1. Einleitung

1.1 EPIGRAMME DES MANUEL PHILES AUF BILDICHE DARSTELLUNGEN UND DAS STILMITTEL DES „BESEELTEN BILDES“

Manuel Philes (ca. 1270 – nach 1332), der letzte namhafte und gleichzeitig der produktivste Repräsentant der byzantinischen Epigrammatik, wirkte in den ersten drei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts in Konstantinopel als Berufsdichter.¹ Sein poetisches Werk machen neben Lehrgedichten hauptsächlich Gelegenheitsgedichte aus, die die Mächtigen jener Zeit zu ihrem Zielpublikum hatten und in der Regel für den anlassgebundenen Vortrag oder den inschriftlichen Gebrauch bestimmt waren.² Zu dieser Kategorie gehören auch zahlreiche Epigramme, also als Inschriften konzipierte Gedichte, auf bildliche Darstellungen.³ Die meisten dieser Gedichte haben zwar religiöse Bilder zu ihrem Gegenstand, aber es gibt darunter auch eine kleinere Anzahl von Epigrammen, die sich auf profane Darstellungen beziehen.⁴

Im Fall der Epigramme mit Bezug auf religiöse Darstellungen sind die Verse entweder als „Widmungsepigramme“ (*dedicatory epigrams*) gestaltet, also als Gebete, die der Stifter des Bildes und Auftraggeber des Epigramms an die abgebildete heilige Gestalt richtet, oder als „beschreibende Epigramme“ (*descriptive epigrams*), die ihren inhaltlichen Ausgangspunkt von den Abbildungen selbst nehmen.⁵ Bei der Komposition dieser zweiten Gruppe von Epigrammen verwendet Manuel Philes eine Reihe von wiederkehrenden Stilmitteln und Techniken, die ihrerseits als thematisches Kriterium für die Unterscheidung von Untergruppen innerhalb der übergeordneten Gruppe „beschreibende Epigramme“ fungieren können. Hierzu gehört das Stilmittel des „beseelten Bildes“, in welchem Fall das Bild als lebensecht oder sogar lebend

¹ Zu Persönlichkeit und Werk des Dichters siehe STICKLER, Psalmenmetaphrase 10–95. Zum geistigen Klima und zu den sozialen Bedingungen, in welchen Philes sein poetisches Werk schuf, siehe ŠEVČENKO, *Intellectual Life*; derselbe, *Palaeologan Renaissance*; MATSCHKE – TINNEFELD, *Gesellschaft*, Kap. 5. Allgemein zu den historischen Rahmenbedingungen der Lebens- und Wirkenszeit des Philes siehe z.B. die entsprechenden Kapitel in NICOL, *Last Centuries*. Zur neuesten Forschungsliteratur zu Werken des Philes siehe ANTONOPOULOU, *Commenting on a Homily 25*, Anm. 1.

² Die große Mehrheit der Epigramme des Philes wird zusammen mit seinen übrigen Gelegenheitsdichtungen handschriftlich überliefert und liegt in den Editionen von Emmanuel MILLER und Aemidio MARTINI vor, während verhältnismäßig weit weniger Stücke immer noch *in situ* überleben, siehe dazu PAUL, *Dichtung auf Objekten* 257–260. Die Zuschreibung solcher Epigramme an den Dichter Philes verlangt freilich von den Philologen in einigen Fällen Detektivarbeit, siehe z.B. RHOBY – HÖRANDNER, *Beobachtungen zu zwei inschriftlich erhaltenen Epigrammen* 157–162.

³ Es handelt sich dabei um 472 heute in den Editionen von MILLER, *Carmina* und MARTINI, *Carmina inedita* vorliegende Epigramme, siehe Werkverzeichnisse: Verzeichnis I. Zum Begriff „byzantinisches Epigramm“ vgl. zuletzt RHOBY, *Epigramme auf Fresken und Mosaiken* 37–45.

⁴ Für bildliche Darstellungen allgemein werden im byzantinischen Kontext die Begriffe εἰκόν bzw. εἰκόνα (siehe LBG s.v.) oder τύπος verwendet, ungeachtet ihres religiösen oder profanen Charakters oder der Art ihrer Ausführung. Im modernen Sprachgebrauch gibt es hingegen oft die Tendenz, den Terminus „Ikone“ eng im Sinne vom religiösen Bild oder sogar noch enger im Sinne vom tragbaren – vor allem dem auf einer Holztafel gemalten – religiösen Bild zu gebrauchen, vgl. dazu BRUBAKER, *Perception and Conception* 3 mit Anm. 6. Ausführlicher zum Gebrauch der Begriffe εἰκόν und τύπος in Byzanz speziell in Bezug auf das religiöse Bild und sein Verhältnis zur vorherrschenden modernen Auffassung des Terminus „Ikone“ siehe nun den kürzlich erschienenen Aufsatz von PENTCHEVA, *What is a byzantine icon?*

⁵ Kategorisierung nach LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry* 151.

beschrieben wird.⁶ Variationen dazu stellen das Stilmittel der Bewegung und das Stilmittel des Sprechens oder des Klangs dar, in welchen Fällen die imaginäre kinetische und akustische Komponente der bildlichen Darstellung thematisiert werden.⁷ Als weitere Erscheinungsform derselben Technik kann die Vorstellung vom Eingriff der abgebildeten heiligen Gestalt in die materielle Dimension des religiösen Bildes verstanden werden, denn es handelt sich hier ebenfalls um eine Art Verlebendigung des Bildes.⁸

Da anhand dieses literarischen Kriteriums Erkenntnisse über die Arbeitsweise des Dichters und die Literarästhetik seiner Zeit gewonnen werden können, wurde es einer alternativ möglichen Gruppierung der Epigramme anhand ihres ikonographischen Gegenstandes – beispielsweise der Fokussierung auf die Darstellung eines bestimmten Heiligen – vorgezogen. Unter diesem literarischen Aspekt betrachtet bleiben die Epigramme aus kunsthistorischer Sicht interessant als Zeugen für die Rezeption von Kunst bei den Byzantinern, auch wenn den Versen nicht immer konkrete ikonographische Anhaltspunkte zu entnehmen sind.

Unter den heute in gedruckter Form vorhandenen Dichtungen des Manuel Philes auf bildliche Darstellungen ergeben die Epigrammgruppen, in welchen das Stilmittel des „beseelten Bildes“ und seine Variationen vorkommen, insgesamt 119 in byzantinischen Zwölfsilbern komponierte Epigramme, die im Rahmen dieser Arbeit behandelt werden.⁹ Neben einer neuen kritischen Textedition¹⁰ und Übersetzung ins Deutsche werden die anhand literarischer Kriterien ausgewählten Stücke vor ihrem literarhistorischen, theologischen und kunsthistorischen Hintergrund betrachtet und als Dichtung gewürdigt. Diese Herangehensweise schließt sich der neuen Richtung der byzantinistischen Forschung an, die die Produkte der byzantinischen Literatur um ihrer selbst willen studiert, sie in ihrem kulturellen Kontext zu erfassen und zu würdigen sucht und nicht mehr als bloße Quellen für sachliche Informationen aller Art ansieht, wie es früher oft der Fall war.¹¹ Dies war weitgehend bis heute auch das Los der zahlreichen Epigramme des Philes, die hauptsächlich als eine Fundgrube für historische und kunsthistorische Informationen gegolten haben, während ihr Studium unter literarischem Gesichtspunkt vernachlässigt worden ist.¹² Ein zusätzlicher Grund für diesen Mangel ist im Fall des Philes nicht zuletzt auch das in der früheren Forschungsliteratur verbreitete negative Urteil über sein

⁶ LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry* 173 spricht von „pictorial liveliness“ als einem „typically Byzantine theme“ – das natürlich auf antike Vorbilder zurückgeht, siehe z.B. FRIEDLÄNDER, *Kunstbeschreibungen* 56–58; LAUSBERG, *Einzeldistichon* 223–245.

⁷ Zu einem ersten Versuch, die Thematisierung der akustischen Komponente des „beseelten Bildes“ in Epigrammen des Philes zu erfassen, siehe PIETSCH-BRAOUNOU, *Stummheit des Bildes*.

⁸ Siehe dazu PIETSCH-BRAOUNOU, *Übernatürliche Macht der Epigrammdichtung*.

⁹ Siehe Werkverzeichnisse: Verzeichnis II. Das Stilmittel des „beseelten Bildes“ findet beiläufige Verwendung auch in einigen Grabepigrammen des Philes, in welchen die Abbildung des/der Verstorbenen auf seinem/ihrer Grabmal thematisiert wird (siehe Werkverzeichnisse: Verzeichnis I). Da aber Grabepigramme (Epitaphien) eine eigenständige Gattung bilden und das Stilmittel des „beseelten Bildes“ in ihrem Fall nur beiläufig eingesetzt wird und nicht den Kern für ihren inhaltlichen Aufbau liefert, werden sie in dieser Arbeit nicht behandelt. Zu den Grabepigrammen des Philes siehe PAPADOGIANNAKIS, *Epitaphien* und BROOKS, *Tomb Decoration*.

¹⁰ Während die Ausgabe von AE. MARTINI sorgfältig und gemäß philologischen Regeln erstellt ist, weist die Ausgabe von E. MILLER zahlreiche Mängel und Fehler auf. Eine detaillierte Aufzählung der Schwachpunkte gibt STICKLER, *Psalmenmetaphrase* 72–82 an. Die große Mehrheit der in der vorliegenden Arbeit behandelten Epigramme liegt in der Ausgabe von E. MILLER vor, und ihre Neuedition hat sich in einigen Fällen als notwendig erwiesen.

¹¹ Für eine zusammenfassende Diskussion über die veränderte Herangehensweise an die byzantinische Literatur siehe HÖRANDNER, *From Krumbacher to Kazhdan*, wie auch MULLETT, *Theophylact* 1–10 und PIETSCH (-BRAOUNOU), *Chronographia* 6–10. Repräsentativ für die neuen Tendenzen in der Erforschung der byzantinischen Literatur sind folgende neuere Handbücher: KAZHDAN, *History of byzantine literature* I–II; ROSENQVIST, *Byzantinische Literatur*.

¹² Eine Ausnahme ist TAKÁCS, *Meditation on an Icon*. Literarische Analysen von Philes-Epigrammen auf Werke der bildenden Kunst mit dem Hauptziel, Schlüsse auf ihren kulturellen Kontext zu ziehen, liefert TALBOT, *Theotokos* Peges; dieselbe, *Epigrams in Context*.

dichterisches Können.¹³ Vor diesem Hintergrund ist in der vorliegenden Arbeit die Untersuchung einer zwar begrenzten, aber dafür literarisch in sich geschlossenen Auswahl von Gedichten mit dem Ziel vorgenommen worden, einen Einblick in die Arbeitsweise des Philes bei der Gestaltung seiner Epigramme zu gewinnen und vielleicht ein angemesseneres Bild von seiner Kunst zu vermitteln.

Der besondere literarische Reiz der Philes-Epigramme, die das Stilmittel des „beseelten Bildes“ aufweisen, ist schon einem Forscher im Jahr 1904, Antonio MUÑOZ, nicht entgangen. Obwohl er bei der Darstellung des Dichters die verbreitete negative Bewertung seiner Kunst übernimmt,¹⁴ äußert er sich nach der Betrachtung einiger Epigramme mit Bezug auf die „beseelten Bilder“ mit Begeisterung über diese Dichtung, die „esamina, e ricerca nelle sacre sembianze il suggello dell’arte, e nell’opera artistica il movimento, la parola, l’anima.“¹⁵ Es ist im Einzelnen zu untersuchen, wie Philes die Seele, die Bewegung, das Wort und die Offenbarungen des Göttlichen, die dem materiellen Kunstwerk innewohnen, herausarbeitet und zum Kern seiner sprachlichen Kunstwerke macht. Doch werfen wir zunächst einen Blick auf den allgemeinen literarischen Kontext byzantinischer Epigramme auf Bilder.

1.2 EPIGRAMME AUF BILDER UND DIE LITERARISCHE FORM DER *EKPHRASIS*

Die Beschäftigung mit Epigrammen auf Bilder stellt uns zunächst vor die grundlegende Frage nach dem Verhältnis zwischen Wort und Bild, in unserem Fall zwischen Dichtung und bildender Kunst. Bekanntlich gibt es in der antiken und in der byzantinischen Literatur zahlreiche Texte in verschiedenen Formen und Kontexten, die auf die eine oder andere Weise Kunstwerke zum Gegenstand haben. Die Natur dieser Texte und ihr Verhältnis zu ihrem Gegenstand sind Fragen, die die byzantinistische Forschung gerade in jüngster Zeit beschäftigt haben.¹⁶ Die relevante wissenschaftliche Diskussion berücksichtigt viele unterschiedliche Themenbereiche und Aspekte, aber von grundlegender Bedeutung für die literarisch ausgerichtete Herangehensweise in der vorliegenden Arbeit ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen der literarischen Kunstbeschreibung und der antiken literarischen Form der *Ekphrasis* einerseits und zwischen der *Ekphrasis* und Werken der bildenden Künste als ihrem Gegenstand andererseits.¹⁷ Vor dem Hintergrund dieser Diskussion stellt sich dann speziell die Frage nach dem Verhältnis zwischen Epigrammen auf Bilder und der *Ekphrasis* sowie nach dem Verhältnis dieser literarischen Formen zu ihrem Gegenstand und zu ihren Rezipienten.

Texte mit Bezug auf Kunstwerke werden oft automatisch mit der Ausdrucksform der *Ekphrasis* assoziiert, der literarischen Darstellung eines Gegenstandes.¹⁸ Bei dieser antiken literarischen Form handelt es sich in der Regel nicht um einen autonomen Text, sondern vielmehr um einen Bestandteil größerer Kompositionen – wie z.B. Epos, Historiographie, Roman oder rhetorische Prunkreden. Erst während des Aufschwungs der Rhetorik in der römischen Kaiserzeit erlangte die *Ekphrasis* auch eine selbständige Form im Rahmen der als

¹³ Für eine Aufzählung der negativen Äußerungen über Philes’ Gedichte siehe TAKAČS, Meditation on an Icon 277, Anm. 3. Immerhin hat Philes Lob für seine metrisch korrekten Zwölfsilber geerntet, siehe MAAS, Zwölfsilber 299.

