



# »O Haupt, sonst schön gezieret ...«

Zu Werk und Wirkung Paul Gerhardts

Konrad Klek (Hrsg.)



Neue Beiträge der Paul-Gerhardt-Gesellschaft | 1

»O Haupt, sonst schön gezieret ...«

Neue Beiträge der Paul-Gerhardt-Gesellschaft | 1

Konrad Klek (Hrsg.)

# »O Haupt, sonst schön gezieret ...«

Zu Werk und Wirkung Paul Gerhardts



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT  
Leipzig

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 by Evangelische Verlagsanstalt GmbH • Leipzig  
Printed in Germany

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne  
Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für  
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde auf alterungsbeständigem Papier gedruckt.

Cover: makena plangrafik, Leipzig/Zwenkau  
Coverbild: Paul-Gerhardt-Denkmal, Lübben  
Satz und Gestaltung: Steffi Glauche, Leipzig  
Druck und Binden: BELTZ Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

ISBN 978-3-374-07529-4// eISBN (PDF) 978-3-374-07530-0  
[www.eva-leipzig.de](http://www.eva-leipzig.de)

## Vorwort

Die im Jahr 1999 in Berlin gegründete Paul-Gerhardt-Gesellschaft startet mit dieser Schrift im 25. Jahr ihres Bestehens eine neue Publikationsreihe mit der Evangelischen Verlagsanstalt Leipzig, nachdem bisher elf Bände im Berliner Verlag Frank & Timme erschienen sind. Die Satzung der Gesellschaft hält als Zweck neben anderem die Edition wissenschaftlicher Beiträge fest, welche zumeist auf Vorträgen bei den Tagungen basieren. Wir danken Dr. Annette Weidhas herzlich für die Bereitschaft, unseren »Neuen Beiträgen« ein Dach über dem Kopf in ihrem Verlags- haus zu geben, das von seiner theologischen Programmatik her ideal als Heimat für den bedeutendsten barocken geistlichen Liederdichter Paul Gerhardt fungieren kann. Und wir freuen uns, dass die »Neuen Beiträge« nun auch zum 500. Jubiläum des »Neuen Liedes« der reformatorischen Gesangbücher ihren Lauf beginnen können.

Dieser Band enthält Beiträge zu verschiedenen Themenkomplexen, wie sie in den letzten Jahren auf der Agenda der Gesellschaft standen. Am Anfang stehen zwei umfängliche Forschungsbeiträge von Susanne Weichenhan, Gründungsmitglied der Gesellschaft und seit vielen Jahren im Vorstand als Stellvertreterin des Präsidenten aktiv. Ihre erste Stelle im Pfarrdienst war in den 1990er-Jahren Paul Gerhardts St. Moritz-Kirche in Mittenwalde (Mark Brandenburg). So wurde der berühmte Amtsvorgänger nicht nur ihr großes Lebensthema, sondern sie hat im sonntäglichen Dienst selber die Erfahrung gemacht, was es heißt, dem »Haupt, sonst schön gezieret« in der Predella des Mittenwalder Altarretabels ins Auge zu blicken bzw. sich von ihm anblicken zu lassen. Bei der Jahrestagung der Gesellschaft im Oktober 2020 in Mittenwalde konnte sie im Eröffnungsvortrag dies zum Thema machen. Hier legt sie nun eine gründlich recherchierte Studie zu den ikonographischen Traditionslinien dieser Haupt-

Christi-Darstellung und ihren theologischen Implikationen vor und unternimmt in Korrelation dazu eine »vertiefende Textinterpretation« von Paul Gerhardts viel rezipiertem Passionslied *O Haupt, voll Blut und Wunden*.

