P. Dr. Bohdan DZYURAKH aus der Ukraine den unwiderlegbaren Nachweis der Entsprechung zu erbringen, wie Taf. 10 zeigt.

Tafel 10: Christusbild am oberen Ende vom Längsbalken des Reliquienkreuzes

Die hier gezeigte Übereinstimmung von Skizze und Veronika mit dem Christusmedaillon am oberen Längsarm der Rückseite des Reliquienkreuzes ist allein schon deswegen beachtenswert, weil die Schenkung noch vor der Überführung der Veronika aus Kamulia 574 erfolgte. Das besagt nicht nur, dass das Bild bereits bekannt war und man ihm große Verehrung entgegenbrachte, sondern dass auch im Osten das Kamulia-Bild in seinen genauen Proportionen als das verpflichtende Grundmodell für die Christus-Darstellungen galt. Besonders hervorzuheben ist das deutlich sichtbare Haarbüschel, ein Charakteristikum der Veronika. Zu beachten ist auch, dass die Vorderseite der Veronika deckungsgleich ist.

Wer sich hier nur auf das Grabtuch beruft, geht an den offensichtlichen Gegebenheiten vorbei.[13]

Abb. 108: Oberer Längsarm der Rückseite des Reliquienkreuzes

Abb. 109: Detailausschnitt: Christusbild

Abb. 110: Christusbild und Skizze

Abb. 111: Christusbild, Skizze und Veronika

[13] Ernst von DOBSCHÜTZ: Christusbilder (1899), S. 40 f.

Abb. 108

Abb. 109

Abb. 110

Abb. 111

Tafel 10

Tafel 11: Christusbild am unteren Ende vom Längsbalken des Reliquienkreuzes

Die Proportionen des Antlitzes auf dem Grabtuch und der Veronika decken sich auch mit den Proportionen des Christusbildes am unteren Ende des Längsbalkens auf dem Reliquienkreuz *Justins II.* Das Haarbüschel ist nur im Ansatz erkennbar. Wenngleich die Darstellung des Antlitzes länglicher und stilisierter anmutet, vor allem was die Haare und die Gesichtszüge betrifft, sind die Proportionen von Mund, Nase und Augen gleich. Auch hier ist die Vorderseite der Veronika deckungsgleich.

Abb. 112: Unterer Längsarm der Rückseite des Reliquienkreuzes
Abb. 113: Detailausschnitt: Christusbild
Abb. 114: Christusbild und Skizze
Abb. 115: Christusbild, Skizze und Veronika

Abb. 112

Abb. 113

Abb. 114

Abb. 115

Tafel 11

4. Grabtuch, Veronika und Ikonen

Die bei den Grabmalereien und am Reliquienkreuz *Justins II.* erfolgte Beachtung der Gesichtsproportionen des Antlitzes auf dem Grabtuch und der Veronika wurde auch in der Ikonenmalerei zur Norm. Hier sollen diese Übereinstimmungen stellvertretend für die Ikonographie anhand von drei Ikonen aufgezeigt werden: dem *Santo Volto von Genua*, dem *Mandylion des Vatikan* und dem *Mandylion von Nowgorod.*

Tafel 12: Der Santo Volto von Genua (S. Bartolomeo degli Armeni). Der *Santo Volto* von Genua ist ein aus Eierfarben hergestelltes Temperabild. Die Temperafarbe ist auf ein Leinentuch aufgetragen, das auf ein sehr altes Zederntäfelchen aufgeklebt wurde. Dieses wurde zur Zeit, in der sich die Ikone in Konstantinopel befand, in ein größeres Holzrahmengestell eingefügt. Auf dieses Rahmengestell wurde ein sehr kostbares Filigranornat aufgesetzt. Das kleinere, ursprüngliche Täfelchen bewahrt noch die Spur eines früheren Ornats, welches das Bildnis Christi umrahmte.

Das sehr wertvolle Filigranornat aus Silber und Gold wurde in Konstantinopel hergestellt und besteht aus einer Reihe von zehn Hohlreliefs mit Szenen der Geschichte des *acheiropoieton*. Es handelt sich um ein wahres Meisterwerk byzantinischer Goldschmiedekunst, was diese Reliquie von allen anderen Nachbildungen des *acheiropoieton* wesentlich unterscheidet. Das Filigranornat gibt in dem charakteristischen Umriss des Bildes mit den drei Spitzen von Bart und Haaren den Blick auf ein verdunkeltes Gesicht Christi frei.

Das Bild kam durch *Leonardo Montaldo* nach Genua, der 1362 und 1382 im Rahmen der engen Verbindungen der Genuesen mit dem Byzantinischen Hof im Orient weilte und bei einem dieser Aufenthalte, wahrscheinlich 1362, den Santo Volto mit nach Genua brachte. 1384 vermachte er ihn per Testament den Mönchen des Konvents von *San Bartolomeo degli Armeni*.[14]

Was schließlich die Kongruenz des Santo Volto mit dem Antlitz auf dem Grabtuch und der Veronika betrifft, so fällt auf, dass es sich im Gegensatz zum Mandylion des Vatikan mit der Vorderseite der Veronika deckt.

Abb. 116: Santo Volto von Genua
Abb. 117: Detailausschnitt: Antlitz
Abb. 118: Antlitz und Skizze
Abb. 119: Antlitz, Skizze und Veronika

[14] Giuseppe M. Ciliberti: Il Santo Sudario e la chiesa di S. Bartolomeo degli Armeni (1988); Colette Dufour Bozzo: Il "Sacro Volto" di Genova (1974).

Abb. 116

Abb. 117

Abb. 118

Abb. 119

Tafel 12

Tafel 13: Das Mandylion des Vatikan (Galleriola del Romanelli, Vatikan). Bei diesem Mandylion handelt es sich ebenfalls um ein mit Temperafarben auf Leinen gemaltes, silhouettiertes Bild, aufgeklebt auf einer kleinen Holzplatte, welche ihrerseits von einer flachen Silberplatte in Teilen umrahmt ist. Das Bild ist mit einer vergoldeten Metallkleidung versehen, die den charakteristischen Umriss des Gesichts mit den drei Spitzen von Bart und Haaren umschreibt. Über die Entstehung des Bildes gehen die Meinungen auseinander. Es soll zu jenen Kult-Bildern gehören, die als „nicht von Menschenhand gemacht" bezeichnet werden, also der Legende nach entweder himmlischen Ursprungs oder aber als Kopie des Originals entstanden sind. Als 1204 Konstantinopel von den Venezianern erobert wurde, sei es in den Westen gelangt. 1377 übergab *Gregor XI.* bei seiner Rückkehr aus Avignon nach Rom Bischof *Nicholas di Biedma* angeblich eine Kopie zur Ausstellung im Dom von Jaén (Spanien). Sicher nachweisbar ist das Vatikanbild jedenfalls seit 1587 im Besitz des stadtrömischen Klarissinnenklosters in der Kirche S. Silvestro in Capite, Rom. Der aktuelle Rahmen wurde 1623 von *Francesco Comi* angefertigt. 1870 wurde das Bild auf Veranlassung von Papst *Pius IX.* in den Vatikan gebracht, damit es bei der Auflösung des Kirchenstaates nicht mit der Stadt Rom an den italienischen Staat falle.

Die Ähnlichkeit der Bilder von Genua und Rom in Form und Geschichte führte fast zwangsläufig zu einer Konkurrenz, wobei die Frage, welches von beiden als Original bzw. als Kopie anzusehen sei, immer noch leidenschaftlich diskutiert wird. Im Grunde sind die beiden, abgesehen vom Rahmen, künstlerisch sehr einfach gestalteten Bilder Kopien der Veronika, mit der sie in den Proportionen vollkommen übereinstimmen. Die Eigenart, Lebendigkeit und Ausdrucksform der Veronika wird jedoch von beiden Kopien nicht einmal annähernd erreicht.[15]

Heute befindet sich das Mandylion in der Gallierola del Romanelli, nahe der Päpstlichen Privatkapelle „Redemptoris Mater", im Vatikan. Im Gegensatz zum Santo Volto von Genua ist nur die Rückseite der Veronika deckungsgleich.