¹⁴ MUÑOZ, Opere d’arte 392.

¹⁵ MUÑOZ, Opere d’arte 400.

¹⁶ Siehe vor allem JAMES, Art and Text ferner auch die älteren Arbeiten von MAGUIRE: Truth and Convention; Art and Eloquence; Macedonian Renaissance; Originality; Image and Imagination; Icons of their Bodies.

¹⁷ Einschlägig dazu sind sämtliche im bibliographischen Verzeichnis angegebene Arbeiten von Ruth WEBB wie auch JAMES, Art and Lies.

¹⁸ Zum Begriff der *Ekphrasis* aus byzantinistischer Sicht siehe HUNGER, Hochsprachliche Literatur I 116–117; I 170–188; HOHLWEG, Ekphrasis 47–74. Speziell zum Verhältnis zwischen *Ekphrasis* und bildender Kunst im byzantinischen Kontext siehe JAMES – WEBB, Ekphrasis and Art; WEBB, Ekphrasis Ancient and Modern 11–15; JAMES, Art and Lies 61–65; JAMES, Art and Text 3–4.

Progymnasmata bekannten rhetorischen Übungen.¹⁹ Aus dem Kontext der *Progymnasmata* stammen die tradierten theoretischen Reflexionen über die *Ekphrasis*.²⁰ In den uns erhaltenen und in Byzanz maßgebenden Rhetorikhandbüchern des Theon (1. Jh. n. Chr.), des Ps.-Hermogenes (3. Jh. n. Chr.), des Aphthonios (4. Jh. n. Chr.) und des Nikolaos (5. Jh. n. Chr.) wird die *Ekphrasis* gleichermaßen als „eine genau beschreibende Rede, die den Gegenstand klar vor Augen führt“ definiert.²¹ Als mögliche Gegenstände der *Ekphrasis* gibt der früheste der Theoretiker, Theon, folgende an: *prosōpa* (Personen), *topoi* (Örtlichkeiten: Städte, Häfen, Küsten), *chronoi* (Zeitabschnitte: Jahreszeiten, Feste), *pragmata* (Handlungen, z.B. Land- oder Seeschlacht). Hinzu fügt Ps.-Hermogenes *kairoi* (Zeitumstände: Krieg, Frieden) und Aphthonios Pflanzen und Tiere, während Nikolaos anstelle der *kairoi* des Ps.-Hermogenes *panēgyreis* (Feste: z.B. *Panathēnaia*, *Dionysia*) einführt.²² Es fällt auf, dass Kunstwerke nicht ausdrücklich als Gegenstand der *Ekphrasis* genannt werden, und das, obwohl diese in der Praxis einen ihrer wichtigsten Themenbereiche darstellen.²³ Gerade aus der Zeit der erwähnten Theoretiker stammen einige sehr berühmte Beispiele von *Ekphraseis* auf Kunstwerke, die in Byzanz intensiv gelesen und rezipiert wurden. Am wichtigsten in dieser Hinsicht ist die älteste erhaltene Sammlung von solchen *Ekphraseis*, die Beschreibungen von 65 meist mythologischen Gemälden aus der Feder des älteren Philostratos (um 200 n. Chr.) mit dem Titel *Eikones* (*Imagines*).²⁴ Kunstwerke sind trotzdem aus der Sicht der Theoretiker kein zentraler Gegenstand der *Ekphrasis* – nur in den *Progymnasmata* des Nikolaos findet die Beschreibung von Gemälden und Skulpturen beiläufige Erwähnung.²⁵ Die Theorie der Kunstbeschreibung geht einerseits aus der *Ekphrasis* von Örtlichkeiten hervor, wo auch einzelne Bauten berücksichtigt

¹⁹ Siehe dazu jetzt auch WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 1, 13–19.

²⁰ Siehe WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 2, durchweg.

²¹ Theon, *Progymnasmata*, ed. PATILLON 66, 7–8: Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον; Ps.-Hermogenes: *Progymnasmata*, ed. RABE: 22, 7–8: Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς, ὡς φασιν, ἐναργῆς καὶ ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον; Aphthonios, *Progymnasmata*, ed. RABE: 36, 22–23: Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ὑπ’ ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον; Nikolaos, *Progymnasmata*, ed. FELTEN: 68, 8–9: ἔκφρασις ἐστὶ λόγος ἀφηγηματικὸς, ὑπ’ ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον.

²² Theon, *Progymnasmata*, ed. PATILLON 66, 9 – 68, 5; Ps.-Hermogenes, *Progymnasmata*, ed. RABE 22, 9–10; Aphthonios, *Progymnasmata*, ed. RABE 37, 1–2; Nikolaos, *Progymnasmata*, ed. FELTEN 68, 12–13. Vgl. HUNGER, *Hochsprachliche Literatur I* 116, jetzt auch WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 3, 61–68; Appendix B.

²³ Speziell zu *Ekphraseis* von Kunstwerken in Byzanz siehe z.B. METSE – AGAPETOS, *Εἰκὼν καὶ λόγος*; AGAPETOS [et al.], *Εἰκὼν καὶ λόγος*; HÖRANDNER, *Beschreibung von Kunstwerken*; WEBB, *Ekphrasis, Mimesis and Martyrdom*.

²⁴ Weitere spätantike *Ekphraseis* von Kunstwerken, die den Byzantinern als Vorbilder dienten, sind die *Eikones* des jüngeren Philostratos, die Statuen-Beschreibungen des Kallistratos mit dem Titel *Ekphraseis*, wie auch die Kunstbeschreibungen des Lukian von Samosata: *Herodotus* (= Ἡρόδοτος ἢ Ἀετίων – enthält die Beschreibung eines Gemäldes des Aetion mit der Hochzeit Alexanders und Roxanes. Philes hat eine poetische Paraphrase dieser Bildbeschreibung komponiert: Miller II 336–337, App. 3); *Imagines* (= Εἰκόνες); *Pro imaginibus* (= Ὑπὲρ τῶν εἰκόνων).

²⁵ Nikolaos, *Progymnasmata*, ed. FELTEN 69. An dieser Stelle geht Nikolaos davon aus, dass der beschriebene Kunstgegenstand einem breiteren (z.B. mythologischen) narrativen Kontext entstammt, der dem Betrachter des Bildes bzw. Adressaten der *Ekphrasis* bereits vertraut ist, und stellt die Evozierung dieses narrativen Kontexts anhand von charakteristischen, gezielt eingesetzten Details als eine wichtige Technik der bildhaften Darstellung dar: Δεῖ δέ, ἤνικα ἂν ἐκφράζωμεν καὶ μάλιστα ἀγάλαμα τυχὸν ἢ εἰκόνας ἢ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον, πειρᾶσθαι λογισμοὺς προστιθέναι τοῦ τοιοῦδε ἢ τοιοῦδε παρὰ τοῦ γραφέως ἢ πλάστου σχήματος, οἷον τυχὸν ἢ ὅτι ὀργιζόμενον ἔγραψε διὰ τήνδε τὴν αἰτίαν ἢ ἠδόμενον, ἢ ἄλλο τι πάθος ἐροῦμεν συμβαῖνον τῇ περὶ τοῦ ἐκφραζομένου ἱστορίᾳ καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων δὲ ὁμοίως πλείστα οἱ λογισμοὶ συντελοῦσιν εἰς ἐνάργειαν. (Wenn wir etwas beschreiben, insbesondere etwa Statuen oder Bilder oder etwas anderes dieser Art, müssen wir versuchen, Gründe für diese oder jene vom Maler oder Bildhauer dargestellte Haltung hinzuzufügen, wie z.B. dass er jemanden gemalt hat, der aus diesem bestimmten Grund zornig ist oder sich freut, oder wir sagen, dass irgendein anderer Affekt mit dem Kontext des Dargestellten verbunden ist, und entsprechend bei den anderen Umständen tragen die angegebenen Gründe sehr viel zur Klarheit bei – E. B.-P.). Siehe dazu WEBB, *Model Ekphraseis* 470–471.

werden,²⁶ und andererseits trifft für sie die Charakteristik der *Ekphrasis kata tropon* („nach der Art und Weise“) gemäß der Terminologie des Theon zu.²⁷ Unter dieser Bezeichnung führt Theon die Beschreibung von Geräten, Waffen und Kriegslisten an, wobei der Schwerpunkt nicht auf dem Gegenstand selbst, sondern vielmehr auf seinem Entstehungsprozess liegt. In diesem Sinne führt er dort auch die Waffenbeschreibungen bei Homer an, also auch das, was heute als ein Paradebeispiel einer Kunstbeschreibung gilt, nämlich die *Ekphrasis* des Achilleus-Schildes in der *Ilias* (XVIII 483–608).

Angesichts dieser breiten theoretischen Auffassung der *Ekphrasis* in der Spätantike erscheint die zu unserer Zeit häufige enge Definition des Begriffs als „literarischer Beschreibung von Kunstwerken“ überraschend.²⁸ Wie Ruth WEBB gezeigt hat, wird der Begriff *Ekphrasis* in diesem engen Sinne erst Mitte des 20. Jahrhunderts im Rahmen der abendländischen Literaturwissenschaft explizit eingeführt.²⁹ Dabei hatte der Prozess der Redefinition des antiken Terminus unter abendländischen Gelehrten schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingesetzt, zum Teil als Folge der besonderen intellektuellen und ästhetischen Anliegen jener Epoche, vor allem des Interesses an der Rekonstruktion verlorener antiker Kunstwerke anhand literarischer Zeugnisse. Diese Interessen lenkten das Augenmerk der Forscher speziell auf die antiken *Ekphrasis* auf Kunstwerke, die auf diese Weise nach und nach aus dem breiten Spektrum ihrer Gattung abgesondert und isoliert betrachtet wurden.

Ein weiterer Faktor für die allmähliche Einengung der Definition der antiken *Ekphrasis* ist nach WEBB die Auffassung des Begriffs „Beschreibung“ im Gegensatz zum Begriff „Erzählung“ durch die moderne Literaturwissenschaft.³⁰ Hier steht „Beschreibung“ für die statische Wiedergabe von Objekten mit Worten und stellt damit eine erzählerische Pause dar, während mit „Erzählung“ die literarische Wiedergabe von Handlungen gemeint ist, die sich innerhalb einer Zeitspanne entfalten. So werden auch für die *Ekphrasis*, die antike Form einer beschreibenden Rede, ausschließlich (Kunst-)Objekte als angemessener Gegenstand angenommen, trotz der Tatsache, dass antike *Ekphrasis* durchaus auch Handlungen, wie z.B. Schlachten, behandeln. Aber abgesehen davon sieht WEBB den wichtigsten Unterschied zwischen der antiken und der modernen Definition der *Ekphrasis* darin, dass diese beiden auf völlig unterschiedlichen Kategorien beruhen. Anders nämlich als für die moderne *Ekphrasis* ist für die Auffassung der antiken *Ekphrasis* nicht die Natur ihres Gegenstandes (ob Beschreibung eines Objekts oder Erzählung einer Handlung) ausschlaggebend, sondern vielmehr die psychologische Wirkung, die sie auf die Zuhörer oder Leser ausübt, indem sie an ihre Vorstellungskraft appelliert, um ihnen einen Gegenstand möglichst bildhaft (*enargōs*) vor Augen zu führen.

Entgegen dem modernen Gebrauch des Terminus ist also die literarische Ausdrucksform der *Ekphrasis* in der Antike und in Byzanz nicht mit der literarischen Kunstbeschreibung gleichzusetzen, aber andererseits fallen Texte in jeder Form (in Prosa oder in Vers, als selbständige Werke oder als Teile einer größeren Komposition), die Bezug auf Werke der bildenden Künste nehmen, in der Regel in die Domäne der *Ekphrasis*. Infolge dieser komplexen Situation sind auch antike und byzantinische Epigramme, die Bilder zum Thema haben, oft in

²⁶ Siehe HUNGER, Hochsprachliche Literatur I 117, jetzt auch WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 3, 81–84.

²⁷ Theon, *Progymnasmata*, ed. PATILLON 67, 22–32. Siehe dazu HUNGER, Hochsprachliche Literatur I 117, jetzt auch WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 3, 69–70.

²⁸ PREMINGER – BROGAN, *Encyclopedia of Poetry and Poetics* s.v. „Ekphrasis“ 320–321, hier 320: „A tendency to limit ekphrasis to descriptions of works of art is discernable in the later *progymnasmata* of Nicolaus Sophistes (5th c. A. D.) and in the prose works of Libanius, the Philostrati, and Callistratus, but only in modern times does it bear that exclusive meaning.“

²⁹ WEBB, *Ekphrasis ancient and modern* 10–11; 15–17. Vgl. jetzt auch WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 1, 28–37.