Der zweite, umfangliche Beitrag Weichenhans ist die Frucht einer Pfarrdienst-Studienzeit im Jahr 2018. Erste Ergebnisse daraus hatte sie auf dem Studientag der Gesellschaft vorgestellt, der im Oktober 2018 in Zusammenarbeit mit der theologischen Fakultät der Humboldt-Universität in Berlin durchgeführt wurde. Gegenstand ist einer der wenigen erhaltenen, nichtpoetischen Texte Gerhardts, eine zum Druck gebrachte Leichenpredigt aus dem Jahr 1655. Weichenhan referiert detailliert Vita, persönliches Umfeld und Lebensumstände des Verstorbenen – kein Geistlicher, sondern Amtsschreiber, analysiert und rekonstruiert dann nach allen Regeln der Kunst minutiös Aufbau, Sprache und innere sowie formale Logik des aus Sermon, Ehrengedächtnis und Epicedium, einem Gerhardt-Lied zu Psalm 71, zusammengesetzten Werks. So kann man Paul Gerhardt in seiner Meisterwerkstatt als lutherischer Geistlicher gleichsam über die Schulter blicken. Heutige praktisch-theologische Fragestellungen des Umgangs mit dem Altern fungieren als hermeneutische Klammer.

Die Berliner Jahrestagung der Gesellschaft im Jahr 2019 hatte »Paul Gerhardt und die Reformierten« als Thema. Auf dem Hintergrund der bekannten Konfliktsituation zwischen reformiertem Berliner Hof und lutherischer Geistlichkeit war u. a. zu eruieren, inwieweit die Lieder des dezidierten Lutheraners Gerhardt gleichwohl zeitnah in reformierte Gesangbücher aufgenommen wurden. Arbeitsteilig vorgehend kümmerte sich der Unterzeichnende um die Gesangbücher in Gerhardts direktem Berliner Umfeld, Prof. Dr. Irmgard Scheitler (Eichstätt) übernahm mit ihrer einschlägigen Expertise in Libretto- wie Gesangbuchforschung dankenswerterweise die Recherche zu geographisch entfernteren reformierten Gesangbüchern bis hin zu solchen in der entlegenen Schweiz (wo Gerhardts Lieder tatsächlich kaum Aufnahme fanden). Die Recherchen beider Vorträge werden hier als Basis für weitere Forschungen vorgelegt. Als bemerkenswerte Spezifika kommen dabei zu Beginn etwa das wegen der kurfürstlichen Auftraggeberin vom Verf. »Louisen-Gesangbuch« ge-

nannte, in mancherlei Hinsicht respektable, aber kurzlebige Liederbuch in den Fokus, oder in Scheitlers Beitrag das bemerkenswerte Rezeptionsphänomen, dass Melodiebezeichnungen Gerhardt-Liedtitel zuwachsen, obwohl es Lehnmelodien von älteren Gesängen sind.

Am Ende dieses Bandes stehen zwei etwas kürzere Florilegien: zunächst die »Enthüllung« eines Anagramm-Fundes in *Befiehl du deine Wege*, was einen lebensweltlichen Bezug in diesem wohl bekanntesten Gerhardt-Lied hypothetisch benennen lässt. Günter Balders, langjähriges Mitglied im Vorstand der Gesellschaft, hat sich schon vor Jahren in solche Spezifika barocker »Sprachspiele« eingearbeitet, um bei Paul Gerhardt auf Spurensuche zu gehen. Nun hat er den Staffelnstab diesbezüglich weitergereicht. Als »fruchtbringenden« Gegenpol zu den historischen und werkbezogenen Beiträgen können wir mit den Beobachtungen und literaturwissenschaftlich wie psychologisch umsichtigen Analysen von Anja Conrad zur Rolle einiger Liedzitate bei der Literatin und Bachmann-Preisträgerin Helga Schubert auch den Aspekt der »Wirkung« Gerhardts in heutiger Zeit berücksichtigen. Die junge Pfarrerin in Kurhessen-Waldeck (und Marburger Promovendin) verbindet damit grundsätzliche Erwägungen zu hymnologischer Rezeptionsforschung als Dienst an der Zukunft der Lieder.