Abb. 120: Mandylion des Vatikan

Abb. 121: Detailausschnitt: Antlitz

Abb. 122: Antlitz und Skizze

Abb. 123: Antlitz, Skizze und Veronika

[15] Hans BELTING: Bild und Kult (°2004), Kap. 4.

Abb. 120

Abb. 121

Abb. 122

Abb. 123

Tafel 13

Tafel 14: Mandylion von Nowgorod (Tretajakovskaja Galeria, Moskau). Ursprünglich war das Mandylion in der Kirche des Heiligen Mandylion in Nowgorod, am Ufer des Volchov, die 1191 von einem gewissen *Vnezd Nezdinièe* erbaut wurde. Die Ikone, die in einem sehr guten Zustand ist, befindet sich nun in der Tretajakovskaja Galeria in Moskau. Auf der Rückseite ist die Verehrung des Kreuzes dargestellt.

Die Darstellung des Antlitzes Christi folgt genau der byzantinischen Tradition, was besagt, dass dem Maler gute byzantinische Vorbilder vor Augen standen oder aber, dass er eine Ausbildung von byzantinischen Malern erhalten hatte.

Auf dem Goldgrund der quadratischen Tafel ist ein Kreis als Nimbus mit drei Kreuzbalken und in der Mitte das auf eine Tafel aufgezogene Christusbild zu sehen. Besonders auffallend sind der Haarwuchs, der gespaltene Bart, die schmale Nase, das Haarbüschel an der Stirn, der Blick nach rechts.[16]

Auch hier ist nur die Rückseite der Veronika zur Deckung zu bringen. Obwohl die Augen überproportional vergrößert sind, fügt sich die Skizze in die Grundproportionen ein.

Abb. 124: Mandylion von Nowgorod
Abb. 125: Detailausschnitt: Antlitz
Abb. 126: Antlitz und Skizze
Abb. 127: Antlitz, Skizze und Veronika

[16] Hans BELTING: Bild und Kult (1990), S. 240.

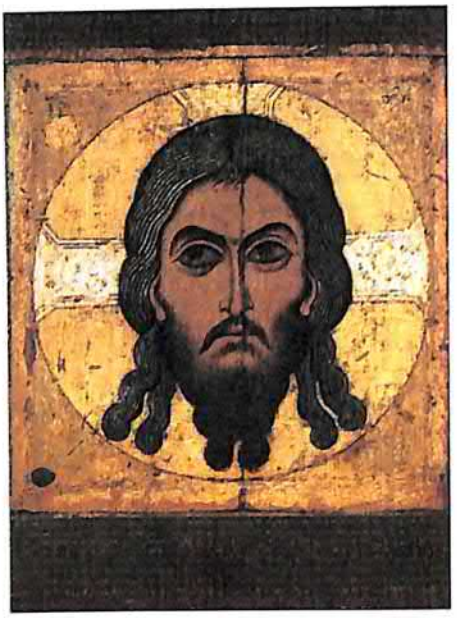


Abb. 124

Abb. 125

Abb. 126

Abb. 127

Tafel 14

IV. DAS ANTLITZ CHRISTI

Die angeführten geschichtlichen Hinweise und die Beschreibungen der Proportions- und Deckungsgleichheit des Antlitzes von Grabtuch und Veronika sowie dieser beiden Bilder mit den Christusdarstellungen in den Katakomben, dem Mosaik in S. Pudenziana, dem Christusbild auf dem Reliquienkreuz von *Justin II.* und den zahlreichen Ikonen[1], von denen drei näher erläutert wurden, sind ausreichend, um grundsätzliche Schlussfolgerungen zu ziehen.

1. Grabtuch und Veronika

Zur Eigenart des Antlitzes auf dem Grabtuch und auf dem Schleier von Manoppello, der Veronika, sowie zu deren Einfluss auf die Christusdarstellungen in den Katakomben und in der Ikonenmalerei lassen sich folgende grundsätzliche Aussagen machen:

1. Die Entsprechungen des Antlitzes auf dem Grabtuch und der Veronika weisen eine Signifikanz auf, die bei 100 % und somit jenseits jeder Zufälligkeit liegt.

2. Diese Deckungsgleichheit besagt, dass beide Antlitze Abbilder derselben Person sind.

3. Die Gestaltung der Gesichtszüge auf Grabtuch und Schleier erfolgte „nicht von Menschenhand".

4. Die vielen Versuche, die Abbildung auf dem Grabtuch in seiner Gesamtheit durch irgendwelche Techniken künstlich herzustellen, hatten keinen Erfolg. Genauso ist jeder Versuch, das Antlitz auf dem Schleier durch irgendeine Maltechnik zu erzeugen, bereits im Ansatz zum Scheitern verurteilt, weil das Bild nicht durch Farbpigmente, sondern durch eine Modifizierung der einzelnen Fäden in Richtung bildgestaltender Lichtreflexion hervorgerufen wurde. Dies spricht auch für die Behauptung, dass der Schleier aus Muschelseide, sog. Byssus, bestehe. Byssus ist weder wasserlöslich noch entflammbar, widerstandsfähig gegen Alkohol und Äther, verdünnte Säuren und Laugen. Byssus nimmt keine Farben an.

5. Wenngleich die Modifizierung der Fasern auf Grabtuch und Schleier auf eine Art fotochemischen Prozess verweist, bleibt deren Verursachung ungeklärt. Si-

[1] Ivan SCHNEIDER: Die Ikonenmalerei ([2]1984).

cher ist nur, dass für die Prägung der Gesichtszüge ein und dasselbe Antlitz maßgebend war. Der eigentliche Prozess der Bildwerdung ist in jeder Hinsicht als paranormal zu bezeichnen. Man kann, nachdem alle Maltechniken ausgeschlossen sind, mit verschiedenen Theorien von Energie operieren, doch ist dabei für die Bildgestaltung immer auch das entsprechende steuernde Programm erforderlich.

6. Die hochsignifikante Übereinstimmung der Antlitze auf Grabtuch und Schleier mit den ersten Christusdarstellungen in den Katakomben bis zur heutigen Ikonographie ist durch die Gesichtsproportionen der Veronika bestimmt und nicht durch das Antlitz auf dem Grabtuch. Anhand der im Negativ gehaltenen Gesichtszüge auf dem Grabtuch lassen sich keine so genauen Maße und Entsprechungen erstellen. Es stellt sich sogar die Frage, ob man sich das Antlitz anhand der Gesichtszüge auf dem Grabtuch überhaupt vorstellen konnte. Als Secondo Pia 1898 seine Fotonegative vom Grabtuch zeigte, war nicht nur er völlig schockiert. Man wollte ihm das Ganze nicht glauben und sprach sogar Morddrohungen aus. Diese Unkenntnis war auch mit ein Grund, dass das Grabtuch bis dahin kaum wissenschaftliches Interesse geweckt hatte.

7. Der Einfluss des Grabtuches auf die Christusdarstellungen in den Katakomben und in der Ikonographie könnte darin gesucht werden, dass sich, wie oben zu sehen, viele Christusdarstellungen in den Gesichtszügen nur mit der Rückseite der Veronika decken. Dies könnte dahingehend gedeutet werden, dass man die Vorder- und Rückseite der Veronika nach dem Antlitz auf dem Grabtuch beurteilte, welches als Negativ seitenverkehrt ist. Das Fotonegativ ist daher seitenrichtig und deckt sich so mit der Vorderseite der Veronika.