³⁰ WEBB, *Ekphrasis ancient and modern* 12. Vgl. jetzt auch WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 3, 62–75.

der Forschung als „ekphrastische“ Epigramme bezeichnet worden.³¹ Diese Bezeichnung ist insofern irreführend, als es zahlreiche Epigramme gibt, die Affinitäten zur *Ekphrasis* aufweisen, aber nicht ausschließlich Kunstwerke zu ihrem Gegenstand haben, während Epigramme mit Bezug auf Kunstwerke nicht zwangsläufig auch ekphrastische Qualitäten aufweisen.³² Als Beispiel für diese letzte Kategorie sind Widmungsepigramme zu nennen, die vor allem repräsentativen Zwecken dienen: Sie nennen und preisen den Stifter des Kunstgegenstandes oder enthalten dessen Gebet an die abgebildete heilige Gestalt, sofern es sich um eine religiöse Abbildung handelt. Angesichts dieser Missverständnisse stimme ich Marc LAUXTERMANN zu, der für die Textgruppe, die uns hier beschäftigt, den Terminus „Epigramme auf Kunstwerke“ einführt und diese als eine eigenständige Gattung auffasst.³³

Epigramme auf Kunstwerke können zwar nicht ohne weiteres als *Ekphraseis* angesehen werden, aber beschreibende Epigramme auf Kunstwerke weisen durchaus ekphrastische Qualitäten auf, und zwar bezüglich der Schlüsseleigenschaft der *Ekphrasis*, einen Gegenstand bildhaft (*enargōs*) vor Augen zu führen.³⁴ Nach den spätantiken Theoretikern der *Ekphrasis* erfüllt diese eine derjenigen der bildenden Künste vergleichbare Funktion. Sie vermittelt einen klaren und lebendigen visuellen Eindruck des beschriebenen Gegenstandes, so dass die Rezipienten – Hörer oder Leser – der Worte im Geiste zu Zuschauern verwandelt werden.³⁵ Im Fall der *Ekphrasis* einer bildlichen Darstellung besteht das „bildhafte Vor-Augen-führen“ (*enargeia*, wörtlich „Klarstellung“) nicht darin, eine genaue Beschreibung der konkreten äußeren Erscheinung des Gegenstandes zu liefern.³⁶ Vielmehr werden die Hörer oder Leser dadurch zu Zuschauern gemacht, dass sie mittels des Wortes in die Lage versetzt werden, die ästhetische Wirkung d.h. die sinnliche Erfahrung und die Gedanken, Assoziationen und Emotionen, die das Kunstwerk beim Betrachter hervorruft, nachzuempfinden. Mit anderen Worten, die *Ekphrasis* zielt darauf, durch rhetorische Mittel die Illusion von Sehen und wirklicher Präsenz im Intellekt des Rezipienten zu erzeugen und eine Reaktion wie bei tatsächlicher sinnlicher Wahrnehmung

³¹ Vgl. LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry* 152–153. Neben der Bezeichnung „ekphrastisch“ ist oft in der Forschung auch die Bezeichnung „epideiktisch“ für Epigramme auf Kunstwerke verwendet worden. Die Unzulänglichkeiten dieses Terminus sind ausführlich besprochen worden von LAUXTERMANN, *Epideictic Epigram*.

³² Vgl. HOHLWEG, *Ekphrasis* 56–61.

³³ LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry* 152.

³⁴ Insofern ist es nicht falsch, die Bezeichnung „ekphrastisch“ speziell für beschreibende Epigramme unabhängig von ihrem Gegenstand zu verwenden. TALBOT, *Epigrams in Context* und PAUL, *Dichtung auf Objekten benutzen den Terminus in diesem Sinne*.

³⁵ Theon, *Progymnasmata*, ed. PATILLON 69, 31–32: ἀρεταὶ δὲ ἐκφράσεως αἶδε, σαφήνεια μὲν μάλιστα καὶ ἐνάργεια τοῦ σχεδὸν ὀράσθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα (die wertvollen Eigenschaften der *Ekphrasis* sind folgende: Genauigkeit vor allem und Klarheit, so dass man das mit Worten Dargestellte geradezu sehen kann – E. B.-P.); Ps.-Hermogenes, *Progymnasmata*, ed. RABE 23, 10–11: δεῖ γὰρ τὴν ἐρμηνεῖαν διὰ τῆς ἀκοῆς σχεδὸν τὴν ὄψιν μηχανᾶσθαι (denn die Interpretation muss durch das Hören geradezu das Sehen herbeiführen – E. B.-P.); Nikolaos, *Progymnasmata*, ed. FELTEN, 68, 11–12: ἡ δὲ [sc. ἔκφρασις] πειρᾶται θεατὰς τοὺς ἀκούοντας ἐργάζεσθαι (die *Ekphrasis* versucht, die Hörer zu Betrachtern zu machen – E. B.-P.). Vgl. auch JAMES – WEBB, *Ekphrasis and Art* 5–6; WEBB, *Model Ekphraseis* 465–467. Die Art und Weise, wie *enargeia* erreicht wird, und die Effekte auf den Zuhörer oder Leser, die dadurch erzielt werden, bespricht ausführlich WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 4.

³⁶ JAMES – WEBB, *Ekphrasis and Art* 7–9; WEBB, *Imagination and Persuasion* 194–195.

auszulösen.³⁷ Im Sinne der literarischen *Mimesis*³⁸ stellt also die *Ekphrasis* nicht den beschriebenen Gegenstand, sondern den aktiven Vorgang der Wahrnehmung dar.³⁹

Auf diese Weise kann die *Ekphrasis* als ein sprachliches Äquivalent zur bildlichen Darstellung, auf die sie sich bezieht, angesehen werden.⁴⁰ Ähnlich wie bei rhetorischen *Ekphrasisen* bildlicher Darstellungen, die vor ihrem Gegenstand vorgetragen werden, besteht im Fall der beschreibenden Epigramme auf Bilder, die gleichzeitig als Inschriften fungieren, zwischen Wort und Bild ein Verhältnis der gegenseitigen Ergänzung. Das Bild liefert der Dichtung einen inspirierenden Gegenstand, und die Dichtung transformiert den optischen Eindruck in ein intellektuelles und emotionales Erlebnis, wobei sie die ästhetische Wirkung des Bildes durch die Sprachkunst unterstreicht und intensiviert.⁴¹

Epigramme auf Werke der bildenden Künste erhalten ihren Sinn und entfalten ihre Wirkung erst im Zusammenspiel mit den ihnen zugrundeliegenden Gegenständen und mit der Reaktion ihrer Rezipienten, die im Idealfall gleichzeitig Leser/Hörer des Epigramms und Betrachter des betreffenden Kunstobjektes sind. Ein moderner Leser solcher Epigramme ist aber in den meisten Fällen mit Gedichten konfrontiert, die von ihrem ursprünglichen bildlichen Kontext getrennt ein selbständiges Leben als rein literarische Stücke führen.⁴² Denn nur verhältnismäßig wenige byzantinische Epigramme sind uns in ihrem Kontext (*in situ*) erhalten, während die meisten in Epigrammanthologien überleben.⁴³ Trotzdem ist es möglich, den Gegenstand der Verse anhand von erhaltenen Bildern aus derselben Zeit zu visualisieren, da es sich in der Regel um wiederkehrende ikonographische Typen handelt. Natürlich kann nicht für alle literarisch überlieferten Epigramme eine ursprünglich inschriftliche Funktion angenommen werden, da

³⁷ WEBB, *Mémoire et Imagination*; WEBB, *Ekphrasis, Mimesis and Martyrdom* 15–16; 23; WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 4, 98–100.

³⁸ Es handelt sich hier um den philosophischen Terminus *Mimesis* im Sinne der „Kunst als Nachahmung der Wirklichkeit“, wie etwa in der berühmten Definition der Tragödie in der *Poetik* (6, 1449b24ff.) des Aristoteles: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας.

³⁹ WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 5, 127–128. Dies ist natürlich keineswegs so zu interpretieren, dass die *Ekphrasis* und in unserem speziellen Fall ekphrastische Epigramme auf Bilder grundsätzlich keinen Bezug auf die konkrete Erscheinung des Bildes nehmen, siehe MAGUIRE, *Image and Imagination* 1–6; 14–25.

⁴⁰ Die parallele Funktion von sprachlichem und bildlichem Kunstwerk wird formelhaft mit der Phrase *ut pictura poesis* ausgedrückt, die aus einem Vers des Horaz stammt (*Ars poetica*, v. 361). Das Konzept geht auf ein berühmtes Dictum des archaischen Dichters Simonides zurück, das als Zitat in Plutarchs *Moralia* (346 F) überliefert wird: Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν (*Simonides bezeichnet die Malerei als eine schweigende Dichtung, die Dichtung als eine sprechende Malerei* – E. B.-P.). Dieses Konzept artikuliert Manuel Philes folgendermaßen (Miller II 241, P 237 vv. 5–6): πλὴν ἔστιν εὐρεῖν καὶ γραφὴν ἐν ζωγράφοις, / καὶ ζωγράφων μίμησιν ἐν λογογράφοις (*Doch ist es möglich auch literarische Beschreibung bei den Malern / und bildliche Darstellung nach Art der Maler bei den Literaten anzutreffen* – E. B.-P.). Dieselbe Parallele zieht Ioannes Sardonios in seinem Kommentar zu Aphthonios' *Progymnasmata* bezüglich der bildhaften Darstellung (*enargeia*) als Ziel der *Ekphrasis*: Ioannes Sardonios, *Commentarium in Aphthonii Progymnasmata*, ed. RABE 217: ἐναργῆς οὖν λόγος ὁ σαφὴς καὶ καθαρὸς καὶ οἷον ἔμπνους, ἃ γὰρ μὴ τις ἑώρακε, ταῦτα μονοῦ βλέπειν ποιεῖ ῥήματι φιλῶ τὴν τῶν ζωγράφων τέχνην μιμούμενος (*Anschaulich klar ist die genaue, reine und gleichsam mit lebendigem Atem ausgestattete Rede; denn das, was man nicht gesehen hat, das zu sehen ermöglicht sie mit Hilfe allein des Wortes, indem sie die Kunst der Maler nachahmt* – E. B.-P.). Siehe WEBB, *Model Ekphrasis* 466, Anm. 16. Vgl. jetzt auch WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 1, 19–28. Wenn nun das Ziel der *Ekphrasis*, ihren Gegenstand allein mit Worten nach Art der bildenden Künste bildhaft vor Augen zu führen, ist, dann kann speziell die *Ekphrasis* von bildlichen Darstellungen als Kommentar zum eigentlichen Wesen der *Ekphrasis* aufgefasst und somit als „zweimal ekphrastisch“ angesehen werden. Zu diesem Konzept siehe WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 7, 185–190, hier besonders 186.

⁴¹ Zu diversen literarischen Formen der Bezugnahme der ekphrastischen Verse auf ihren Gegenstand im speziellen Fall von auf Objekten überlieferten byzantinischen Epigrammen siehe PAUL, Ἐκφράσεις.

⁴² Für eine Fallstudie zu einigen als Inschriften gedachten aber nur literarisch überlieferten Epigrammen des Ioannes Geometres siehe VAN OPSTALL, *Verses on Paper*.

⁴³ Zu auf Fresken und Mosaiken überlieferten byzantinischen Epigrammen des Zeitraumes 600–1500 siehe die umfangreiche, kürzlich erschienene Monographie von RHOBY, *Epigramme auf Fresken und Mosaiken*.

solche Gedichte – gerade beschreibende Epigramme – oft von Anfang an als reine Literatur konzipiert wurden, als literarische Reaktionen auf ikonographisch typische Darstellungen.⁴⁴ Aber es gehört zu den Konventionen der Gattung, dass auch in diesem Fall das Verhältnis zu einem imaginären Kunstwerk und/oder einem imaginären Betrachter als Fiktion aufrechterhalten wird. So muss die Frage nach der tatsächlichen inschriftlichen Funktion eines beschreibenden Epigramms auf eine Abbildung in der Regel offen bleiben, aber jedes solche Gedicht kann nur im Zusammenhang mit seinem – sei es auch nur imaginären – Kontext betrachtet werden.⁴⁵

Byzantinische beschreibende Epigramme auf Werke der bildenden Künste behandeln Objekte, die den byzantinischen Lesern und/oder Hörern vertraut sind und mit welchen sie bereits bestimmte Vorstellungen, Gedanken, Assoziationen und Emotionen verbinden können, ob sie nun die beschriebenen Objekte gleichzeitig auch vor Augen haben oder nicht. Wie bereits erwähnt, macht die Dichtung die Leser oder Hörer des Epigramms zu Betrachtern des beschriebenen Gegenstandes im Geiste, indem sie durch das Wort die ästhetische Wirkung der bildlichen Darstellung auf den Betrachter reproduziert (*enargeia*).⁴⁶ Dieser Effekt wird dadurch erreicht, dass die Vorstellungskraft (*phantasia*) des Rezipienten aktiviert wird, indem vertraute, in seiner Erinnerung gespeicherte geistige Bilder abgerufen und die damit assoziierten Gedanken und Emotionen evoziert werden.⁴⁷ Die Verse bauen auf dem Hintergrundwissen, auf verinnerlichten geistigen Bildern der Leser und/oder Hörer auf⁴⁸ und fungieren dabei oft als Wegweiser, die die Wahrnehmung des Rezipienten mittels der Psychagogie (*psychagogia*, wörtlich „Seelenführung“) in eine bestimmte interpretatorische Richtung lenken.⁴⁹

⁴⁴ Es gibt allerdings auch Fälle von literarisch überlieferten Epigrammen, die zunächst aufgrund ihrer Länge von den Philologen als keine wirklichen Inschriften angesehen wurden, was sich im Nachhinein anhand archäologischer Funde als falsch erwies. Für ein bezeichnendes Beispiel eines solchen Epigramms, das in der *Anthologia Graeca* überliefert ist (ed. und übers. BECKBY I 126–131, I. 10: An der Kirche des hl. Märtyrers Polyuktos, *Anonym*) und entgegen der Annahme seines Herausgebers, Hermann BECKBY, später auch fragmentarisch *in situ* in der Polyuktos-Kirche in Konstantinopel entdeckt wurde (R. M. HARRISON, *A Temple for Byzantium. The discovery and excavation of Anicia Juliana's palace-church in Istanbul*. London 1989. 127f.), siehe KODER, Justinians Sieg 135–136 mit Anm. 11. Vgl. auch RHOBY, Epigramme auf Fresken und Mosaiken 43f. Allgemein zu der Frage nach der ursprünglichen inschriftlichen Funktion von literarisch überlieferten Epigrammen vgl. LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry* 26–29; 151–152.

⁴⁵ Zu den diversen Erscheinungsformen des Verhältnisses zwischen inskribierten Versen und ihrem Gegenstand siehe MAGUIRE, *Image and Imagination* 6–14; MAGUIRE, *Icons of their Bodies*, durchweg, besonders Kap. 2.