Wir danken allen hier Beitragenden für ihre Bereitschaft, diesen im heutigen Diskurs vergleichsweise abgelegenen Themenbereichen ihre Forscherzeit zu widmen und die Texte für die Publikation bereitzustellen. Susanne Weichenhan rekurriert am Ende ihrer Abhandlung zur Leichenpredigt auf die Metapher vom »Glänzen«. Ja, wer sich mit Paul Gerhardt befasst, bekommt solch inneres Glänzen zu spüren. Möge dies sich auch denen erschließen, welche diese Beiträge lesen.

*Konrad Klek*

Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. theol. Konrad Klek  
Präsident der Paul-Gerhardt-Gesellschaft





# Inhalt

*Susanne Weichenhan*

**Das Mittenwalder »Schweiß Tuch der Veronika« und  
Paul Gerhardts Dichtung *O Haupt voll Blut und Wunden* . . . . . 11**

*Susanne Weichenhan*

**»Das liebe hohe Alter« . . . . . 54**  
Vom Umgang mit Altern, Sterben und Tod im Barock  
am Beispiel der Trauerpredigt Paul Gerhardts  
für Joachim Schröder 1655

*Konrad Klek*

**Paul Gerhardt in Berliner reformierten Gesangbüchern . . . . . 123**

*Irmgard Scheitler*

**Paul Gerhardt in reformierten Gesangbüchern  
zwischen 1660 und 1788 . . . . . 147**

*Konrad Klek*

***Befiehl du deine Wege* – mehr als ein Bibelwort-Akrostichon . . . . 173**

*Anja Conrad*

**»Denn Tulipan und Salomonis Seide waren ihm einfach  
zu schön zum Umdichten.« . . . . . 183**  
Erzählungen der Schriftstellerin Helga Schubert  
im Kontext hymnologischer Rezeptionsforschung

**Autorenverzeichnis . . . . . 205**



# Das Mittenwalder »Schweiß Tuch der Veronika« und Paul Gerhardts Dichtung *O Haupt voll Blut und Wunden*

Susanne Weichenhan

## 1. Vom Gold zur Farbe

In der St. Moritz-Kirche in Mittenwalde, jener Kirche, an der Paul Gerhardt von 1651 bis 1657 als Propst und Gemeindepfarrer tätig war, hat das zu seiner Zeit bereits altehrwürdige spätgotische Altarretabel mit dem geschnitzten Mittelschrein und seinen beiden von Heiligen geschmückten Flügeln, mit dem reichen Gesprenge und der gemalten Predella glücklicherweise alle Wirren der Zeiten überstanden. Es ist bis heute ein Glanzstück der Ausstattung, innerhalb des Binnenchores zwischen den beiden östlichsten Säulen platziert und genau in der Symmetrieachse des Gebäudes gelegen, so dass mit dem Betreten des Kirchenschiffes unmittelbar der Blick darauf gelenkt wird (Abb. 1).

Nicht die Malerei der Predella, sondern schimmerndes Gold fällt als erstes ins Auge: Blattgold, das die Gewänder der Heiligen ziert, das reiche gotische Rankenwerk ringsherum und auch den Grund, von dem sich die Figuren als Halbreiefs abheben. Musste so viel Gold sein? Wer wollte damit etwas warum und wie zeigen? Die weltlichen Antworten, die sich immer finden – Gold als Statussymbol, das luxuriöse Prunkbedürfnis von Stiftern oder auch Abnehmern eines solchen aufwändigen Werkes o. ä. – einmal außen vorgelassen: Ja, Gold musste sein, denn es war aus drei eher schon theologischen Gründen geboten für einen geweihten Altar.

Zum einen galt Gold schon in der Antike als überaus schön und damit würdig, in der Nähe des römischen Kaisers verwendet zu werden,<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> So in einer Rede Papst Leos des Großen (um 400 bis 461), zit. in Belting



Abb. 1: Altarretabel der St. Moritz-Kirche in Mittenwalde (Foto: <https://www.altekirchen.de/offene-kirchen/kirchen/st-moritz-kirche-mittenwalde-paul-gerhardt-stadt>).