8. Die frühen Christusdarstellungen in den Katakomben nach den Proportionen der Veronika sind ein Beweis dafür, dass diese Proportionen wie ein heiliges Gesetz die Darstellungen des Antlitzes Christi bestimmten. Zudem beweisen diese Fresken, dass trotz der weitverbreiteten Ablehnung bildlicher Darstellungen das Bedürfnis nach dem Figurativen so mächtig war, dass man sich, insbesondere im Westen, über alle Gegenstimmen hinwegsetzte, um auch in die dunklen Behausungen der Toten Farbe und Heil zu bringen. In diesem Sinne wurde das Christusbild auch als Reichsbanner verwendet und auf Münzen geprägt – war doch die Veronika als „nicht von Menschenhand gemacht" ein bildhaftes Zeugnis der Gegenwart Christi und dessen Allmacht über Leben und Tod. Nicht von ungefähr werden die eigentlichen Ikonen betend gemalt, um in der gewissenhaften Abbildung des Antlitzes Christi auch seine Gnadengabe einzufangen. Damit ist auch die Frage zu beantworten, ob es sich beim

Schleier von Manoppello tatsächlich um die Veronika handelt, also jenes Bild von Kamulia, das von Jerusalem wohl über Edessa dorthin gekommen ist und dann über Konstantinopel nach Rom gelangte, wo es Jahrhunderte als Veronika verehrt wurde.

9. Wenngleich der letzte historische Beweis weiterhin Lücken aufweist, so halte ich nicht nur die diesbezüglichen Aussagen PFEIFFERS für bedeutsam, sondern sehe vor allem in der Eigenart des Schleiers selbst den größten Beweis dafür, dass es sich hier nur um die römische Veronika und damit um das Bild aus Kamulia handeln kann, weshalb ich auch ganz frei einfach von der „Veronika" spreche. Wer hier den Gegenbeweis antreten will, muss erst ein anderes Bild dieser Art finden, das die Eigenschaften eines Diapositivs ohne Farbpigmente hat und zudem aus einem einfachen handgewobenen Gewebe besteht, das völlig lichtdurchlässig ist.

10. Damit ist auch schon gesagt, dass das Mandylion im Vatikan und der Santo Volto von Genua alte und ehrwürdige Kopien der Veronika sind.

11. Da es sich bei der Veronika um das Abbild des Antlitzes eines geschundenen, aber selbstbewussten lebenden Mannes, beim Antlitz auf dem Grabtuch hingegen um jenes eines Frieden ausstrahlenden, toten Mannes handelt, muss das eine Bild zu Lebzeiten und das andere Bild nach dem Tod ein und derselben Person entstanden sein. Ein so feines und – sollte es aus Byssus sein – so wertvolles Tüchlein, kann eigentlich nur eine Frau besessen haben, oder doch König Abgar?! Oder ist es sogar das Tuch mit dem Antlitz, das Maria von Gott erhalten und angeblich bis zu ihrem Heimgang verehrt hat, worüber im *Transitus* der ältesten Erzählung über die Grabtücher Jesu Ende des 6. Jahrhunderts die Rede ist?[2]

Wie dem auch sei, so spricht doch vieles dafür, dass das Abbild auf dem Kreuzweg entstand, womit die Legende von der „Veronika" bzw. einer Frau (Abb. 128), wer immer sie auch war, die Jesus auf dem Kreuzweg das feine Tuch, oder auch Ziertüchlein, in der Größe eines Taschentuches gereicht haben soll und mit dem Abbild Jesu zurückbekam, nicht mehr so legendenhaft erscheint. War es Magdalena oder gar die Mutter Jesu?

Sicher ist, dass es sich bei der Veronika um das Abbild eines lebenden Mannes in den besten Jahren unter extremer körperlicher Belastung handelt. Die Entstehung des Bildes selbst ist aufgrund der vollen Proportionalität des Antlitzes als

[2] Nach: Remi VAN HAELST: La Santa Sindone e l'Assunzione della Madre di Gesù, in: *Collegamento pro Sindone*, Juli – August 1998, S. 26.

Abdruck nicht zu erklären, sondern muss als bewusste Gestaltung verstanden werden, die der Menschenhand nicht gegeben ist.

Abb. 128: Frankfurt am Main, Städelsches Institut, Meister von Flémalle, hl. Veronika, um 1425

Es ist daher auch sehr unwahrscheinlich, dass die Veronika etwas mit den Leinenbinden im Grab zu tun hat. Eine so kostbare Erinnerung vertraut man nicht der Unsicherheit des Grabes an, sondern behütet es als unschätzbares Kleinod.

Doch wie immer auch der Weg der Veronika bis heute verlaufen sein mag: Neben der Unerklärbarkeit der Bildentstehung und der Jahrhunderte hindurch gewahrten Ausdrucksform ist die Deckungsgleichheit mit dem Antlitz auf dem Grabtuch die letzte Herausforderung an das menschliche Verständnis. Man ist nämlich gezwungen, sich mit der Tatsache abzufinden, erklären kann man es nicht.

Durch diese Deckungsgleichheit mit dem Antlitz des Grabtuches erhält die Veronika zudem einen besonderen Platz in der Passionsgeschichte Jesu und damit in der Beschreibung der Person Jesu selbst. Für sich allein genommen könnte dieser Bezug der Veronika aus den gegebenen geschichtlichen Quellen nur angesprochen, nicht aber unter Beweis gestellt werden. Diese geschichtliche Identifikationslücke wird allein durch das Grabtuch geschlossen.

12. In diesem Zusammenhang ist auch eine Aussage der italienischen Mystikerin Maria Valtorta (1897–1961) vom 22. Februar 1944, also noch lange bevor auch nur irgendjemand an eine Kongruenz der beiden Antlitze dachte, zu nennen:

„Der Schleier der Veronika ist auch ein Stachel in eurer skeptischen Seele. Ihr Lauen und Wankelmütigen im Glauben, die ihr mit strengen Untersuchungen voranschreitet, ihr Rationalisten, vergleicht den Schleier des Schweißtuches mit dem Grabtuch. Das eine ist das Antlitz eines Lebenden, das andere das eines Toten. Länge, Breite, somatische Merkmale, Form, Eigenheiten sind jedoch gleich. Legt die Bilder übereinander. Ihr werdet sehen, dass sie übereinstimmen. Ich bin es. Ich, der Euch zeigen wollte, wie ich war und wie ich aus Liebe zu euch wurde. Würdet ihr nicht zu den

Verlorenen, zu den Blinden gehören, müssten jene zwei Antlitze genügen, um euch zur Liebe, zur Reue, zu Gott zu führen."[3]

So sehr man derartigen Eingebungen auch kritisch gegenüberstehen muss und sie wissenschaftlich nicht heranziehen soll, haben wir es hier mit einer Aussage zu tun, die außerhalb der Wissensmöglichkeit von VALTORTA stand, weil damals kein Mensch an eine solche Entsprechung gedacht hatte. Diese Unkenntnis ging sogar soweit, dass man in der deutschen Ausgabe ihrer Werke[4] besagte Stelle einfach ausließ. Dies reiht die Aussage durch die Bestätigungen der heutigen Forschung in den Bereich der paranormalen Erkenntnisse und der mystischen Erfahrung ein.

13. Fasst man daher all die angeführten Daten zusammen, so kann man sagen, dass das Grabtuch von Turin und der Schleier von Manoppello, die Veronika, nicht nur Zeugen des einen Antlitzes, sondern auch desselben Antlitzes – des Lebenden und des Toten – sind.