⁴⁶ PREMINGER – BROGAN, *Encyclopedia of Poetry and Poetics* s.v. „Enargeia“ 332. Die wichtigste antike Quelle für die Art und Weise, wie *enargeia* erreicht wird, ist die rhetorische Abhandlung Quintilians *Institutio Oratoria* 6.2.29–32; 8.3.62–66; 9.2.40; 10.7.15. Das Thema der Vermittlung von illusorischer Präsenz mittels der *enargeia* bespricht WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 4, 100–105 auf der Grundlage der *Institutio Oratoria* Quintilians und *De sublimitate* (Περὶ ὑψους) des Ps.-Longinos.

⁴⁷ Dazu siehe WEBB, *Arousal of Emotions* 123–127; WEBB, *Ekphrasis Ancient and Modern* 13–14; JAMES, *Art and Lies* 60–62; WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 4, 88–97; Kap. 5, 110–114: Die Vorstellungskraft (*phantasia*) wird in der Antike und in Byzanz nicht als ein kreativer Prozess verstanden, sondern besteht in der Wiedererkennung von in der Erinnerung bereits gespeicherten Daten. Nach dieser Auffassung kann man sich nur das vorstellen, was man schon weiß, nachdem man es durch die Sinne erfahren hat – vor allem durch das Sehen, das als der zuverlässigste Sinn gilt. Grund dafür ist, dass dem Sehen im antiken Denken taktile Eigenschaften zugeschrieben werden, die die Aneignung des Gesehenen ermöglichen. Zur Funktion des Sehens nach byzantinischem Verständnis siehe NELSON, *Ekphrasis and Vision*.

⁴⁸ Vgl. WEBB, *Arousal of Emotions* 124–127; WEBB, *Ekphrasis, Mimesis and Martyrdom* 19–20; WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 5, 114–123.

⁴⁹ Da *enargeia* und *phantasia* im antiken und mittelalterlichen Denken vor einem gegebenen kognitiven Hintergrund operieren, gilt die emotionale Reaktion des Rezipienten der *Ekphrasis* auf den „bildhaft vor Augen geführten“ Gegenstand als vorhersehbar und folglich durch den Dichter manipulierbar. Siehe dazu WEBB, *Arousal of Emotions*; WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 5, 107–110. Ein Beispiel für die „gesteuerte“ Rezeption des Bildes anhand eines inschriftlich überlieferten Epigramms liefert CORRIGAN, *Text and Image* 46; 50. Zu manipulativen Aspekten der *Ekphrasis* in anderen Kontexten siehe WEBB, *Mémoire et Imagination* 229–248;

1.3 DAS „BESEELTE BILD“ ALS STILMITTEL DER *EKPHRISIS*

Eine zentrale narrative Technik der bildhaften Darstellung ist die Fokussierung auf charakteristische Aspekte des beschriebenen Gegenstandes im Gegensatz zu einer vollständigen detaillierten Beschreibung.⁵⁰ Sie ist für Epigramme auf bildliche Darstellungen aufgrund der geforderten Kürze der epigrammatischen Form, welche die erzählerische Ausbreitung einer rhetorischen *Ekphrasis* vermeidet, besonders geeignet. Sofern das Thema der Abbildung einem bekannten Mythos oder im Fall einer religiösen Darstellung einer bekannten biblischen Geschichte bzw. Heiligenvita entnommen ist, kann der Dichter sein Material aus dem gesamten narrativen Kontext der abgebildeten Szene schöpfen, das Gedicht muss sich nicht genau auf das beschränken, was auf dem Bild zu sehen ist. Oft erzeugt die *Ekphrasis* ihre Wirkung dadurch, dass charakteristische narrative Details gezielt aufgegriffen werden, die als Verweise auf den gesamten narrativen Hintergrund fungieren und so gleichzeitig die erwünschte gedankliche und emotionale Reaktion beim Rezipienten auslösen. Im Rahmen dieser Technik werden die abgebildeten Figuren oft als lebend, sich bewegend oder auch sprechend beschrieben, wobei nicht nur optische, sondern auch akustische oder sonstige sinnliche Erfahrungen durch das Wort evoziert werden.⁵¹

Die Beschreibung byzantinischer bildlicher Darstellungen durch zeitgenössische Autoren als „lebensecht“ oder „lebend“ bezogen moderne Forscher auf die äußere Form der Bilder und zogen daraus den Schluss, dass die Byzantiner ihre Kunst als genauso „realistisch“ – im Sinne von naturgetreu – empfanden wie die Kunst der klassischen Antike.⁵² Zwischen dieser vermeintlichen byzantinischen Kunstauffassung und der Realität sahen die Forscher eine klare Diskrepanz, denn auch wenn das klassische Erbe in der byzantinischen Kunst nicht wegzuleugnen ist,⁵³ kann sie nach modernen ästhetischen Kriterien, wie sie in der Renaissance geprägt wurden, keineswegs als naturalistisch gelten. Als Erklärung für diese Diskrepanz wurde zunächst angenommen, dass byzantinische Kunstbeschreibungen den rhetorischen *topos* der Lebensechtheit aus der antiken Literatur unreflektiert übernehmen, da es ihren Autoren in erster Linie um die Zur-Schau-Stellung ihrer klassischen Gelehrsamkeit gehe.⁵⁴ Somit seien diese Texte als Produkte einer toten rhetorischen Tradition anzusehen und hätten zum wahren Verständnis der byzantinischen Kunst nichts⁵⁵ oder nur bedingt etwas⁵⁶ beizutragen. Als weitere Erklärung für die angebliche Diskrepanz wurde vorgebracht, dass die Erwartungen und Ansprüche der Byzantiner an ihre Kunst in Bezug auf die realistische Darstellung nicht so hoch gewesen seien wie unsere heutigen, da ihre Kenntnis von der naturalistischen Kunst der Antike sehr begrenzt gewesen sei und sie folglich an die tatsächliche formale Ähnlichkeit der Produkte ihrer eigenen Kunst mit denjenigen der Antike glaubten.⁵⁷ Schließlich wurde auch die Meinung

WEBB, *Amplification and Persuasion*; WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 3, 75–78; Kap. 5, 123–130; Kap. 6.

⁵⁰ PREMINGER – BROGAN, *Encyclopedia of Poetry and Poetics* s.v. „Enargeia“ 332.

⁵¹ Vgl. die Vorgehensweise des älteren Philostratos in seinen *Eikones (Imagines)*, siehe JAMES – WEBB, *Ekphrasis and Art* 7; WEBB, *Imagination and Persuasion*, Kap. 7, 187.

⁵² MANGO, *Antique Statuary* 65: „Our own appreciation of Byzantine art stems largely from the fact that this art is not naturalistic; yet the Byzantines themselves, judging by their extant statements, regarded it as being highly naturalistic and as being directly in the tradition of Phidias, Apelles, and Zeuxis.“

⁵³ Siehe z.B. WEITZMANN, *Classical Heritage*.

⁵⁴ Für ein zusammenfassendes Referat über diese Thesen siehe JAMES – WEBB, *Ekphrasis and Art* 2; NELSON, *Ekphrasis and Vision* 143–144; JAMES, *Art and Text* 3–4.

⁵⁵ MAGUIRE, *Truth and Convention* 114: “It is reasonable to ask how often Byzantine writers looked at the works which they described, and how far their descriptions were purely literary exercises, based on written models.”

⁵⁶ MACRIDES – MAGDALINO, *Architecture of Ekphrasis* 78: „Paul the Silentiary’s *Ekphrasis of Hagia Sophia* is as exceptional as the building it celebrates, and it is difficult to draw from it conclusions which are valid for the genre as a whole – except that each ekphrasis must be treated on its own merits“.

⁵⁷ MAGUIRE, *Truth and Convention* 130; GRIGG, *Byzantine Credulity* 5–7.

geäußert, dass die rege Phantasie des byzantinischen Betrachters den mangelnden Realismus des Bildes kompensierte.⁵⁸

In der neueren byzantinistischen Forschung der letzten ca. zwei Jahrzehnte wurden neben der kunsthistorischen auch von literaturwissenschaftlicher Seite aus Versuche unternommen, die byzantinischen Kunstbeschreibungen nicht von den Vorstellungen und Erwartungen unserer Zeit ausgehend, sondern aus ihrem kulturellen Kontext heraus zu erschließen.⁵⁹ Es wurde die Frage gestellt, ob der Gebrauch von tradierten Gemeinplätzen nicht doch einen bestimmten Zweck erfüllt und keine sterile Gelehrsamkeit darstellt und ob die Bezeichnung der byzantinischen Kunst als „lebensecht“ sich tatsächlich auf ihre äußere Form bezieht. Es wurde nicht mehr für wahrscheinlich gehalten, dass die Byzantiner aus reiner Bewunderung oder sogar unüberlegter Fixierung auf das literarische Erbe der Antike bereit gewesen wären, traditionelle *topoi* zu übernehmen, die in ihrer eigenen Kultur nichts mehr zu bedeuten hatten. Vielmehr ist untersucht worden, inwiefern solche *topoi* in byzantinischem Kontext einen neuen Sinn erhalten.

Aus diesem Blickwinkel heraus betrachtet kann das Stilmittel des „beseelten Bildes“ tatsächlich nicht als eine kunstbewertende Äußerung über den Grad des Naturalismus in Erzeugnissen der bildenden Künste verstanden werden. Es handelt sich dabei eher um eine aus der rhetorischen Tradition der *Ekphrasis* stammende Technik der *enargeia*, des bildhaften Vor-Augen-Führens der Wirkung eines Gegenstandes mit Worten, und folglich um einen Ausdruck der Reaktion des Betrachters auf eine bildliche Darstellung – seiner Emotionen und gedanklichen Assoziationen. Die Lebendigkeit des Bildes besteht also nach byzantinischem Verständnis vor allem in der angestrebten lebhaften emotionalen Reaktion des Betrachters auf das Bild. Die Behauptung, dass ein Bild wie lebendig wirkt und sich zu bewegen oder zu sprechen scheint, bezieht sich auf seine Rezeption, während das Konzept des bildlichen Realismus der byzantinischen Kultur fremd ist. Besonders im Fall von religiösen Bildern gilt in Byzanz die intensive emotionale Reaktion des gläubigen Betrachters auf sie als die einzig angemessene.⁶⁰

Die meisten byzantinischen Epigramme auf Bilder haben religiöse Darstellungen zu ihrem Gegenstand. Das Stilmittel des „beseelten Bildes“ erhält eine besondere Dimension, wenn es vor dem Hintergrund byzantinischer Bildertheologie betrachtet wird. Religiöse Bilder können nämlich nicht als Kunstwerke um ihrer selbst willen angesehen werden, sondern erfüllen im Rahmen der christlichen liturgischen Praxis und allgemein des religiösen Lebens eine spezielle Funktion als materielle Repräsentanten für das Transzendente. Dadurch dass sie von den beschränkten Sinnen der Menschen erfasst und aufgenommen werden können, gewähren sie Einblick in das Göttliche und dienen als Kommunikationsmedien zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen.⁶¹ Sie gelten dabei nicht als bloße Abbildungen von heiligen Gestalten,

⁵⁸ ONIANS, *Abstraction and Imagination* 8–12.

⁵⁹ JAMES – WEBB, *Ekphrasis and Art* 3; MAGUIRE, *Originality* 102; 104: Der Autor stellt die These auf, den Byzantinern sei der abstrakte Charakter ihrer Kunst durchaus bewusst gewesen, während der Unterschied zwischen byzantinischer und moderner Kunstkritik nicht in der Wahrnehmung, sondern in den sprachlichen Mitteln bestehe: Die Byzantiner benützten nämlich den antiken *topos* der Lebensechtheit nicht im Sinne der konkreten Beschreibung, sondern als sprachliche Konvention, wodurch sie einen ästhetischen Eindruck oder eine Vorstellung (wie z.B. Buntheit oder Mannigfaltigkeit) zu vermitteln suchten. Nach Angabe des Autors (a. a. O. 112) stammt jedoch dieser 1995 erschienene Aufsatz in Wirklichkeit aus dem Jahr 1989, so dass die 1991 veröffentlichte einschlägige Arbeit von JAMES – WEBB, *Ekphrasis and Art* darin nicht berücksichtigt werden konnte.

⁶⁰ JAMES – WEBB, *Ekphrasis and Art* 10; BRUBAKER, *Perception and Conception* 25–26.