und von daher eine Ahnung gesteigerter himmlischer Herrlichkeit und Majestät zu geben. Zum anderen besaß Gold als Werkstoff eine unvergleichliche Eigenschaft: Es gab ein Licht, das keinen Schatten warf. Denn man stellte sich noch bis ins Mittelalter sein Schimmern nicht als Reflexionsprozess eines Lichtstrahls vor, der unser Auge trifft, wie wir es heute für selbstverständlich halten, sondern man verstand es als ein dem Gold innewohnendes Leuchten<sup>2</sup>, sodass man ein geheimnisvolles Licht erblicken konnte, das, anders als alle anderen irdischen Lichtquellen, keinen Schatten warf. Aus diesem Grunde war das Gold gerade gut genug, Himmlisches auf Erden sichtbar zu machen, genauer die innige Nähe von Überirdischem und Innerweltlichem, z. B. in der Gestalt eines Heiligen mit seinem goldenen Heiligenschein (Nimbus). Diese Nimben erscheinen hier im Mittenwalder Retabel auch auf goldenem Grund. Das reine Gold im Rücken der Heiligen kann als Andeutung der nicht mehr irdischen, sondern himmlischen Heimat gedeutet werden, von der her sie seitens der Menschen um Hilfe angerufen werden konnten. »Das Gold als mächtigste Erscheinung des Jenseits im Diesseits malerischer Bildgestaltung ›ein-verleibt‹ jedes natürliche Licht [...], weil es den alles Lebendige und Natürliche voraussetzenden Dualismus von Schatten und Licht gar nicht erst aufkommen lässt«, so dass man von einer »absoluten Souveränität des Goldes als ›Farbe«<sup>3</sup> sprechen kann. Zum dritten lässt sich bei einer rein goldenen Fläche wegen ihres Schimmerns in keiner Weise der Abstand schätzen zwischen einer Figur und dem, was man heute gern als »Hintergrund« bezeichnen würde.<sup>4</sup> Ob hier z. B. der Hl. Thomas oder die Hl. Anna Selbdritt auf den Altarflügeln mit ihren Körpern weit oder nicht weit vom goldenen »Himmel« entfernt sind, kann und soll gerade nicht einschätzbar sein. Ihre Heiligenscheine heben sich nur durch die unter-

---

1991, 567. Alle detaillierten Literaturangaben zum hier vorliegenden Beitrag finden sich im unmittelbar folgenden Anhang.

<sup>2</sup> Vgl. Onasch 1961, 28f.

<sup>3</sup> Ebd., 29.

<sup>4</sup> Ebd.

schiedlichen Punzierungen vom Untergrund ab, sind sozusagen zugleich im »Vorder-« wie »Hintergrund«.

Aus diesen drei Gründen war die Verwendung von Gold konstitutiv für die Tafelmalerei in byzantinischer Tradition und zumindest bis in die Gotik auch in der westlichen Malerei und Altargestaltung. Eine echte perspektivische Aufteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund kam erst mit der Renaissancekunst auf, die sich im deutschen Raum mit dem beginnenden 16. Jh. Bahn bricht, d. h. zentralperspektivisch verfolgbare Fluchtlinien und in der Malerei die virtuelle Darstellung von Raumtiefe mit unterschiedlichen Farbstaffelungen.

Im spätgotischen Mittenwalder Altarretabel finden wir nun, was die Frage der Perspektive angeht, eine interessante Übergangsform. Im Mittelschrein des Flügelaltars befindet sich ein von Heiligenfiguren flankierter kleinerer Schrein – sekundär verwendet, d. h. als vorhandenes Stück in einen dafür geschaffenen Figuren- und Gehäuserahmen eingebaut, der die Szene der Beweinung Christi zeigt. Darin ist die Figur Christi vorn etwa doppelt so groß wie die der beiden Verbrecher, deren Figürchen an ihren Kreuzen gerade noch erkennbar sind, so, als ob diese Kreuze sich räumlich weiter hinten befänden. Solche perspektivische Schnitzerei der Antwerpener Schule<sup>5</sup> des späten 15. Jahrhunderts fand in der Malerei erst später eine Entsprechung. Die Bemalung der fertig geschnitzten Altarflügel auf deren Rückseiten, wo die Jahreszahl 1514 eingetragen ist, sowie der zeitgleichen Predella unterhalb der Wappenreihe des Mittelschreines datiert bereits in die Umbruchszeit der Frührenaissance, wo man weitgehend auf Gold verzichtete zugunsten natürlicher Farben und Schattengungen.