2. Das Antlitz Christi

Bei der Beantwortung der grundsätzlichen Frage, um wessen Antlitz es sich auf Grabtuch und Schleier handelt, müssen wir über die geschichtlichen Hinweise hinaus vor allem auf die Aussagen des Körperbildes des Grabtuches zurückgreifen. Wie erwähnt, hat schon der Agnostiker Yves DELAGE am 21. April 1902 an der *Academie des Sciences* in Paris anhand der Wahrscheinlichkeitsrechnung festgestellt, dass die Eventualität, dass jemand anderer als Jesus Christus für das Abbild auf dem Grabtuch in Frage kommt, das enorme Verhältnis von 1:10.000.000.000 ergibt. Dieser Wert wurde mittlerweile durch die neuesten Forschungen noch nach oben korrigiert.[5] So lässt sich in Ermangelung jeder anderen stichhaltigen Deutung die Aussage machen:

Das Antlitz auf dem Grabtuch und
auf dem Schleier von Manoppello, der Veronika,
ist

DAS ANTLITZ CHRISTI

[3] Maria VALTORTA: Il poema del Uomo-Dio (1975). Bd. 10: L'evangelo come mi è stato rivelato, S. 352, § 637.7.

[4] Maria VALTORTA: Der Gottmensch (o. J.).

[5] Bruno BARBERIS: Die Identifizierung des Mannes auf dem Grabtuch. In: Das Turiner Grabtuch (2005), S. 191.

LITERATUR

Acta apostolorum apocrypha/post Constantinum Tischendorf denuo ed. Ricardus Adelbertus Lipsius et Maximilianus Bonnet. – Hildesheim [u. a.]: Olms, 1959.

BADDE, Paul: Das wahre Gesicht Jesu, *Die Welt*, 23. September 2004.

BAIMA BOLLONE, Pierluigi: Sindone e scienza: all'inizio del terzo millennio. – Turin: Editrice La Stampa s.p.a., 2000.

BALOSSINO, Nello: La ricerca informatica sull'immagine della Sindone, Elettronica e Telecomunicazioni, 1 (1996), S. 1–11.

BALOSSINO, Nello: Computer Processing of the Body Image. In: The Turin Shroud: past, present and future. International Scientific Symposium, Torino, 2–5 March 2000 / Scannerini, Silvano; Savarino, Piero [Hg.]. – Turin: Sindon, Effatà Editrice, 2000, S. 111–124.

BARBERIS, Bruno: Die Identifizierung des Mannes auf dem Grabtuch. Ein Aspekt der Authentizitätsfrage. In: Das Turiner Grabtuch. Kongress, 28. und 29. Mai 2002. Studientag, 12. Februar 2003. Veranstaltet von der Wiener Katholischen Akademie. Bericht. Herausgegeben von Elisabeth Maier. – Wien: Wiener Dom-Verlag, 2005, S. 183–196.

BELTING, Hans: Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. – München: Beck, 1990.

BELTING, Hans: Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. – München: Beck, [6]2004.

BOUCHAGE, Léon: Le Saint Sudaire de Chambéry à Sainte Claire-en-Ville, avril-mai 1534, Chambéry 1891.

BRILLANTE, Carlo/FANTI, Giulio/MARINELLI, Emanuela: Caratteristiche delle macchie di sangue da considerare in una ricostruzione della Sindone di Torino in laboratorio. IVe Symposium scientifique international sur le linceul de Turin, Centre Internationale d'Études sur le linceul de Turin, Paris – 25 et 26 avril 2002.

BULST, Werner/PFEIFFER, Heinrich: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. I: Das Grabtuch. Forschungsberichte und Untersuchungen. – Frankfurt a. M.: Josef Knecht, 1987.

BULST, Werner/PFEIFFER, Heinrich: Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Bd. II: Das echte Christusbild; das Grabtuch, der Schleier von Manoppello und ihre Wirkungsgeschichte in der Kunst mit einem Anhang von Gino Zaninotto. – Frankfurt a. M.: Josef Knecht, 1991.

CAPPI, Mario: La Sindone: dalla A alla Z; storia – scienza – fede. – Padua: Messaggero di S. Antonio, 1997.

CHASTEL, André: Il sacco di Roma 1527. – Torino: Einaudi, 1983.

CHRISTE, Yves: Gegenwärtige und endzeitliche Eschatologie in der frühchristlichen Kunst.

Die Apsis von Sancta Pudenziana in Rom, in: Orbis Scientiarum II (1972), S. 47–60.

CILIBERTI, Giuseppe M.: Il Santo Sudario e la chiesa di S. Bartolomeo degli Armeni. – Genova: Arti Grafiche B. N. Marconi, 1988.

CLEMENS VON ALEXANDRIEN: Paidagogos III.

CRAMER, Winfrid: Abgar. Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 1. – Freiburg: Herder, [3]1993.

Dantes Werke: Das neue Leben – die göttliche Komödie. Neu übertragen und erläutert von Richard Zoozmann. – Leipzig: Max Hesses Verlag, o. J.

Das Turiner Grabtuch. Kongress, 28. und 29. Mai 2002. Studientag, 12. Februar 2003. Veranstaltet von der Wiener Katholischen Akademie. Bericht. Herausgegeben von Elisabeth Maier. – Wien: Wiener Dom-Verlag, 2005.

Das Zeichen Mariens, November, 12 (1978) 7. – St. Gallen: Immaculata-Verlag.

DECKERS, Johannes G.: Die Katakombe „Santi Marcellino e Pietro": Repertorium der Malereien = La catacomba dei Santi Marcellino e Pietro / Hans Reinhard Seeliger sowie Gabriele Mietke. - Münster: Aschendorff, 1987.

DECKERS, J. G. / MIETKE, G. / WEILAND, A.: Die Katakombe „Commodilla". Repertorium der Malereien mit einem Beitrag zu Geschichte und Topographie von C. Carletti. Bd. 3. – Città del Vaticano, 1994 (Roma Sotterranea Cristiana; X).

DESREUMAUX, Alain: Histoire du roi Abgar et de Jésus / présentation et traduction du texte syriaque intégral de La doctrine d'Addai. – Paris: Brepols, 1993 (Apocryphes; 3).

Die Geschichte des Christentums. – Freiburg: Herder, Bd. 5 (1994), S. 319–324; Bd. 6 (1991), S. 593–598.

Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754: Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar ihres Horos / besorgt von Torsten Krannich, Christoph Schubert, Claudia Sode; nebst einem Beitrag zur Epistula ad Constantiam des Eusebius von Cäsarea von Annette von Stockhausen. – Tübingen: Mohr Siebeck, 2002.

Die Pilgerreise der Aetheria: Peregrinatio Aetheriae / eingel. und erkl. von Hélène Pétré. – Stift Klosterneuburg bei Wien: Bernina-Verl., 1958.

Die Wahrhafftige und Kurtze Berichtung. In: André CHASTEL: Il sacco di Roma 1527. – Torino: Einaudi, 1983.

DIETZ, Karlheinz: Einige Hypothesen zur Frühgeschichte des Turiner Grabtuchs. In: The Turin Shroud: past, present and future. International Scientific Symposium, Torino, 2–5 March 2000 / Scannerini, Silvano; Savarino, Piero (Hg.). – Turin: Sindon; Effatà Editrice, 2000, S. 325–378.

DOBSCHÜTZ, Ernst von: Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende. – Leipzig: J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1899 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, Neue Folge, III. Band).

DUFOUR BOZZO, Colette: Il „Sacro Volto" di Genova. – Roma: Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 1974.

ENRIE, Giuseppe: La fotografia della S. Sindone, in: Aa. Vv., L'ostensione della S. Sindone. – Torino, 1931.

ENRIE, Giuseppe: La Santa Sindone rivelata dalla fotografia. – Torino: SEI, 1933.

EPIPHANIUS: Epist. ad Joan. Episc. Hieros. a S. Hieron. Latine reddita, Epiphan. Opp. II, 317, ed. Petav. Paris, 1622.