⁶¹ Johannes von Damaskus, *Contra imaginum calumniatores orationes tres*, ed. KOTTER III 128, Kap. III 21, 1–6: Τέταρτος τρόπος εικόνας τῆς γραφῆς σχήματα καὶ μορφὰς καὶ τύπους ἀναπλαττούσης τῶν ἀοράτων καὶ ἀσωμάτων σωματικῶς τυπομένων πρὸς ἀμυδρὰν κατανόησιν Θεοῦ τε καὶ ἀγγέλων διὰ τὸ μὴ δύνασθαι ἡμᾶς τὰ ἀσώματα ἄνευ σχημάτων ἀναλογούντων ἡμῖν θεωρεῖν. (*Die vierte Art und Weise des Bildes besteht darin, dass die Darstellung Erscheinungsformen, Gestalten und Abbildungen der Unsichtbaren und Unkörperlichen wiedergibt, die körperlich abgebildet werden zum Zwecke einer wenigstens undeutlichen Erkenntnis Gottes und der Engel, da wir ja nicht in der Lage sind, die Unkörperlichen ohne Erscheinungsformen, die uns analog sind, zu schauen.* – E. B.-P.); III

sondern als Träger ihrer Präsenz und überirdischen Macht.⁶² Sie werden nicht als leblose Objekte angesehen, sondern ganz im Gegenteil als mit der Gnade Gottes erfüllte und dadurch beseelte und machtvolle Materie, als lebendige Quelle übernatürlicher Macht, die bei einem neu angefertigten religiösen Bild durch ein Einweihungsgebet freigesetzt wird.⁶³ Die materiellen Abbildungen der Heiligen gelten also als lebend, da sie stellvertretend für ihre im Himmel lebenden immateriellen Archetypen stehen und diese dem Gebet und der Verehrung der Gläubigen direkt zugänglich machen.⁶⁴ Die Gläubigen hegen die Hoffnung, dass die Heiligen auf ihre Gebete mit Wundern reagieren, die sie durch ihre Bilder vollbringen.⁶⁵ Dies ist der bis heute gültige Status der religiösen Bilder im Glauben des orthodoxen Christentums, wie er sich während und nach dem Bilderstreit geformt hat, nachdem in der theologischen Auseinandersetzung im 8. und 9. Jahrhundert bildliche Darstellungen als adäquate Repräsentationen des Göttlichen in Frage gestellt worden waren.⁶⁶

131, Kap. III 25, 1–9: Οἶδαμεν οὖν, ὅτι οὔτε Θεοῦ οὔτε ἀγγέλου οὔτε ψυχῆς οὔτε δαίμονος δυνατόν θεαθῆναι φύσιν, ἀλλ’ ἐν μετασχηματισμῷ τινι θεωροῦνται ταῦτα τῆς θείας προνοίας τύπους καὶ σχήματα περιτιθείσης τοῖς ἄσωμάτοις καὶ ἀτυπώτοις καὶ μὴ ἔχουσι σχηματισμὸν σωματικῶς πρὸς τὸ χειραγωγηθῆναι ἡμᾶς καὶ πρὸς παχυμερῆ καὶ μερικὴν αὐτῶν γνῶσιν, ἵνα μὴ ἐν παντελεῖ ἀγνοίᾳ ὦμεν Θεοῦ καὶ τῶν ἄσωμάτων κτισμάτων. (*Wir wissen nun, dass es weder möglich ist, dass die Natur Gottes noch dass die eines Engels oder die der Seele oder die eines Dämons erblickt werden kann, vielmehr können diese Dinge nur in einer Art Umformung geschaut werden, indem die göttliche Vorsehung den Unkörperlichen und materiell Ungestalteten, die in körperlicher Weise keine Erscheinungsform besitzen, Gestalten und Erscheinungsformen umlegt, so dass wir wenigstens zu einer groben und partiellen Möglichkeit geführt werden, sie zu erkennen, damit wir nicht in völliger Unkenntnis Gottes und der unkörperlichen Schöpfungen befangen sind.* – E. B.-P.) Dieses Konzept wird im Epigramm Nr. 362 vv. 1–6 aus der Epigrammsammlung im Codex Marcianus gr. 524 (ed. LAMPROS) sehr deutlich zum Ausdruck gebracht: [Κλήμεντος μοναχοῦ] «Εἰς εἰκόνα τοῦ ἁγίου Θεοδοσίου τοῦ κοινοβιάρχου». Τῆς πίστεως κάλαμον ἐμβάψας πόθῳ / καὶ καρδίας γράψας σε πλαξὶ σαρκίνας / ψυχῆς, Θεοδόσιε, ταῖς κόραις βλέπω. / Ὅρᾶν δέ, πάτερ, καὶ κατ’ αἴσθησιν θέλων, / γράφω τύπον σὸν ἐξ ἐνύλων χρωμάτων, / ὧ τύπε καὶ πρόωταρχε τοῦ κοινοῦ βίου. (*[Von Klemens dem Mönch] „Auf ein Bild des Heiligen Theodosios des Klostersvorstehers“. Indem ich das Schreibrohr in das Verlangen nach dem Glauben tauche / und dich auf die körperlichen Tafeln meines Herzens male, / sehe ich dich, Theodosios, mit den Augen der Seele. / Da ich dich, Vater, aber auch mit meinen körperlichen Sinnen sehen will, / male ich dein Abbild mit materiellen Farben, / du Vorbild und Leitfigur des klösterlichen Gemeinschaftslebens.* – E. B.-P.) Für eine moderne kunsthistorische Untersuchung der mittelalterlichen Vorstellung von der Notwendigkeit der Darstellung des Göttlichen mit materiellen Mitteln siehe z.B. KESSLER, *Spiritual Seeing*.

⁶² Das enge Verhältnis zwischen materieller Abbildung und heiligem Archetypus im byzantinischen Denken bespricht anhand textueller Belege BRUBAKER, *Sacred Image* 4–8.

⁶³ PENTCHEVA, *Epigrams on Icons* 122–124; vgl. jetzt auch dieselbe, *What is a byzantine icon?* 266; 273–275. Ein interessantes Zeugnis für das Erleben der religiösen Bilder als „lebend“ in der Praxis der orthodoxen Kirche unserer Zeit liefert Erzbischof DAMIANOS, *Icon as a Ladder*.

⁶⁴ Johannes von Damaskus, *Expositio fidei*, ed. KOTTER II 203, Kap. 88, 24–29: Ὅτι μὲν οὖν „ψυχὰι δικαίων ἐν χειρὶ Θεοῦ, καὶ οὐ μὴ ἄψηται αὐτῶν βᾶσανος“ φησὶν ἡ θεία γραφή· ὁ θάνατος γὰρ τῶν ἁγίων ὑπνος μᾶλλον ἐστὶ ἢ θάνατος. „Ἐκοπίασαν γὰρ εἰς τὸν αἰῶνα καὶ ζήσονται εἰς τέλος“, καὶ „Τίμιος ἐναντίον κυρίου ὁ θάνατος τῶν ὁσίων αὐτοῦ.“ Τί οὖν τιμιώτερον τοῦ ἐν χειρὶ εἶναι Θεοῦ; Ζωὴ γὰρ ἐστὶν ὁ θεὸς καὶ φῶς καὶ οἱ ἐν χειρὶ Θεοῦ ὄντες ἐν ζωῇ καὶ φωτὶ ὑπάρχουσιν (*Dass die „Seelen der Gerechten in Gottes Hand sind, und keine Qual kann sie berühren“, sagt die Bibel; denn der Tod der Heiligen ist eher ein Schlaf als ein Tod. „Denn sie haben in der irdischen Zeit Mühen gehabt und werden am Ende leben“, und „Kostbar ist in den Augen des Herrn der Tod seiner Frommen“. Was nun ist kostbarer als in der Hand Gottes zu sein? Denn Gott ist Leben und Licht, und diejenigen, die in der Hand Gottes sind, befinden sich im Leben und im Licht.* – E. B.-P.)

⁶⁵ Ein berühmtes Beispiel dafür ist das wöchentlich vollbrachte sogenannte „übliche Wunder“ (σὺνηθεὲς θαῦμα) des Bildes der Theotokos in der Blachernen-Kirche in Konstantinopel, über welches Michael Psellos berichtet, siehe PENTCHEVA, *Icons and Power* 154–161; PAPAIOANNOU, *Usual Miracle*. Ein weiteres Beispiel ist das ebenfalls wöchentlich vollbrachte Wunder des Bildes der Theotokos Hodegetria auf dem Marktplatz vor dem Hodegon-Kloster in Konstantinopel, siehe LIDOV, *Spatial Icons*. Siehe auch derselbe, *Miracle-Working Icons of the Mother of God in: VASSILAKI (ed.), Mother of God: representations of the Virgin in Byzantine art* 47–57.

⁶⁶ Die Forschungsliteratur zum Thema byzantinischer Bilderstreit und Bildtheorie ist extrem breit. Einige neuere umfassende Arbeiten mit reicher Bibliographie sind PARRY, *Depicting the Word*; LANGE, *Bild und Wort*;

Während nämlich die religiösen Bilder schon in der Zeit um 700 einen ähnlichen Status wie Reliquien als materielle Beweise für die historische Wahrheit des christlichen Glaubens und gleichzeitig als geheiligte Materie und Träger göttlicher Präsenz erreicht hatten,⁶⁷ war es gerade ihre materielle Beschaffenheit, die sich den Ikonoklasten als Angriffsfläche bot. Dagegen stellte die ikonophile Literatur des 8. Jahrhunderts – basierend auf der christologischen Dogmenentwicklung des 5. und 6. Jahrhunderts – das Argument, dass die Inkarnation Christi die materielle Wiedergabe seiner menschlichen Gestalt wie die der Gottesmutter, der Engel und Heiligen legitimiert.⁶⁸ Es wurde die These aufgestellt, dass durch die Kraft der abgebildeten heiligen Gestalt und durch die Namengebung die Identifizierung des materiellen Bildes und des Abgebildeten erfolgt und sich die Materie mit dessen Gnadenfülle und Heiligkeit erfüllt.⁶⁹ Als Reaktion auf Idololatrie-Vorwürfe von Seiten der Bilderfeinde benutzte die ikonophile Literatur des 9. Jahrhunderts eine differenziertere Sprache und vertrat eine nur indirekte Teilhabe des religiösen Bildes an der Gnade der abgebildeten heiligen Gestalt, die auf dem gemeinsamen Namen und vor allem auf der Ähnlichkeit der Form zwischen Abbildung und Archetypus beruhte.⁷⁰ Demgemäß gilt die dem religiösen Bild erwiesene Verehrung ausschließlich der in ihr abgebildeten Gestalt und impliziert keinerlei Anbetung des materiellen Objektes.⁷¹

BRUBAKER – HALDON, *Iconoclast Era – Sources* und dieselben, *Iconoclast Era – History*; BARBER, *Figure and Likeness*; AUZÉPY, *Iconoclasme* und dieselbe, *Histoire des iconoclastes*.

⁶⁷ BARBER, *Figure and Likeness* 13–37. Bereits in Texten der spätantiken Literatur und zwar nicht nur der christlich-patristischen, sondern auch der heidnisch-philosophischen macht sich eine besondere, theologisch konzipierte Ästhetik bemerkbar, die jede materielle Darstellung – sei sie bildlich oder sprachlich – als eine sinnlich wahrnehmbare Offenbarung göttlicher Präsenz ansieht. In den Rahmen dieser Ästhetik gehört auch die in der byzantinischen Rhetorik häufig vorkommende Metapher des „beseelten Standbildes“, die sowohl für Personen als auch für materielle Erscheinungen aller Art verwendet wird. Siehe dazu PAPAIOANNOU, *Animate Statues*.

⁶⁸ Johannes von Damaskus, *Expositio fidei*, ed. KOTTER II 207–208, Kap. 89, 24–48.

⁶⁹ Johannes von Damaskus, *Contra imaginum calumniatores orationes tres*, ed. KOTTER III 148, Kap. I 36, 14–15: Χάρις διδοται θεία τῶν ἕλαις διὰ τῶν εἰκονιζομένων προσηγορίας (*Göttliche Gnade wird den materiellen Stoffen durch die Namengebung gespendet*. – E. B.-P.); Ebenda, ed. KOTTER III 106, Kap. II 14, 32–35: [...] παραχώρει τῇ ἐκκλησιαστικῇ παραδόσει καὶ τὴν τῶν εἰκόνων προσκύνησιν Θεοῦ καὶ φίλων Θεοῦ ὀνόματι ἁγιαζομένων καὶ διὰ τοῦτο θείου πνεύματος ἐπισκιαζομένων χάριτι (*Gestehe der kirchlichen Tradition auch die Verehrung der Bilder Gottes und der Freunde Gottes zu, die durch den Namen geheiligt und daher von der Gnade des Heiligen Geistes bedeckt werden* – E. B.-P.). Ebenda, ed. KOTTER III 105, Kap. II 14, 19–20: σέβω δὲ [sc. τὴν ἕλην] οὐχ ὡς θεόν, ἀλλ’ ὡς θείας ἐνεργείας καὶ χάριτος ἔμπλεων (*ich verehere die Materie nicht als einen Gott, sondern als erfüllt von göttlicher Energie und Gnade* – E. B.-P.).

⁷⁰ Patriarch Nikephoros, *Refutatio et eversio*, ed. FEATHERSTONE 67, 11–18: ἐπεὶ τοίνυν ἡ ἐν τούτοις ὁμοίωσις, σχέσις τις οὐσα, μεσιτεύει τοῖς κατὰ τὴν ἐμφέρειαν κοινωνοῦσιν ἄκροις, τῷ τε ὁμοιοῦντι καὶ τῷ ὁμοιουμένῳ φημί, ἐνοί καὶ συνάπτει τῷ εἶδει ταῦτα, κἂν τῇ φύσει διέστηκεν. εἰ γὰρ καὶ ἄλλο καὶ ἄλλο τῇ φύσει τύχοι ἐκάτερον, ἀλλ’ οὐκ ἄλλος καὶ ἄλλος διὰ τοῦ τύπου γάρ, τοῦ ἐξ ἀρχῆς ἢ γνώσις ἐγγίνεται, καὶ ἐν αὐτῷ τοῦ γεγραμμένου ἢ ὑπόστασις καθοράται (*Da nun die bei ihnen existierende Ähnlichkeit, die eine Beziehung darstellt, zwischen den gemäß ihrem Sich-gleichen kommunizierenden beiden Enden vermittelt, ich meine zwischen dem ähnlich Machenden und dem die Ähnlichkeit Empfangenden, vereint und fügt sie diese der Gestalt nach zusammen, auch wenn sie ihrer Natur nach getrennt sind. Denn wenn auch beides seiner Natur nach ein je Verschiedenes ist, so ist doch nicht der eine vom anderen getrennt: durch das Abgebildete nämlich vollzieht sich das Erkennen des Ursprünglichen, und in ihm wird die Substanz des Gemalten erkannt* – E. B.-P.); Theodoros Studites, *Antirrheticus* I, PG 99, 344 B–C: Οὕτω καὶ ἐν εἰκόνι εἶναι τὴν θεότητα εἰπὼν τις οὐκ ἂν ἀμάρτη τὸν δέοντος· ἐπεὶ καὶ ἐπὶ τύπου σταυροῦ τῶν τε ἄλλων θεῶν ἀναθημάτων, ἀλλ’ οὐ φυσικῇ ἐνώσει· οὐ γὰρ σὰρξ ἢ θεωθεῖσα· σχετικῇ δὲ μεταλήψει, ὅτι χάριτι καὶ τιμῇ τὰ μετέχοντα (*So dürfte man auch, wenn man sagt, dass die Gottheit im Bild ist, das Richtige nicht verfehlen, da das ja auch bei der Abbildung des Kreuzes und der übrigen Gott geweihten Dinge der Fall ist, aber nicht aufgrund einer Vereinigung der Natur nach, denn es handelt sich nicht um das vergöttlichte Fleisch, sondern durch eine relative Partizipation, da das Teilhabende aufgrund von Gnade und Verehrung teilhat* – E. B.-P.).