---

<sup>5</sup> Vgl. dazu Cárdenas u. Schumann 2004, 11 und 22 f.

## 2. Das Schweiß Tuch der Veronika als Predella

Die Predella zeigt das sogenannte Schweiß Tuch der Veronika (Abb. 2). Der Maler, sehr wahrscheinlich aus der Werkstatt oder dem Umfeld von Lucas Cranach,<sup>6</sup> verzichtet hier bereits auf den Goldgrund, obwohl er einen heiligen Gegenstand nach altem Vorbild malt: ein Tuch, das die Gesichtszüge Christi trägt. Genauer: Vor nachtschwarz unermesslichem Raum heben sich zwei schwebende Engel in bauschigem rotem bzw. gelbem Obergewand ab, jeweils mit blauem bzw. grünem Unterkleid; der gelbgekleidete ist auch grün gegürtet. Fast derbe, erwachsen wirkende Gesichter zeichnen die beiden aus, dazu lange dunkelblonde Locken und kräftige Hände, welche ein großes, starke Falten werfendes Leinentuch an den beiden oberen Ecken gefasst halten und gleichzeitig rechts und links raffen. Ein im Vergleich zu den Engelsgesichtern riesiges – und tatsächlich überlebensgroßes – Antlitz des dornengekrönten Christus, der mit leidendem Blick dem Betrachter begegnet, befindet sich im Zentrum des Bildes.



Abb. 2: Schweiß Tuch der Veronika, Predella des Altarretabels in Mittenwalde, Cranach-Schule, 1514, Zustand nach Restaurierung 2014 (Foto: Ursula Techel, Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Fotografin).

<sup>6</sup> Ausführlich dazu vgl. ebd., 27.



Das Gesicht zeigt blaugraue Augen unter ebenmäßigen Brauen, große Wangenflächen und eine sehr lange Nasenpartie, dazu einen leicht geöffneten Mund mit kaum geröteten Lippen und einen braunen Oberlippen- und Kinnbart. Das ganze Antlitz wird umrahmt von langen braunen Locken. Deutlich erkennbar sind die Blutstropfen, von der Dornenkrone und den Schlägen herrührend (vgl. Mt 27,29); bei genauem Hinsehen ist sogar Speichel als ekelhafte Spur der Verspottung auf den Wangen zu erkennen (vgl. Mt 27,30). Minutiöse Malerei, die nichts dem Zufall überlässt, schon gar nicht den Umstand, dass das Antlitz des Leidenden dem Faltenwurf des Tuches nicht folgt, sondern wie abstands- und schwerelos darüber zu schweben scheint; auch hebt sich das Tuch über der Dornenkrone leicht entgegen der Schwerkraft, so dass es das gesamte Haupt einschließlich der Dornenkrone hinterfängt.

### **3. Bild-Legenden und malerische Traditionslinien**

Woher aber konnte der Maler wissen, wie Jesus ausgesehen hatte? Aus den Evangelien keinesfalls, denn anders als die meisten Biographien antiker Literatur schweigen sie dazu konsequent. Weder Frisur, Augenfarbe, Barttracht noch einzelne Züge des Gesichts sind überliefert. Porträts aus Jesu Lebenszeit gibt es nicht und wurden auch nicht nachträglich aus der Erinnerung von noch lebenden Zeitgenossen angefertigt, denn in der frühesten Christenheit galt streng das alttestamentliche Bilderverbot. Man versammelte sich zu den Gottesdiensten nicht um ein Kultbild, sondern feierte im Gedenken an das letzte Mahl Jesu mit den Jüngern eine kultische Mahlzeit, das »Abendmahl«. Wie derjenige ausgesehen hat, der als Gottessohn und Herr verehrt und mit dessen Tod das Erlösungswerk in Verbindung gebracht wird, scheint zunächst ganz unwichtig gewesen zu sein.