EUSEBIUS CAESARIENSIS: Kirchengeschichte/Eusebius von Caesarea. [Hg. und eingel. von Heinrich Kraft. Übers. von Philipp Haeuser (1932), durchges. von Hans Armin Gärtner]. – Studienausg., unveränd. Nachdr. der 3. Aufl. 1989. – Darmstadt: Wiss. Buchges, 1997.

EUSEBIUS VON CAESAREA: Epistula ad Constantiam. – 2002.

Evagrii Scolastici Historia Eccesiastica, PG 86,2, Sp. 2746 ff.

EVAGRIUS SCHOLASTICUS: The ecclesiastical history of Evagrius Scholasticus/translated [from the Latin] with an introduction by Michael Whitby. – Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

FANTI, Giulio/MAGGIOLO Roberto: The double superficiality of the frontal image of the Turin Shroud, in: Journal of Optics A: Pure and Applied Optics, volume 6, issue 6, pp. 491–503, 13 April 2004.

FASOLA, Umberto M.: Die Domitilla-Katakombe und die Basilika der Märtyrer Nereus und Achilleus. – Vatikanstadt/Rom: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, 1978.

FILAS, Francis L., S.J.: The dating of the Shroud of Turin from coins of Pontius Pilate. – Youngtown: Organ Production, 1980.

FIOCCHI NICOLAI, Vincenzo/BISCONTI, Fabrizio/MAZZOLENI, Danilo: Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften. – Regensburg: Schnell & Steiner, 1998.

FLURY-LEMBERG, Mechthild: Die Leinwand des Turiner Grabtuches. Zum technischen Befund. In: The Turin Shroud: past, present and future. International Scientific Symposium, Torino 2–5 March 2000/Scannerini, Silvano; Savarino, Piero (Hg.). – Turin: Sindon; Effatà Editrice, 2000, S. 21–43.

FOSSATI, Luigi: La polemica sulla autenticità della Sacra Sindone. In: Collegamento pro Sindone 1995 (Suppl. Coll. pro Fidelitate (Nr. 2, März/April 1995), S. 10, und Nr. 4, Mai/Juni 1995), 17–30.

GAETA, Saverio: Il volto del Risorto. – Roma: Famiglia Cristiana, 2005.

Georgii Cedreni Annales, sive Historiae ab exordio mundi ad Isacium Comnenum usque Compendium: nunc primum liberalitate magnificorum ac generosorum DD. Marci & Ioannis, Antonii ff. Fuggerorum, &c Graece & Latine editi: Gulielmo Xylandro Augustano interprete... – Basel: Johannes Oporin und Eusebius und Nicolaus d. J. Episcopius [Anfang 1566]. Fol.

GRIMALDI, Giacomo: Opusculum de Sacrosancto Veronicae Sudario Ac Lancea qua Salva-

toris Nostri Jesu Christi Latus patuit. In Vaticana Basilica maxima Veneratione asservatis...1616 (auf 1618 ausgebessert). – Biblioteca Vaticana, Archivio San Pietro, cod. H3.

HIMMELMANN, Nikolaus: Das Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni: ikonographische Beobachtungen. – Mainz: Akad. der Wiss. und der Literatur; Wiesbaden: Steiner, 1975.

Il grande libro della Sindone/P. L. Baima Bollone; ... [Mitarb.]. – Cinisello Balsamo (Mailand): Edizioni San Paolo, 2000.

INNOCENTIUS III, Papa: Innocentii III Romani Pontificis Opera omnia; t.1–4. – Lutetiae Parisiorum: Migne, 1889/1891 (Patrologia Latina, vol. CCXIV–CCXVII), vol. 215, coll. 345sq (Predigt); coll. 1270 (Bulle) (W48).

IRENÄUS VON LYON: Adversus Haereses.

JACKSON, John P./JUMPER, Eric J./ERCOLINE, William R.: Correlation of Image Intensity on the Turin Shroud with the 3-D-Structure of a Human Body Shape, Applied Optics, vol. 23, July 15, 1984.

JACKSON, John P.: Is the Image on the Shroud Due to a Process Heretofore Unknown to Modern Science? Shroud Spectrum International, No. 34, March 1990, S. 3–29.

Jesus Christus gestern, heute, in Ewigkeit. Für menschenwürdige Entwicklung in Frieden und Gerechtigkeit. Der Pavillon des Heiligen Stuhls. EXPO 2000. – Hannover: Schnell und Steiner, 2000.

KOLLWITZ, Johannes: Das Christusbild des dritten Jahrhunderts. – Münster/Westf.: Aschendorff, 1953.

La leyenda del rey Abgar y Jesús: orígenes del cristianismo en Edesa/introducción, traducción y notas del texto siríaco de "La enseñanza del apóstol Addai" por Jacinto González Núñez; con el complemento de la traducció. – Madrid: Ciudad Nueva: Fundación San Justino, 1995.

LAUSSERMAYER, Roman: Meta-Physik der Radiokarbon-Datierung des Turiner Grabtuches. Kritische Analyse der Datierungsergebnisse. – Imst/Tirol: Laussermayer, [4]2004.

LINDNER, Eberhard: On the origin of the body image in the Turin Shroud. IVe Symposium scientifique international sur le linceul de Turin, Centre Internationale d'Études sur le linceul de Turin, Paris – 25 et 26 avril 2002.

MANSI, Joannes Dominicus: Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio. – Unv. Nachdr. d. 2. Aufl., Akad. Druck- u. Verlagsanst. Graz, 1960–62. – Paris; Arnheim; Leipzig: Welter, 1901.

MORETTO, Gino: Sindone: la guida. M. e. Vorw. v. Giovanni Card. Saldarini. – Leumann (Torino): Editrice Elle Di Ci, 1996.

NESTORI, Aldo: Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. – II edizione riveduta e aggiornata. – Città del Vaticano, 1993.

Neutestamentliche Apokryphen/in Verbindung mit Fachgelehrten in dt. Übers. und mit Einl. hrsg. von Edgar Hennecke. – 2., völlig umgearb. und verm. Aufl. – Tübingen: Mohr, 1924.

OPPENHEIM, Max von: Höhleninschrift von Edessa mit dem Briefe Jesu an Abgar. – Berlin, 1914.

PETRUS MALLIUS: Descriptio Basilicae Vaticanae aucta atque emendata a Romano presbitero. In: Codice Topografico della Città di Roma. – Roma: Ed. R. Valentin, G. Zucchetti, 1946, vol. III., S. 375–442.

PETRUS MALLIUS: Romani Basilicae veteris Vaticanae descriptio cum notis Pauli de Angelis, quibus accedit descriptio brevis novi templi Vaticani nec non utriusque iconographia. – Romae, 1646.

PFEIFFER, Heinrich: Das Grabtuch von Turin und die Wissenschaft. In: Andreas RESCH: Paranormologie und Religion. – Innsbruck: Resch, 1997 (Imago Mundi; 15), S. 105–123.

PFEIFFER, Heinrich: Der Schleier von Manoppello und die Ikonographie des Christusantlitzes. In: Andreas RESCH: Paranormologie und Religion. – Innsbruck: Resch, 1997 (Imago Mundi; 15), S. 125–146.

PIA, G.: La prima fotografia della SS. Sindone. Sindon, quad. n. 5, aprile 1961, S. 33–58.

RAFFARD DE BRIENNE, Daniel: Dictionnaire du Linceul de Turin. – Paris: Editions de Paris, 1997.

RAFFARD DE BRIENNE, Daniel: Le ducs d'Athènes e le Linceul. In: Non fait de main d'homme. Actes du IIIème Symposium Scientifique International du CIELT – Nice, 1997. – Paris: Editions du CIELT, 1998.