⁷¹ Theodoros Studites, *Parva Catechesis*, ed. AUVRAY 55, 39–42: πόσω γε μᾶλλον τὴν εἰκόνα Χριστοῦ τιμητέον καὶ προσκυνητέον, ἐφ’ ἧ, ὡς ἐν ἐσόπτρῳ, αὐτός ἐστιν ὁ ἐκφαινόμενός τε καὶ προσκυνούμενος· φύσις γὰρ αὐτῆς εἰκόνος τὸ ἐξεικονιζόμενον κατ’ εἶδος φέρειν (*Um wie viel mehr ist das Bild Christi zu ehren und zu verehren, auf welchem er es ist, der wie in einem Spiegel abgebildet ist und verehrt wird; denn das liegt in der Natur des Bildes, dass es*

Diese Auffassung des religiösen Bildes, wie sie sich in der zweiten Phase des Ikonoklasmus ausgeformt hatte, scheint bis in die Mitte des 11. Jahrhunderts ihre Gültigkeit beibehalten zu haben.⁷² Allerdings folgt aus der besonderen Hervorhebung der Ähnlichkeit der Form im Verhältnis zwischen Abbildung und Archetypus durch die Theoretiker des 9. Jahrhunderts eine Vorstellung von dem religiösen Bild als einem allzu menschlichen Produkt, das auf den Bereich des Sichtbaren, des sinnlich Wahrnehmbaren beschränkt ist, der dann seinerseits die Grenzen menschlicher Kenntnis des göttlichen Archetypus abzustecken scheint. Diese enge Auffassung wurde offenbar von einigen Denkern des „philosophischen“ 11. Jahrhunderts aufgrund ihres Verlangens nach einer Erfahrung des Transzendenten noch im Diesseits als ungenügend empfunden, und hier dürften die aus dieser Zeit stammenden regen theoretischen Diskussionen über das religiöse Bild als materielle Stätte des Göttlichen ihren Ausgang genommen haben.⁷³

Im Rahmen dieser theoretischen Auseinandersetzung mit dem religiösen Bild hebt der Mystiker Symeon Neos Theologos (um 949–1022) in seiner Argumentation den allzu menschlichen, auf die materielle Ebene beschränkten Charakter des Bildes noch deutlicher hervor, indem er jegliche Möglichkeit negiert, eine Kenntnis des Göttlichen durch irdische Mittel zu erreichen – seien das Worte oder Bilder. Damit vertritt er die Unmöglichkeit der Theologie selbst. Eine Kenntnis des Transzendenten sei nur durch die optische Erfahrung einer spirituellen Vision erreichbar, in der sich das Göttliche von selbst dem würdigen Empfänger offenbart.⁷⁴ Anders betrachtet Michael Psellos (1018–um 1078) den menschlichen Charakter des religiösen Bildes nicht als Hindernis für eine – wenn auch nur extraordinäre – Erfahrung des göttlichen Archetypus durch seine materielle Darstellung. Denn das göttliche Wesen soll bei besonderen Anlässen in das religiöse Bild eingreifen und die irdische Abbildung auf wundersame Weise einen Moment lang in ihren himmlischen Archetyp transformieren.⁷⁵ Eustratios von Nikaia (um

das Abgebildete der Gestalt nach enthält – E. B.-P.). Zu den verschiedenen ikonophilen Theorien des 8. und 9. Jahrhunderts siehe BARBER, *Figure and Likeness* 72–81; 107–123, hier besonders 121–123. Für eine Zusammenfassung siehe PENTCHEVA, *Performative Icon* 632–634. Zusammenfassend zu den theoretischen Auseinandersetzungen während des Bilderstreits s. jetzt auch dieselbe, *What is a byzantine icon?* 266–273.

⁷² Dies belegt z.B. eine Homilie des Patriarchen Michael Kerularios von ca. 1050–1055 anlässlich des Festes der Orthodoxie, die das *Synodikon der Orthodoxie* in der Form wiedergibt, die es im Laufe des 9. Jahrhunderts angenommen hatte; siehe BARBER, *Logic of Painting* 13 mit Anm. 61 und 14 mit Anm. 62. Am sogenannten „Sonntag der Orthodoxie“ – d.h. am ersten Sonntag der Fastenzeit vor Ostern – feiert die Ostkirche die Wiederherstellung des Bilderkultes nach dem Bilderstreit. Das Fest findet eine erste Erwähnung im *Klētorologion* des Philotheos aus dem Jahr 899 und ist fest etabliert im *Zeremonienbuch* des Konstantinos Porphyrogenetos aus der Mitte des 10. Jahrhunderts, vgl. BARBER, *Logic of Painting* 2 mit Anm. 4. Das *Synodikon der Orthodoxie* (J. GOUILLARD, *Le Synodikon de l'Orthodoxie. Édition et commentaire, TM 2* [1967] 1–316) erreichte seine erste definitive Form Ende des 9. Jahrhunderts. Ab der Mitte des 11. Jahrhunderts und zunehmend während der Herrschaft der Komnenendynastie (1081–1185) erfuhr der Text eine Reihe von Änderungen, wobei die Vorstellung von der Identifikation des Bilderkultes mit der Orthodoxie einer Revision unterzogen wurde, siehe BARBER, *Logic of Painting* 2.

⁷³ BARBER, *Logic of Painting* 21–22.

⁷⁴ BARBER, *Logic of Painting* 23–59. Vgl. z.B. Symeon Neos Theologos, *Catéchèses* 23–34, *Actions de Grâces* 1–2, ed. KRIVOCHEÏNE – übers. PARAMELLE, 350.264–352.272: Ἀλλὰ γὰρ πάλιν λυπούμενος καὶ οὕτως αὐθις ἰδεῖν σε [sc. τὸν Θεοτόκον] ἐπιποθῶν, ὡς ἀπὸ θανάτου ποτε πρὸς τὸ τὴν ἄχραντον εἰκόνα τῆς σε Τεκνοῦσας ἀσπασάσθαι καὶ ταύτη προσέπεσα, αὐτὸς πρὸ τοῦ ἀναστῆναί με, ἐντὸς τῆς ταλαιπώρου καρδίας μου, ὡς φῶς ἀποτελέσας αὐτήν, ὠράθης μοι, καὶ τότε ἔγνων ὅτι ἐν ἐμοὶ σε γνωστῶς ἔχω. Ἀπὸ οὖν τότε οὐχὶ μνημονεύων σου καὶ τῶν περὶ σὲ ἡγάπων σε ἀπὸ τῆς τῶν τοιοῦτων μνήμης, ἀλλ' ἐν ἐμοὶ σέ, τὴν ἐνυπόστατον ἀγάπην, ἔχειν ἐπ' ἀληθείας ἐπίστευσα (*Aber wieder von Schmerz erfüllt und auch jetzt wieder voller Sehnsucht, dich [sc. den Herrn] zu sehen, als ich einmal hinging, um das unbefleckte Bild derer, die dich geboren hat, zu küssen und vor ihm niederfiel, habe ich dich, bevor ich wieder aufstand, in meinem armen Herzen gesehen, das du gleichsam zu Licht gemacht hast, und da erkannte ich, dass ich dich in intelligibler Weise in mir habe. Von da an nun liebte ich dich, nicht indem ich an dich und das, was mit dir ist, dachte, aufgrund der Erinnerung an dieses, sondern ich war überzeugt, dich, die personifizierte Liebe, in Wahrheit in mir zu haben* – E. B.-P.).

⁷⁵ BARBER, *Logic of Painting* 61–98. Vgl. z.B. Michael Psellos, *Eloge funèbre de Nicolas de la Belle Source par Michel Psellos moine à l'Olympe*, ed. GAUTIER, 51.491–499: Ἐπαῖξ τοίνυν τὴν ἐκείνης εἰκόνα προσθείς καὶ ἀτενῶς

1050–1117) betont wiederum die allzu begrenzten Kapazitäten des religiösen Bildes als eines materiellen Objektes und betrachtet sie ähnlich wie Symeon Neos Theologos als ungeeignetes Mittel, um von etwas Transzendente[m] Kenntnis zu erlangen. Anders als Symeon vertritt er aber die Ansicht, dass es dem Menschen möglich ist, eine Erfahrung des Göttlichen auf intellektueller Ebene mittels der Theologie oder der Philosophie zu erreichen.⁷⁶ Im Gegensatz zu all

ἐνιδών, τὴν τοῦ ἀρχαγγέλου πρὸς αὐτὴν ἠφίει φωνήν, νῦν μὲν ἄλλο, νῦν δὲ ἄλλο, τὸ “χαίρε”, ἐπιφθεγγόμενος, καὶ οὕτω δὴ πρὸς μέλος ῥυθμίζων τὴν εὐφημίαν ὁρᾷ τὴν θεϊαν εἰκόνα – ἀλλὰ με τρόμος καὶ ἔκστασις ἔπεισι – μεταβαλοῦσαν ἀθρώως εἰς φύσιν σαρκός. Καὶ τοῖς ὀφθαλμοῖς πρῶτον ἀντωπῆσασα πρὸς αὐτόν, ὃ φρικώδους ὁράματος καὶ ἀκούσματος, ἰλέψ ὄμματι, “χαίρε καὶ σύ, πάτερ”, ἡρέμα ὑποψιθυρίζουσα τοῖς χεῖλεσιν ἔφησεν. Ὁ δὲ ἀταράχῳ ψυχῇ καὶ “χαίρω”, φησὶν, “ἐπειδὴ σε τὴν χαρᾶς αἰτίαν ὁρῶ” (*Einmal nun stellte er ihr Bild vor sich hin und betrachtete sie unverwandt, und dann sagte er das zu ihr, was der Erzengel gesagt hat, bald das eine und bald das andere, indem er jeweils das „Freude sei mit dir“ hinzufügte. Und indem er so die Lobpreisung als Lobgesang modulierte, schaute er auf das göttliche Abbild – doch mich erfasst Schrecken und Schauder –, welches plötzlich zu Fleisch und Blut wurde. Und indem sie zunächst die Augen auf ihn richtete – oh welch ein Schauder, das zu sehen und zu hören, sagte sie mit gnädigem Blick, indem sie die Worte leise mit den Lippen flüsterte: „Freude sei auch mit dir, Vater“. Er aber sagte mit völliger innerer Ruhe: „Ich freue mich, da ich dich, die Ursache der Freude, sehe“ – E. B.-P.). Derselbe, *De miraculo in Blachernais patrato*, ed. FISHER 205.132 – 206.139: ὁ δὲ περὶ τὴν εἰκόνα πέπλος ἀθρώον μετεωρίζεται ὡσπερ τινὸς αὐτόν ὑποκινήσαντος πνεύματος, καὶ ἔστι τὸ πρᾶγμα τοῖς μὲν μὴ ἰδοῦσιν ἄπιστον, τοῖς δὲ ἰδοῦσι παράδοξον καὶ τοῦ θείου πνεύματος ἀντικρυς κάθοδος. Συνεξαλλάσσεται δὲ τῷ τελομένῳ καὶ ἡ μορφή τῆς θεοπαίδος, οἶμαι, δεχομένη τὴν ἔμψυχον ἐπιδημίαν αὐτῆς καὶ τὸ ἀφανὲς τῷ φαινομένῳ ἐπισημαίνουσα (*Der Vorhang um das Bild aber hebt sich plötzlich empor, als ob ein Windhauch ihn sanft bewegte, und dieses Geschehene ist für diejenigen, die es nicht gesehen haben, ganz unglaublich, für die aber, die es gesehen haben, wundersam und so etwas wie die Herabkunft des Heiligen Geistes. Zugleich mit dem, das sich da zuträgt, verändert sich aber auch die abgebildete Gestalt der Jungfrau, die den göttlichen Sohn trägt, glaube ich, da sie deren lebendige Einwohnung erfährt und das Unsichtbare durch das äußerlich Wahrnehmbare anzeigt – E. B.-P.). Derselbe, *In crucifixionem*, ed. FISHER 197.862–866: ἔστι μὲν ἡ ἔμψυχος αὐτῆ γραφῆ ἕκ τῶν οἷς σύγκειται συντεθειμένων [scribendum συντεθειμένη] ὡς ἄριστα, τὸ δ’ ὅλον ἔμψυχον εἶδος καὶ ὑπὲρ τοῦτο δοκεῖ, ὡς εἶναι τῇ εἰκόνι διχόθεν τὸ ζῆν, τῷ τε κατὰ τέχνην ἐξωμοιωσθαι καὶ τῷ κατὰ χάριν ἐτέρῳ μὴ εἰσικέναι (*Dieses lebendige Bildnis ist aus den Materialien, aus denen es besteht, in vollendeter Weise zusammengesetzt, das Ganze erscheint als lebendiges Abbild und über dieses hinaus, so dass das Bild seine Lebendigkeit aus zwei Quellen bezieht: dadurch, dass sie den Regeln der Kunst entsprechend ähnlich ist, und dadurch, dass sie aufgrund der göttlichen Gnade nichts anderem gleicht – E. B.-P.). Ebenda 197.872–879: αὐτῷ δ’ ἐκεῖνῳ τῷ ἐμῷ Χριστῷ ἀπεικόνει ταύτην [sc. τὴν γραφὴν] φημί [...] οὕτω γοῦν μοι κάκεινος ἀπηρωρῆσθαι δοκεῖ ἐν ὁμοίῳ τῷ σχήματι, ἐν ὁμοίῳ τῷ χρώματι καὶ οὐκ ἂν διαμφισβητήσαιμι ὡς κρείττων ἐπιστάσια τὴν τοῦ ἐξεικονίσαντος χεῖρα μετὰ καὶ τοῦ ἐπιστατοῦντος νοός πρὸς τὴν πρωτότυπον ἐκείνην ἀνήνεγκε γραφὴν (*Ihm selbst, meinem Christus, so sage ich, gleicht es [sc. das Bildnis] [...] Auf diese Weise scheint mir nun auch jener am Kreuz zu hängen, in der gleichen Haltung, in der gleichen Farbe; und ich habe eigentlich keinen Zweifel, dass eine übernatürliche Fürsorge die Hand dessen, der die Abbildung geschaffen hat, zusammen mit dem fürsorgenden Geist zu jenem archetypischen Bildnis hinaufgeführt hat – E. B.-P.).****