Aber wie kann man den verehren, den man nicht kennt? War er womöglich unansehnlich, ja hässlich, wie es in dem auf ihn bezogenen Prophetentext vom Gottesknecht heißt: »Er hatte keine Gestalt und Hoheit.

Wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte« (Jes 53,2)? War er von außergewöhnlicher Schönheit entsprechend dem Königspсалm: »Du bist der Schönste unter den Menschenkindern, voller Huld sind deine Lippen« (Ps 45,3)? Bereits im 2. Jahrhundert diskutierte man solche Fragen, was darauf hinweist, dass womöglich bereits bildliche Darstellungen kursierten.

Damit tauchte das Problem auf, ob derjenige, den man als gestorbenen und auferstandenen Sohn Gottes für Gott hielt, überhaupt abgebildet werden dürfe. Das Gebot »Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist: Bete sie nicht an und diene ihnen nicht« (Ex 20,4) schließt bildliche Darstellungen kategorisch aus. Andererseits: Wenn gilt, dass Gott in Jesus Christus wahrhaft und ganz Mensch geworden ist, bedeutet dies auch, dass man ihn als Menschen abbilden darf, mit allen Folgefragen für die konkrete Umsetzung. Aus diesem theologischen Gegensatz erwachsen scharfe Auseinandersetzungen, denen nach dem Aufblühen der Bildnis-malerei eine beträchtliche Anzahl Ikonen zum Opfer fiel. Erst im Jahr 843 setzten sich die »Bilderfreunde« durch, indem das Konzil von Nicäa Christusbildnisse endgültig legitimierte. Ein damals im byzantinischen Raum bereits üblicher Bildtyp hat sich insbesondere in altkirchlichen Mosaiken und in russischen Ikonen erhalten - und ist in verblüffender Weise auch noch im Mittenwalder Schweißstuch der Veronika erkennbar. Es geht um den Typ des sogenannten Acheiropoieton, des »nicht von Menschenhand gemachten« Bildnisses. Zu seiner Vorgeschichte seien einige alte Christusbilder vorgestellt.

Hier (Abb. 3) ist das Angesicht Christi in der Tradition wandernder Weisheitslehrer der Antike dargestellt: ein längliches Gesicht, betont ebenmäßig, mit Bart und langem offenen Haar. Die Forderung nach einem Porträt, d. h. nach Authentizität des Abbildes, verlangte jedoch eine weitere Legitimation, damit ein Christusbild nicht nur ein typisiertes Lehrerbild unter anderen wäre. So griff man auf die ebenfalls in der heidnisch-griechisch-römischen Antike bereits vorhandene Vorstellung eines »nicht



Abb. 3: Mosaik in St. Appolinare in Classis/Ravenna: Christusmedaillon im Zentrum des Apsiskreuzes, Mitte 6. Jhdt.: Frontalantlitz (mit Hals und Schulteransatz); Oberlippen- und Kinnbart, Mittelscheitel, lange offene Haare in 4 Strähnen auslaufend, Blick seitwärts nach links (Quelle: Kalender Union Verlag Berlin, vor 1989).

von Menschenhand gemachten« Kultbildes zurück, das »Acheiropoieton« (griechisch χείρ, cheir, d. h. Hand, ποιεῖν, poiein, d. h. tun, machen). Ein solches Bild stamme, so der legendäre Ursprung, nicht von Menschen, sondern werde direkt von den Göttern auf die Erde geschickt oder herabgeworfen. – Bereits das Neue Testament referiert in Apg 19 eine solche Vorstellung, da dem Apostel Paulus in Ephesus vorgeworfen wird, gegen die Kultfigur der Diana von Ephesus aufgetreten zu sein mit der Behauptung, es sei von Hand gemacht und also kein Gott. Demgegenüber erklärt der Kanzler, in Wirklichkeit sei es »vom Himmel gefallen«, so dass das Argument des Paulus gar nicht greife und der Apostel erst einmal vor dem Mob geschützt ist (Apg 19,26.35–37).