RESCH, Andreas: Paranormologie und Religion. – Innsbruck: Resch, 1997 (Imago Mundi; 15).

ROBERT DE CLARI: La conquête di Constantinople. – Paris: Ed. P. Lauer, 1956.

SCHLÖMER, Blandina Paschalis: Der Schleier von Manoppello und das Grabtuch von Turin / Andreas Resch [Hrsg.]. – 2., verb. Aufl. – Innsbruck: Resch, 2001.

SCHNEIDER, Ivan: Die Ikonenmalerei: Technik u. Vorzeichn.; nach e. russ. Ms. / von Ivan Schneider u. Peter Fedorov. Hg. u. überarb. von Heinz Skrobucha. [Übers. aus d. Russ.: Willi Brückner]. – Recklinghausen: Bongers, ²1984.

TAMBURELLI, Giovanni: Ricostruito al computer il volto della Sindone, Media 2000, 3 (marzo 1985), S. 47–65.

The Turin Shroud: past, present and future. International Scientific Symposium, Torino, 2–5 March 2000 / Scannerini, Silvano; Savarino, Piero (Hg). – Turin: Sindon; Effatà Editrice, 2000.

THEOPHYLACTUS SIMOCATTA: Geschichte. Übers. u. erl. von Peter Schreiner. – Stuttgart: Hiersemann, 1985.

TORRIGIO, Francesco Maria: Le sacre grotte vaticane, nelle quali si tratta di corpi santi, sepolchri de'Pont., imperatori, rè, cardinali, vescovi, chiese, statue, imagini, inscrittioni, epitaffij, e d'altre cose memorabili sì dentro Roma, come fuori. – 2. impressione. – Roma: Appresso Vitale Mascardi, 1639.

Traditio Apostolica, in: Didache: [lateinisch, griechisch, deutsch] = Zwölf-Apostel-Lehre / übers. und eingel. von Georg Schöllgen. – Freiburg i. Br. [u. a.]: Herder, 1991.

TRE: Theologische Realenzyklopädie / in Gemeinschaft mit Horst Robert Balz ... hrsg. von Gerhard Müller. – Berlin; New York: W. de Gruyter, Studienausgabe, Bd. 6, 1980, S. 528–529.

VALTORTA, Maria: Il poema del Uomo-Dio. Ed. dell'Anno Santo 1975. Bd. 10: L'evangelo come mi è stato rivelato. – Isola del Liri: Pisani, 1975.

VALTORTA, Maria: Der Gottmensch: Leben und Leiden unseres Herrn Jesus Christus. – Hauteville, CH: Parvis-Verlag, o. J.

VAN HAELST, Remi: La Santa Sindone e l'Assunzione della Madre di Gesù, in: *Collegamento pro Sindone,* Juli – August 1998, S. 26.

VITTORE, Donato: Il Volto di Manoppello: Un dipinto? Le ultime indagini. Il Telo. *Rivista di Sindonologia*, gennaio / aprile 2000, S. 35–37.

WOLF, Gerhard: Schleier und Spiegel: Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. – München: Wilhelm Fink, 2002.

ZACCONE, Gian Maria: L'immagine rivelata. 1898. Secondo Pia fotografa la Sindone. – Archivio di Stato di Torino, 21 aprile – 20 giugno 1998.

ZACCONE, Gian Maria: The Shroud from the Charnys to the Savoys. In: The Turin Shroud: past, present and future. International Scientific Symposium, Torino, 2–5 March 2000 / Scannerini, Silvano; Savarino, Piero (Hg). – Turin: Sindon; Effatà Editrice, 2000, S. 379–412.

NAMENREGISTER

Abgar von Edessa 6, 28, 29, 30, 38
Abgar V. Ukama 28
Aetheria 29
Agrippa I. 5
Alexander III. 37
Allegri, Renzo 42
Amadeus de Tremelay 8
Ananias 28, 30
Anna von Lusignano 9
Aquilina 32, 33

Badde, Paul 53, 97
Baima Bollone, Pierluigi 7, 9, 13, 14, 16, 97
Balossino, Nello 14, 20, 97
Barberis, Bruno 95, 97
Bassa 32
Belting, Hans 86, 88, 97
Bisconti, Fabrizio 28, 99
Bouchage, Léon 10, 97
Brillante, Carlo 19, 97
Bulst, Werner 8, 9, 14, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 41, 42, 44, 97

Callinicus I. 37
Calvin 11
Cappi, Mario 9, 10, 12, 21, 97
Castelvecchio, Clemente da 45, 46
Charles de Bourbon 39
Chastel, André 39, 97
Christe, Yves 98
Ciliberti, Giuseppe M. 84, 98
Clemens VII. 9, 39
Clemens von Alexandrien 66, 98
Clemens XI. 47
Coelestin III. 38
Comi, Francesco 86
Cosroe I. Anushirvan 7
Cramer, Winfried 29, 98

Dante Alighieri 38
De Fabritiis, Donat'Antonio 45, 46
Deckers, Johannes G. 74, 76, 98
Delage, Yves 12, 95
Desreumaux, Alain 29, 98
Dietz, Karlheinz 7, 35, 98
Diokletian 32, 33
Dobschütz, Ernst von 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 38, 40, 53, 80, 98
Dufour Bozzo, Colette 84, 99
Durante, Giancarlo 16
Dzyurakh, Bohdan 80

Egeria 29
Emanuel Filibert 10
Enrie, Giuseppe 12, 13, 14, 19, 99
Epiphanius 5, 6, 99
Ercoline, William R. 20, 100
Eusebius Caesariensis/von Caesarea 5, 6, 28, 99
Evagrius Scholasticus 30, 31, 99

Fanti, Giulio 18, 19, 97, 99
Fasola, Umberto M. 72, 99
Filas, Francis L. 14, 15, 99
Fiocchi Nicolai, Vincenzo 28, 99
Flury-Lemberg, Mechthild 3, 99
Fossati, Luigi 12, 99
Frei, Max 13

Gaeta, Saverio 40, 44, 45, 99
Geoffroy de Charny 9
Georgios Kedrenos 34
Gregor der Referendar 8
Gregor von Nyssa 32, 33
Gregor XI. 86
Gregor XV. 41
Grimaldi, Giacomo 40, 46, 99

Hannan 29
Herakleios 30, 34
Himmelmann, Nikolaus 70, 100
Hypatia 32, 53

Ilchan Argún 38
Innozenz III. 38, 100
Irenäus von Lyon 66, 100

Jackson, John P. 20, 100
Jeanne de Vergy 9
Johannes III. 35

Johannes Paul II. 15
Johannes Skylitzes 34
Johannes VII. 37
Johannes von Jerusalem 6
Johannes, Apostel 66
Judica Cordiglia, Giovanni Battista 13
Julian II. Apostata 35
Julius II. 9, 39, 44
Jumper, Eric J. 20, 100
Justin II. 32, 35, 36, 80, 82, 84, 91
Justinian II. 35, 36, 37

Kamulos 32
Karl Borromäus 10
Karl V. 39
Kollwitz, Johannes 67, 100
Konstantia 28
Konstantin 30
Konstantin Licinus 28
Konstantin VII. 8

Laussermayer, Roman 16, 100
Leonelli, Giacom'Antonio 44
Leonelli, Marzia 44
Lindner, Eberhard 18, 100
Ludwig VII. 8
Ludwig von Savoyen 9

Maggiolo, Roberto 18, 99
Mansi, Joannes Dominicus 5, 100
Marguerite de Charny 9
Marinelli, Emanuela 19, 97
Maurikios 30
Mazzoleni, Danilo 28, 99
Michael III. 35, 37
Mietke, G. 76, 98
Montaldo, Leonardo 84
Moretto, Gino 12, 100