⁷⁶ BARBER, *Logic of Painting* 99–130. Vgl. z.B. Eustratios von Nikaia, *Demonstratio*, ed. DEMETRAKOPULOS 154: “Ἐπι ἡ εἰκὼν τὸ σχῆμα καὶ τὴν μορφήν τοῦ εἰκονιζομένου λαμβάνει οὐ τὴν οὐσίαν (*Außerdem erhält das Bild das Aussehen und die Gestalt des Abgebildeten, nicht dessen Wesenheit – E. B.-P.).* Derselbe, *Dialogus*, ed. DEMETRAKOPULOS 141: Εἰ γὰρ θαῦμα [sc. ποιεῖ ἡ εἰκὼν], οὐ κατὰ φύσιν, ἀλλ’ ὑπὲρ φύσιν ἐστὶ τὸ γινόμενον [...] “Ὡστε οὐ τῶν εἰκόνων ἐστὶν ἡ ἐνέργεια, ἀλλὰ τῆς πάντα πληροῦσης θείας δυνάμεως, πρὸς ἣν αἱ ἡμῶν ψυχαὶ ἀναφερόμεναι ταῖς εὐχαῖς τὰς ἐξ αὐτῆς κολουῦνται εὐεργεσίας καὶ ὠφελείας (*Denn wenn es [sc. das Bild] ein Wunder bewirkt, dann vollzieht sich das Geschehen nicht gemäß der Natur, sondern auf übernatürliche Weise; [...] So dass die Wirkung nicht diejenige der Bilder ist, sondern diejenige der alles erfüllenden göttlichen Macht, an welche sich unsere Seelen mit ihren Gebeten wenden und so deren Wohltaten und Hilfen erbitten – E. B.-P.).* Derselbe, *In Ethica Nicomachea Commentaria*, ed. HEYLBUT, VI.7 319.37–320.19: ἡ δὲ σοφία ἀπλῶς περὶ τὴν τῶν ὄντων γνῶσιν καταγινομένη, ἤτοι τῶν οὐσιῶν [...] τὸν δὲ κατὰ τὰς οὐσίας σοφὸν καὶ τὰ καθ’ αὐτὸ ταῖς οὐσίαις ἐπόμενα ὅλως σοφὸν καὶ ἀπλῶς σοφόν, πάντων δ’ εἰσέτι ἐν σοφίᾳ κράτιστον τὸν περὶ τὰ ἀρχικώτερα τῶν ὄντων καταγινομένων καὶ σοφίαν κρατίστην τὴν ἐπιστήμην αὐτοῦ, ἥτις ἐστὶν ἡ θεολογία (*Die Weisheitslehre, die sich einfach mit der Erkenntnis der wahrhaft seienden Dinge beschäftigt, das heißt mit den Wesenheiten [...] denjenigen Weisen, der in Bezug auf die Wesenheiten weise ist und der in Bezug auf das, was unmittelbar mit den Wesenheiten zusammenhängt, völlig weise und einfach weise ist, und am höchsten von allen außerdem in der*

diesen Denkern argumentiert schließlich Leon von Chalkedon (gewirkt 1080er/1090er Jahre) für eine dauerhafte Präsenz des Göttlichen im religiösen Bild. Da das Bild als materielles Objekt die Form der heiligen Gestalt in sich trägt und dadurch den himmlischen Abgebildeten für den irdischen Betrachter „lebendig“ – d.h. auf spiritueller Ebene präsent – macht, ist die Abbildung in ihrer materiellen Beschaffenheit verehrungswürdig kraft der Gestalt des heiligen Archetyps, die sie verfügbar macht.⁷⁷ In den Ausführungen des Leon von Chalkedon spiegelt sich die im Rahmen der damaligen kultischen Praxis verstärkte Verehrung des materiellen religiösen Bildes als direkten Trägers göttlicher Gnade und Vermittlers göttlicher Präsenz wider – auch wenn eine solche Vorstellung von der offiziellen Theologie nicht unterstützt wurde.⁷⁸ Bezeichnend für diese Diskrepanz ist neben der Zunahme der als wundertätig geltenden und mit öffentlichen Prozessionen gefeierten Heiligenbilder in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts auch das Verhalten des Kaisers Alexios I. Komnenos selbst, der die Ansichten Leons offiziell im Rahmen eines Konzils (1094/95) verurteilt hatte: Als der Kaiser einmal ernsthaft an Fieber erkrankte, ließ er sich ein Tuch umhängen, das davor vor dem Christus-Bild auf dem Chalke-Tor von Konstantinopel gehangen hatte, im Glauben es handle sich dabei aufgrund des Kontaktes mit dem Heiligenbild um geheiligte und darum heilkräftige Materie.⁷⁹

Leons theologische Argumentation bezüglich der Bilderverehrung wird in der im Auftrag des Kaisers Alexios I. Komnenos verfassten *Panoplia dogmatike* des Euthymios Zigabenos und im *Florilegium* des Sebastokrators Isaak Komnenos – des Bruders des Kaisers – widerlegt. Diese Texte machen das alte Argument wieder geltend, dass keinerlei Erfahrung des Göttlichen im Bild als materiellem Objekt möglich sei.⁸⁰ Aber trotz dieser scheinbaren Rückkehr in die ikonophile Rhetorik des 9. Jahrhunderts offenbart doch die Tatsache, dass das religiöse Bild durch das 11. und frühe 12. Jahrhundert hindurch immer noch zur Debatte stand, die vorherrschende Unzufriedenheit mit den allzu engen Grenzen dieses theologischen Erbes. Letztlich verlangten die Gläubigen danach, dass der himmlische Gegenstand des religiösen Bildes ihren begrenzten irdischen Erfahrungsmöglichkeiten zugänglich sei. Doch so etwas konnte nur durch einen göttlichen Eingriff geschehen, der das irdische Objekt des religiösen Bildes auf

Weisheitslehre denjenigen, der sich mit den ursprünglichsten von allen Seienden beschäftigt, und die höchste Weisheitslehre auch dessen Wissenschaft, welches die Theologie ist – E. B.-P.).

⁷⁷ BARBER, *Logic of Painting* 131–143. Vgl. z.B. Leon von Chalkedon, *Epistolē pros ton basilea Alexion ton Komnenon*, ed. LAURIOTES 415 (zitiert nach WEYL CARR, *Leo of Chalcedon and the Icons* 580, Anm. 14): Εικών λέγεται ἐπὶ τὸ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου καὶ τῶν τιμίων ἀγγέλων καὶ πάντων τῶν ἁγίων καὶ ὁσίων ἀνδρῶν καὶ τὸ συναμφοτέρον ἦτοι ἡ ὕλη τε καὶ ὁ ταύτη ἐγγραφεὶς χαρακτήρ („Bild“ wird bei Christus, der Theotokos, den verehrungswürdigen Engeln und allen heiligen und seligen Männern beides genannt, nämlich sowohl die Materie als auch das in ihr gemalte Abbild – E. B.-P.).) Ebenda 446 (zitiert nach WEYL CARR, *Leo of Chalcedon and the Icons* 581, Anm. 17): Τὴν μέντοι εἰκονικὴν ὕλην τιμῶμεν ὡς θεῖον ἀνάθημα τοῦ Θεοῦ τυγχάνουσαν, καὶ προσκυνοῦμεν ταύτην καὶ ἀσπαζόμεθα, οὐ λατρευτικῶς, ἀλλὰ τιμητικῶς τε καὶ σχετικῶς διὰ τὸν τοῦ Χριστοῦ χαρακτήρα (*Die Bildmaterie ehren wir, da sie ein göttliches Weihbild Gottes ist, und wir verehren sie fußfällig und küssen sie, nicht in anbetender Weise, sondern in ehrender Weise und relativ, und wir tun das wegen des Abbildes Christi* – E. B.-P.). Ebenda 415 (zitiert nach WEYL CARR, *Leo of Chalcedon and the Icons* 581, Anm. 18): ταῖς μὲν γὰρ ἄλλαις εἰκόσι τιμητικὴ τε καὶ σχετικὴ προσκύνησις ἀπονέμεται [...] διὰ τὸν κοινὸν Δεσπότην (*Den übrigen Bildern wird eine ehrende und relative fußfällige Verehrung zuteil [...] wegen des gemeinsamen Herrn* – E. B.-P.).

⁷⁸ Dazu siehe jetzt auch die kürzlich erschienene Monographie von PENTCHEVA, *Sensual icon*, Kap. 7: „Inspired Icons, Animated Statues, and Komnenian Iconoclasm“.

⁷⁹ Ioannes Zonaras, *Epitome Historiarum*, ed. BÜTTNER-WOBST III 18, 1, 25. Siehe WEYL CARR, *Leo of Chalcedon and the Icons* 582–584 und PENTCHEVA, *Epigrams on Icons* 122–123. Zur Bildtheorie Leons von Chalkedon siehe auch dieselbe, *Icons and Power* 152–154; vgl. jetzt auch dieselbe, *What is a byzantine icon?* 275–276.

⁸⁰ BARBER, *Logic of Painting* 143–157. Das bildertheologische Kapitel 22 der *Panoplia dogmatike* des Euthymios Zigabenos (*PG* 130, 20–1360) und das *Florilegium* des Isaak Komnenos (das sich anhand einer Manuskriptbeschreibung teilweise rekonstruieren lässt, siehe BARBER, *Logic of Painting* 143, Anm. 50) bestehen in gesammelten Textabschnitten aus Werken früherer ikonophiler Autoren – des Theodoros Studites, der Patriarchen von Konstantinopel Nikephoros und Germanos – und aus den Akten des siebten ökumenischen Konzils von Nikaia (787).

wundersame Weise transformierte und die darin abgebildete heilige Gestalt auf spiritueller Ebene präsent, also „lebendig“ machte.⁸¹

Die Wahrnehmung von byzantinischen religiösen Bildern durch den zeitgenössischen Betrachter als „lebend“ beruht nicht zuletzt auch auf der als „Extramission“ bekannten Theorie des Sehens, welche die Byzantiner aus dem antiken Denken übernommen hatten.⁸² Nach dieser Theorie wird das Sehen nicht als passiv, sondern als ein interaktiver Vorgang zwischen dem Sehenden und dem Gesehenen verstanden. Das Auge sendet optische Strahlen, die das gesehene Objekt berühren und sein auf taktile Weise erfasstes Bild ans Auge und letztlich an den Intellekt zurückschicken. Der taktile Aspekt dieses Prozesses erhebt das Sehen in den Rang eines aktiven und machtvollen Sinnes – eine Auffassung, für die der Glaube an den bösen Blick bezeichnend ist.⁸³ Aber nicht nur die Augen des Betrachters, sondern auch die der abgebildeten Heiligen besitzen dieselbe Macht, da für den Gläubigen in ihnen die göttliche Energie ihrer himmlischen Archetypen lebt. So kann der irdische Betrachter mittels des taktilen Vorgangs des Sehens durch die materiellen Bilder der heiligen Gestalten mit ihren himmlischen Archetypen selbst interagieren. In Kombination mit dem religiösen Glauben hebt die Theorie der Extramission die Grenzen zwischen der realen Welt des Betrachters, der künstlichen Welt in den Abbildungen und letztlich auch der göttlichen Sphäre auf.

Religiöse Bilder werden durch den irdischen Betrachter schließlich auch auf einer sinnlich-materiellen Ebene als lebendige Erscheinungen des Transzendenten wahrgenommen. Denn die religiösen Bilder bieten, wie Bissera PENTCHEVA kürzlich argumentiert hat, dem gläubigen Byzantiner kein ausschließlich optisches, sondern ein reiches, alle Sinne umfassendes Erlebnis.⁸⁴ Ob als Teile der Dekoration einer Kirche oder als private Andachtsgegenstände, die heiligen Bilder werden gezielt in Szene gesetzt. Sie erhalten einen besonderen Platz auf Pulten und werden mit Verkleidungen aus Edelmetallen oder mit kostbaren Textilien verziert. Vor ihnen brennen Kerzen, Öllampen und Weihrauchgefäße, und es werden Gebete vorgetragen und Hymnen gesungen. Sie werden körperlich mit Fußfällern und Küssen verehrt. Im flackernden Kerzenlicht und dem Dunst des Weihrauchs und des Atems der Menschen entstehen Reflexe und Effekte, die die kostbaren Materialien der religiösen Bilder zum Glänzen und Schimmern bringen und so den Eindruck erwecken, dass sich die heiligen Gestalten vor den Augen der Gläubigen in Bewegung setzen und zum Leben erwachen.⁸⁵

⁸¹ BARBER, *Logic of Painting* 159–163. Sehr bezeichnend für diese Auffassung der heiligen Abbildungen im 14. Jahrhundert ist die Formulierung in einem Epigramm des Manuel Philes auf ein Bild der Gottesmutter (Miller I 214–215, F 41 vv. 1–4): Ἐκ σπαργάνων πλουτῶν σε θερμὴν προστάτιν / ἐγραψάμην σε πρῶτον ἐν τῇ καρδίᾳ / τὸ δεύτερον δὲ ζωγραφῶ σου τὸν τύπον, / ἵνα σε καὶ κατ’ ὄψιν ὡς ἔμπνου βλέπω (*Da ich dich von Kindesbeinen an als warme Beschützerin besitze, / habe ich dich erst einmal in mein Herz eingeschrieben; / zum Zweiten aber male ich auch dein Abbild, / damit ich dich als lebendig auch vor Augen sehe* – E. B.-P.). Ein ähnliches Zeugnis liefert auch das Troparion des Zeitgenossen des Philes Nikephoros Kallistos Xanthopoulos auf das Bild der Gottesmutter Hodegetria: Poésies rythmiques, ed. JUGIE 366: Βλέποντες τὸν τύπον σου ἐναργῶς, / ὡσπερ σε παρούσαν, Ὁδηγήτρια, ἐμφανῶς, / οἰόμεθα, κόρη, τὸ γένος χριστωνύμων, / καὶ πάντες ὀλοφύχως σοὶ καταφεύγομεν (*Indem wir dein Abbild deutlich sehen, / glauben wir, dass du, Hodegetria, gleichsam als Erscheinung anwesend bist, / Jungfrau, wir, das Volk, das Christi Namen trägt, / und alle begeben wir uns aus vollem Herzen in deine Obhut* – E. B.-P.). Vgl. auch Werkverzeichnisse: Verzeichnis IV (20) vv. 9–13.