Die ältesten christlichen Legenden zu Acheiropoieta stammen aus dem türkischen und syrischen Raum und werden in das 4. bis 6. Jh. datiert, in dem von einem auf Leinwand befindlichen Christusbild (»Mandylion«, griechisch nach persischem Wortstamm) die Rede ist, welches sich auf wundersame Weise vervielfältigte. Wichtigstes Mandylion wurde ein legendäres Porträt Christi, das »Abgarbild«. König Abgar von Edessa (Syrien) schreibt einen Brief an seinen Zeitgenossen Jesus und bittet darin, von schwerer Krankheit geheilt zu werden, so eine Legende, die bereits im 4. Jahrhundert in der »Kirchengeschichte« des Euseb erzählt wird. Christus antwortet hier mit einem Brief, der zusammen mit der Handauflegung durch einen Apostel die Heilung bringt. – Von einem Bild ist hier noch nicht die Rede.<sup>7</sup> Im 5. bis 6. Jh. wird diese Heilungsgeschichte nachträglich mit einem Abbild Christi in Verbindung gebracht, welches Abgar zu seiner Heilung erbeten habe, und erhält schließlich über Zwischenstufen folgende Fassung: Ein Bote Abgars solle Christus malen, damit dieses Bild die erhoffte Heilung bringe, scheitert aber daran. So wäscht Christus sein Gesicht, um es feucht in ein Tuch zu drücken, und lässt dieses Abgar überbringen; der König wird schließlich durch dieses nicht von Menschenhand gemachte Bild zusammen mit dem Brief Christi an ihn geheilt.<sup>8</sup> Auf diese Weise ist ein Ikonentyp begründet, der Jesus in Frontalansicht mit Bart und flächig ausgebreitetem Haupthaar ohne Hals und Oberkörper zeigt auf weißlich-leerem Grund (welcher das Tuch symbolisiert, daher ohne Goldgrundierung!) oder unter Andeutung des Tex-

---

<sup>7</sup> Euseb von Cäsarea (geb. um 260 in Palästina, gest. 339/40 in Caesarea), Kirchengeschichte, 112–114; in dem Brief Christi an Abgar wird noch die Bildlosigkeit vorausgesetzt: »Selig bist du, weil du glaubst, ohne mich gesehen zu haben« (112). In diesem Buch, das die Geschichte der jungen Kirche bis 324 n. Chr. schildert, ist an anderer Stelle von einer Jesus-Statue die Rede und von Bildern der Apostel Paulus und Petrus sowie einem farbigen Bild Christi, die jedoch bilderfeindlich abgewertet werden: »War es doch zu erwarten, daß die Alten sie als ihre Retter ohne Überlegung gemäß ihrer heidnischen Gewohnheit auf solche Weise zu ehren pflegen« (334).

<sup>8</sup> Vgl. ausführlich dazu Belting 1993, 233–237.

tils (vgl. Abb. 4), wobei das Antlitz, um die Sprengung der irdischen Dimension zu veranschaulichen, trotz seines Abdruckcharakters nicht dem Faltenwurf unterworfen wird. Dies ist ein zeichenhafter Verweis auf die sogenannte Zwei-Naturen-Lehre, die von der Gleichzeitigkeit der göttlichen und der menschlichen Eigenschaften in Christus handelt (vgl. dazu Abschnitt 5). Die Bildnisse galten als wundertätig.



Abb. 4: Acheiropoieton aus Russland, Nowgorod, Ende 12./Anfang 13. Jhdt.; Tretjakov-Galerie Moskau: Frontalantlitz ohne Halsansatz, bräunliches Gesicht mit Oberlippen- und Kinnbart, letzterer deutlich zweigeteilt; Mittelscheitel, lange offene Haare in vier Strähnen auslaufend, ernster Blick seitwärts nach links (Quelle: Onasch 1961, Abb. 10).