Nestori, Aldo 68, 100
Nezdiniè, Vnezd 88
Nicholas di Biedma 86

Oppenheim, Max von 30, 101
Othon de la Roche 8, 9

Paul V. 41
Pellegrino, Michele 20
Petrucci, Pancrazio 44, 45
Petrus Mallius 37, 38, 101
Pfeiffer, Heinrich 8, 9, 14, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 93, 97, 101
Philippikos 34
Pia, G. 19, 101
Pia, Secondo 11, 16, 19, 92
Pierre d'Arcis 9
Pius IX. 86
Ponce de la Roche 8

Rabban Sauma 38
Raffard de Brienne, Daniel 8, 9, 10, 101
Remigio da Rapino 48
Resch, Andreas 35, 46, 101
Robert de Clari 8, 101

Schenker, Paul O. 42
Schlömer, Blandina Paschalis 42, 43, 101
Schneider, Ivan 91, 101

Tamburelli, Giovanni 14, 20, 25, 26, 101
Theodor I. Lascaris 8
Theodora 35
Theodosius 33
Theophylaktus Simocatta 34, 35, 101
Tiberius 14
Torrigio, Francesco Maria 40, 101

Umberto II. von Savoyen 15
Umberto von Savoyen 12
Urban VIII. 41, 45

Valtorta, Maria 94, 95, 102
Van Haelst, Remi 93, 102
Vigo, Chiara 53
Vittore, Donato 51, 102

Weiland, A. 76, 98
Wolf, Gerhard 102

Zaccone, Gian Maria 9, 12, 102

SACHREGISTER

Abgarbrief 28, 29
Abgar-Legende 28
acheiropoietos 32, 33, 34, 35, 84
Acta Thaddaei 29, 30
Anablatha 6
Antlitz /Grabtuch 18, 21 ff.
Antlitz Christi 27, 47, 91 ff., 95
Arkosolgrab 68
Aureliergruft 67, 70
Avellino 12

Besançon 8, 9
Bilderstreit 5, 7, 27
Bilderverehrung 28, 35
Byssos (Byssus) 53, 91, 93

C-14 Methode 15
Carbon-Test 15, 16
Chambéry 9, 10
Christus mit den Aposteln 67, 78, 79
Christus mit den Jüngern 67, 72, 73
Christusbild 67, 76, 77, 80, 81, 82, 83
Christusbild von Kamulia 30
Christusbild, wahre 28
Christusdarstellungen /Katakomben 66
Comodillakatakombe 67, 76

Das Zeichen Mariens 42, 98
Descriptio 37
Doctrina Addai 29
Domitilla-Katakombe 67, 72
Dreidimensionalität /Grabtuch 14, 20
Dreidimensionalität /Veronika 53

Edessa 6, 7
Edle Steckmuschel 53
Eikon 37
Eikon acheiropoietos 32
Edessa 31
Essener 5

Frankreich 8

Galleriola del Romanelli 41, 86

Grabtuch von Turin 3 ff., 27, 55 ff., 66, 80 ff., 84 ff., 91 ff.
Gute Hirte 67, 68, 69

Ikonen 84 ff.
Itinerarium Egeriae 29

Jerusalem 5
Jet Propulsion Laboratory 20
Justinianopolis Camulianorum 31

Kaisereia 32, 33
Kamulia 31, 32
Kamuliabild 37
Kamuliana 31
Katakombe des Petrus und Marcellinus 67, 74
Katakomben 66, 67
Klarissen 10, 16
Konstantinopel 7, 8, 35
Körperbild 14, 17

Labarum 30, 35
Lirey 5, 9
Logoshirte 33, 67, 70, 71

Mandylion 7, 8, 31
Mandylion des Vatikan 41, 84, 86, 87, 93
Mandylion von Edessa 41
Mandylion von Nowgorod 84, 88, 89
Manoppello 26, 27, 41, 42, 43
Montevergine 12

NASA 20

Orientierungspunkte 55

Pilatusmünze 14, 15
Pinna nobilis 53
Priscilla-Katakombe 67, 68
Pudenziana 67, 78

rakos tetradiplon 30
relatione historica 44, 45

Andreas Resch

FORTLEBEN

Innsbruck: Resch Verlag, 2004. – XII, 425 S., ISBN 3-85382-074-3

Bei allem wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Fortschritt bleibt die zentralste Frage des menschlichen Lebens grundsätzlich die Frage des Fortlebens nach dem Tode. Gibt es nämlich kein Fortleben, schrumpft der Mensch auf seine Leistung und Einschätzung durch die Umwelt zusammen, ohne persönlichen Wert und ohne Lebenssinn. Damit ist auch schon der Aufbau des Buches angesprochen, der durch die Beantwortung folgender Fragen gekennzeichnet ist:

Welche Argumente hat der Mensch im Laufe seiner Geschichte für und gegen seine Unsterblichkeit vorgebracht?

Wie sehen die Weltreligionen das Fortleben nach dem Tode?

Welche weltanschaulichen Lehren beeinflussen im Umfeld von Religion und Wissenschaft die Vorstellungen über ein Fortleben?

Was ist, wer lehrt und was besagt Reinkarnation?

Gibt es Jenseitskontakte? Welchen Beitrag leistet die wissenschaftliche Forschung zur Frage des Fortlebens?

Welche Bedeutung hat all dies im Letzten für mich persönlich?

Die Antworten auf die angeführten Fragen werden in jeweils einem Kapitel gegeben. Sosehr das Ganze auch eine logische Abfolge hat, so bildet doch jedes Kapitel für sich eine Einheit, weshalb der Leser seine Lektüre je nach persönlichem Interesse an einzelnen Kapiteln ausrichten kann.
Grundsätzlich ist dazu nur zu bemerken, dass bei allem Bemühen um Verständlichkeit die wissenschaftliche Fundiertheit oberstes Gebot war. In diesem so lebensentscheidenden Raum ist jede Oberflächlichkeit zu vermeiden, nicht nur bei den Befürwortern, sondern auch bei den Gegnern des Fortlebens. Diese Grundsätzlichkeit erfordert natürlich auch eine Straffheit der Argumentation, die an den Leser zuweilen erhebliche Anforderungen stellt. Dafür kann er sich auf die Sachlichkeit der Darlegungen verlassen. Jedwede Aussage wird durch entsprechende Literaturhinweise belegt, sodass einer umfassenden Kontrolle des Gebotenen nichts im Wege steht.

AUS DEM INHALT:

1. Kap.: Zur Geschichte der Unsterblickeit: *I. Naturvölker* (Seelenglaube; Jenseitsvorstellungen) – *II. Kulturvölker* (China; Indien; Ägypten; Griechen; Römer) – *III. Kirchenväter und Mittelalter* – *IV. Neuzeit* (Kosmologische Betrachtungen; Rationalismus; Natürliche Unsterblichkeit; Leugnung der Unsterblichkeit; Wiedergeburt; Unsterblichkeit des Allgemeinen; Persönliche Erfahrung; Wissenschaftlicher Materialismus; Unsterblichkeit als Wunschvorstellung; Fortschrittsglaube; Mystik; Lebensphilosophie; Existenzphilosophie; Gegenwartsphilosophie)

2. Kap.: Weltreligionen: *I. Hinduismus* (Veda; Wiedergeburt; Befreiung) – *II. Buddhismus* (Karma und Wiedergeburt; Nirwana) – *III. Konfuzianismus und Taoismus* (Konfuzius; Lao-Tse) – *IV. Judentum* (Jahwe; Unterwelt; Unsterblichkeit) – *V. Christentum* (Auferstehung Jesu; Auferstehung des Menschen; Lehramtliche Entscheidungen; Zeitgenössische Theologie; Kirchliche Lehre; Fegefeuer; Hölle; Das Letzte Gericht) – *VI. Islam* (Geschichte; Weltbild; Auferstehung; Hölle; Paradies)

3. Kap.: Weltanschauliche Lehren und Gemeinschaften: *I. Weltanschauliche Lehren* (Magie; Animismus; Schamanismus; Esoterik; Gnosis; Satanismus; Spiritismus) – *II. Weltanschauliche Gemeinschaften* (Freimaurerei; Theosophische Gesellschaft; Anthroposophie)

4. Kap.: Reinkarnation: *I. Altertum* (Hinduismus; Buddhismus; Judentum; Griechen; Römer) – *II. Christentum* (Kirchenväter; Konzil von Konstantinopel; Christliche Heilslehre und Reinkarnation) – *III. Vom Mittelalter zur Neuzeit* – *IV. Spiritismus, Theosophie und Anthroposophie*

5. Kap.: Jenseitskontakte: *I. Techniken* (Tischrücken; Oui-ja-Board; Planchette oder Psychograph; Pendel; Kristallsehen/Kristallomantie; Tarot; Tonbandstimmen) – *II. Automatismen* (Automatisches Malen, Zeichnen, Schreiben, Sprechen)

6. Kap.: Forschung: *I. Spontanphänomene* (Spukphänomene; Künden; Direkte Stimme; Auditionen; Visionen; Das Gute behalte!) – *II. Medien und Reinkarnation* (Mediumistische Durchgaben; Reinkarnationsforschung) – *III. Außerkörperliche Erfahrung und Nahtoderlebnisse* (Außerkörperliche Erfahrung; Klinisch tote Zustände; Sterbebettvisionen) – *IV. Nachtodliche Zeugnisse* (Erscheinungen Verstorbener; Marienerscheinungen; Wunderheilung von Josef Matthäus Pennaparampil; Grabtuch von Turin und Schleier von Manoppello)

7. Kap.: Du wirst nicht sterben: *I. Wissenschaft und Glaube* (Wissenschaft und Fortleben; Glaube und Fortleben) – *II. Das Ewige im Menschen* (Das Grundstreben nach dem Ewigen; Wissen und Weisheit; Unio mystica) – *III. Die Endlichkeit des Menschen* (Das begrenzte Selbst; Der Anblick des Todes; Der Verlust des Geliebten; Bewältigung der Trauer) – *IV. Die Unendlichkeit des Selbst* (Das kontinuierliche Bewusstsein; Der innere Wert; Die Kraft der Hoffnung; Das Wiedersehen im Jenseits) – *V. Die Vollendung des Selbst* (Ewig und glücklich; Du wirst nicht sterben!; Das Gebet; Der dreifache Pfad; Geborgen in Gott)

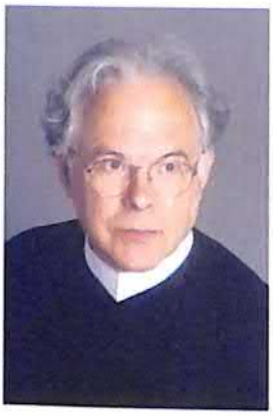
Literatur, Namenregister, Sachregister

RESCH VERLAG
Maximilianstr. 8, Pf. 8, A-6010 Innsbruck

Tel. +43 (0)512-574772, Fax +43 (0)512-586463

E-Mail: IGW@uibk.ac.at

http://www.uibk.ac.at/c/cb/cb26/



Prof. DDr. P. Andreas Resch, geboren am 29.10.1934 in Steinegg bei Bozen/Südtirol. 1955 Eintritt in den Redemptoristenorden; 1961 Priesterweihe. 1963 Doktorat der Theologie an der Universität Graz, Studium der Psychologie an den Universitäten Freiburg und Innsbruck, 1967 Doktorat der Philosophie (Psychologie und Volkskunde) an der Universität Innsbruck. Psychoanalytische und verhaltenstherapeutische Ausbildung in Innsbruck, München und London. Psychotherapeutische Praxis bis 1980. Von 1969–2000 Professor für Klinische Psychologie und Paranormologie an der Accademia Alfonsiana, Päpstliche Lateranuniversität, Rom. Gastvorlesungen in den USA, Japan und Australien. Seit 1980 Direktor des von ihm gegründeten Instituts für Grenzgebiete der Wissenschaft (IGW), Initiator und Leiter der Internationalen IMAGO MUNDI-Kongresse (1966–1995). Herausgeber: Zeitschriften *Grenzgebiete der Wissenschaft* und *ETHICA Wissenschaft und Verantwortung*. Buchreihen: *Imago Mundi* (15 Bde.); *Grenzfragen* (19 Bde.); *Personation and Psychotherapy* (5 Bde.); *Wissenschaft und Verantwortung* (3 Bde.); *Burkhard Heim: Einheitliche Beschreibung der Welt* (4 Bde.); *Wunder von Seligen und Heiligen* (3 Bde.); *Selige und Heilige Johannes Pauls II.* (6 Bde.); Reihe R (2 Bde.); Inhaber des Resch Verlages – Zahlreiche Veröffentlichungen in verschiedenen Zeitschriften, Sammelbänden und Lexika sowie der Bücher: *Der Traum im Heilsplan Gottes; Depression: Ursachen, Formen, Therapie; Gerda Walther: Ihr Leben und Werk*, und des Jahrbuches *Impulse aus Wissenschaft und Forschung* (1986–1993). *Wunder der Seligen und Heiligen, Bd. I–III: 1983–1995* (Resch, Innsbruck), *Miracoli dei Beati e Santi, vol. I–III: 1983–1995* (Libr. Ed. Vaticana), *I Veggenti di Medjugorje: Ricerca psicofisiologica 1998* (zus. mit G. Gagliardi, 2000). *I Beati di Giovanni Paolo II, vol. I–VI: 1979–2004* (Libr. Ed. Vaticana), *Die Seligen Johannes Pauls II. Bd. I–VI: 1979–2004* (Resch, Innsbruck); Blandina P. Schlömer: *Der Schleier von Manoppello und Das Grabtuch von Turin* (Hg., ²2001). Arbeit am *Lexikon der Paranormologie*. Mitarbeit an Fernseh- und Kinofilmen.

Von den vielen Versuchen, das wahre Antlitz Christi darzustellen, sind nur jene beachtenswert, die sich am *Antlitz des Grabtuches von Turin* und am *Volto Santo von Manoppello*, der *Veronika*, orientieren. Hier haben wir es mit zwei Abbildungen zu tun, die vollkommen deckungsgleich sind und geschichtlich am Anfang der Darstellungen des Antlitzes Christi stehen.

Zur Erbringung dieser Nachweise in einer unwiderlegbaren Form wird nach einem stichwortartigen Überblick über die Geschichte des Grabtuches und der Veronika zunächst die Deckungsgleichheit des Antlitzes auf dem Grabtuch mit der Veronika bildhaft ausgewiesen. Anhand der dabei erstellten Deckungsskizze mit 20 Orientierungs- und Kongruenzpunkten werden sodann Darstellungen in den Katakomben und in der Ikonographie auf ihre Deckungsgleichheit mit dem Antlitz auf dem Grabtuch und mit der Veronika überprüft.

Die gewonnenen Daten führen letzlich zur Aussage, dass wir es beim Antlitz des Grabtuches und der Veronika mit zwei Abbildungen zu tun haben, die von ein und demselben Antlitz stammen, und dass dieses Antlitz aufgrund des Körperbildes auf dem Grabtuch nur jenes von Christus sein kann.

ISBN 3-85382-077-8

RESCH VERLAG, A-6010 INNSBRUCK, MAXIMILIANSTR. 8, PF. 8

Tel. +43 (0)512-574772, Fax +43 (0)512-586463, E-Mail: IGW@uibk.ac.at

http://www.uibk.ac.at/c/cb/cb26/