⁸² NELSON, *Ekphrasis and Vision* 150–159.

⁸³ Zum Volksglauben an den bösen Blick im Christentum und im Islam siehe z.B. KAHL, *Böser Blick*. Speziell zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur siehe RÁKOCZY, *Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter*.

⁸⁴ PENTCHEVA, *Performative Icon*; dieselbe, *Epigrams on Icons*; Siehe auch JAMES, *Senses and Sensibility*. Vgl. jetzt auch PENTCHEVA, *Sensual Icon* und dieselbe, *What is a Byzantine Icon? 273–274*. Die Art und Weise, wie die byzantinische religiöse Kunst ihre materiellen Mittel einsetzt, um dem gläubigen Betrachter göttliche Präsenz wirkungsvoll zu vermitteln, untersucht eingehend anhand konkreter Beispiele byzantinischer Kultobjekte die kürzlich erschienene Monographie von PEERS, *Sacred Shock*.

⁸⁵ Das Element der Bewegung und der Veränderung der äusseren Form wird auf der Grundlage der neuplatonischen Philosophie – speziell dem Konzept, wonach untergeordnete Dinge an übergeordneten Anteil haben – als

Bei den heiligen Bildern werden wertvolle Materialien kunstvoll eingesetzt, um dem irdischen Betrachter ein lebendiges, unmittelbares sinnliches Erlebnis des Himmels zu bereiten, während die beschreibenden Epigramme, die sie begleiten, eine parallele Funktion dazu auf intellektueller Ebene erfüllen. Sie lassen die heiligen Abbildungen aufleben, sich bewegen und sprechen und bringen damit ihre spirituelle Dimension durch das Wort bildhaft und lebendig zum Ausdruck.⁸⁶

1.4 DAS STILMITTEL DES „BESEELTEN BILDES“ IN DER BYZANTINISCHEN EPIGRAMMATIK

Das Stilmittel des „beseelten Bildes“ ist bekanntermaßen ein *topos* der griechischen Dichtung und Rhetorik seit der Antike. Aber in der christlichen byzantinischen Epigrammatik zwischen dem 7. und dem 14. Jahrhundert ist diese Technik nur sporadisch belegt. Bisher ließen sich lediglich 48 Beispiele aufspüren, wobei 22 davon aus der Feder des Zeitgenossen des Philes Nikephoros Kallistos Xanthopoulos stammen und sehr wahrscheinlich unter Philes' Einfluss entstanden sind.⁸⁷ Unter den byzantinischen Epigrammatikern scheint Manuel Philes der Einzige zu sein, der das Stilmittel in großem Umfang und in vielen Variationen als zentralen Baustein zur literarischen Gestaltung seiner Verse verwendet, und gerade darin darf ein konkretes Indiz für die geistige Affinität der Epigramme des Philes zu der sogenannten *Anthologia Planudea* erkannt werden. Denn die byzantinistische Forschung hat schon seit langer Zeit das epigrammatische Werk des Manuel Philes in Verbindung zur Anthologie antiker Epigramme gebracht, die dessen etwas älterer Zeitgenosse, der gelehrte Mönch Maximus Planudes (ca. 1255–1305), um das Jahr 1300 kompilierte.⁸⁸ Bereits Karl Krumbacher⁸⁹ und

Manifestation der göttlichen Präsenz im materiellen Bild interpretiert. Von dieser Auffassung ausgehend argumentieren PENTCHEVA, *Icons and Power* 149–161 und BARBER, *Living Painting* für die Interpretation des Terminus *empsychos graphē* (beseelte Schrift bzw. beseeltes Bild), der in den Schriften des Michael Psellos vorkommt, als ein „von dem heiligen Geist bewohntes“ Bild im Gegensatz zu der von der älteren Forschung (MAGUIRE, *Art and Eloquence* 53–83; BELTING, *Likeness and Presence* 261–296) vorgeschlagenen Deutung als Hinweis auf eine neue „naturalistische“ Weise der Malerei. In dieselbe Richtung bezüglich der Bedeutung von *empsychos graphē*, aber aus der Sicht der Rhetorik und nicht derjenigen der Philosophie argumentiert CORMACK, *Living Painting* 244–245: „The term 'living painting' or 'animated scripture' emerges as a way of describing how belief is represented and communicated by art.“ [...] „the self-consciously rhetorical writer aims to control the viewing process by an authoritative set of statements about how the faithful should respond to art. Here lies the power of rhetoric.“ Zur Interaktion des „lebenden religiösen Bildes“ mit seiner Umgebung und der Verwandlung der Letzteren zum „sakralen Raum“ siehe LIDOV, *Spatial Icons* und derselbe, *Hierotopy*.

⁸⁶ Eine ähnliche Funktion hat auch die rhetorische Gattung der byzantinischen *Ekphrasis* auf religiöse Abbildungen, die sich – anders als die meistens kurzen Epigramme – in ausführlichen Prosa- oder Verskompositionen mit ihrem Gegenstand auseinandersetzt. Dazu siehe JAMES, *Art and Lies* 64; WEBB, *Aesthetics of Sacred Space* 69; JAMES – WEBB, *Ekphrasis and Art* 11–13.

⁸⁷ Siehe Werkverzeichnisse: Verzeichnis IV.

⁸⁸ Maximus Planudes kompilierte seine Anthologie hauptsächlich auf der Grundlage der Epigrammsammlung des Konstantinos Kephalaus aus dem frühen 10. Jahrhundert, die ihrerseits durch Konstantinos Rhodios Mitte des 10. Jahrhunderts ergänzt und redigiert jene Form annahm, welche heute als *Anthologia Palatina* bzw. *Graeca* bekannt ist, siehe LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry* 115–116. Der einzige erhaltene Beleg für einen persönlichen Kontakt zwischen Planudes und Philes ist ein kurzer Brief des gelehrten Mönchs an den Dichter: Maximus Planudes, *Epistulae*, ed. LEONE, *Epist.* 84: Τῷ Φιλῆ κυρῷ Μανουήλ.

⁸⁹ KRUMBACHER, *Geschichte* 728: „Wie die früheren Sammlungen hat auch die des Planudes auf die epigrammatische Produktion befruchtend gewirkt. Einige Jahrzehnte nach ihrer Veröffentlichung erstand in Manuel Philes ein Poet, der sich in allen Spielarten der alten Epigrammatik, freilich meist mit wenig Glück, versuchte.“

später der französische Herausgeber der *Anthologia Graeca* Pierre Waltz⁹⁰ erkannten in der Anthologie des Planudes sogar den eigentlichen Impuls für die Epigrammproduktion des Philes – auch wenn sie seine dichterische Leistung unterschiedlich beurteilten. Im speziellen Fall des Stilmittels des „beseelten Bildes“, welches Philes in 119 von seinen heute in den Editionen von E. MILLER und Ae. MARTINI vorliegenden 472 Epigrammen auf Bilder verwendet, lässt die Tatsache, dass die zu seiner Zeit entstandene *Anthologia Planudea* 597 Epigramme auf Bilder enthält,⁹¹ von welchen 122 das Stilmittel des „beseelten Bildes“ als zentrales Bauelement in allen seinen Erscheinungsformen aufweisen, über seine Inspirationsquelle wenig Zweifel.⁹²

Die Epigramme auf (Stand-)Bilder der *Anthologia Planudea* beziehen sich freilich auf Erzeugnisse der dreidimensionalen, naturalistischen Plastik des Hellenismus und der Kaiserzeit, die oft sogar Kopien viel älterer Meisterwerke aus der klassischen Antike darstellen, während Philes seine eigenen Epigramme auf Bilder im späten Byzanz des 14. Jahrhunderts anhand von zweidimensionalen, keineswegs naturgetreuen und in der Regel sakralen Darstellungen komponiert, d.h. in einem völlig unterschiedlichen Kontext der Kunstproduktion, aber auch der Kunstrezeption. Daher wird das aus der antiken Literatur übernommene Stilmittel den veränderten kulturellen Bedingungen im spätbyzantinischen Kontext angepasst und bleibt dadurch funktionsfähig, dass es sich nicht mehr auf das Konzept des bildlichen Realismus, sondern auf die angestrebte lebhaft emotionale Reaktion des gläubigen Betrachters auf das religiöse Bild bezieht.⁹³

In der Tat ist der Punkt, an dem sich die Gedichte des Philes von ihren antiken Vorbildern in erster Linie unterscheiden, der sakrale Charakter ihres Gegenstandes. 101 der insgesamt 119 Epigramme des Philes auf Bilder, die das Stilmittel des „beseelten Bildes“ einsetzen, beziehen sich auf die Abbildung einer heiligen Gestalt und thematisieren ihre überirdischen, göttlichen Dimensionen. Dagegen haben nur 27 der insgesamt 122 entsprechenden Epigramme auf Bilder aus der *Anthologia Planudea* Götter- oder Halbgötterbilder zum Gegenstand, aber auch diese weisen keineswegs eine sakrale Färbung auf. Vielmehr bedient sich die antike heidnische Epigrammatik des Stilmittels des „beseelten Bildes“ auf einer rein profanen Ebene im Sinne des Lobes der Vollkommenheit der künstlerischen Leistung – und das sogar in jenen Versen, die das Stilmittel auf ganz raffinierte Art und Weise verwenden.⁹⁴

⁹⁰ Anthologie Grecque, ed. WALTZ I xxxiv: „Mais dès l'époque où elle [d.h. die Anthologie des Planudes – E. B.-P.] avait paru, sa publication avait donné une nouvelle impulsion à la poésie épigrammatique: quelques années plus tard, Manuel Philès, ami et disciple de Planude, s'exerçait avec succès dans toutes les branches de cet art.“

⁹¹ In den modernen Editionen der *Anthologia Graeca* handelt es sich um die Gedichte mit den Nummern 584–826 im Buch IX und die Gedichte mit den Nummern 32–387 im Buch XVI, welches auch *Appendix Planudea* genannt wird, da die in ihm enthaltenen Epigramme zwar in der *Anthologia Planudea* (Codex Marcianus gr. 481 aus dem Jahr 1301), aber nicht in der uns erhaltenen Form der *Anthologia Palatina* (der größte Teil in Codex Palatinus gr. 23 vom Ende des 10. Jahrhunderts und ein kleinerer Teil in Codex Parisinus Suppl. gr. 384) vorhanden sind. Wie Marc LAUXTERMANN (Byzantine Poetry 85–86; 153 und Anthology of Cephalas 197, 201, 203–206) argumentiert, bildeten diese zwei Gruppen von Epigrammen auf Kunstwerke ursprünglich in der Anthologie des Konstantinos Kephala eine zusammengehörende Gruppe, die dann aufgrund einer Lücke in der handschriftlichen Überlieferung auseinandergerissen wurde, während zu jener ursprünglichen Gruppe der Epigramme auf Kunstwerke noch einige Gedichte gehörten, die heute in den sogenannten *Syllogae minores* überliefert sind. Zu diesen siehe jetzt MALTOMINI, *Le sillogi minori di età bizantina e umanistica*.

⁹² Siehe Werkverzeichnisse: Verzeichnis III.

⁹³ Vgl. dazu auch PIETSCH-BRAOUNOU, *Rezeption der Anthologia Planudea*.

⁹⁴ Dasselbe gilt auch für die Werke späterer christlicher Dichter, wie z.B. Agathias Scholastikos aus dem 6. Jahrhundert, die sich aber in Form und Inhalt die antike heidnische Epigrammatik zum Vorbild nehmen. Hier zwei ausgefeilte Beispiele für Epigramme auf Bilder aus der *Anthologia Planudea*, das erste aus der Feder des Agathias:

Satyr
(ed. und übers. BECKBY IV 434–435, XVI. 244)

Αὐτομάτως, Σατυρίσκε, δόναξ τεὸς ἦχον ἰάλλει,
ἢ τί παρακλίνας οὐκ ἄγεις καλάμῳ;
ὅς δὲ γελῶν σίγησεν· ἴσως δ' ἂν φθέγγατο μῦθον,

Wenn Manuel Philes dasselbe Stilmittel in seinen Epigrammen auf bildliche Darstellungen verwendet, scheint er seinen Gegenstand primär als Kultobjekt und nur sekundär als Kunstobjekt zu behandeln. So geht es ihm nicht einfach darum, die Kunst für die realistische, lebensnahe Darstellung ihres Gegenstandes zu loben, er greift vielmehr die religiöse Funktion der Bilder in seiner eigenen Epoche auf.⁹⁵ Tatsächlich scheinen die Verse dieser Epigramme in erster Linie die spirituelle Präsenz der heiligen Abbildungen bildhaft zum Ausdruck bringen zu wollen. Gleichzeitig scheinen sie danach zu streben, die übernatürlichen Kräfte der abgebildeten Heiligen freizusetzen und zu Gunsten des gläubigen Betrachters zu aktivieren, indem sie die Abbildungen durch das Wort aufleben, sich bewegen und über das Sprechen oder das Schweigen frei verfügen lassen.

Dies gilt nicht weniger für die Epigramme des Philes mit Bezug auf profane Darstellungen, die dasselbe Stilmittel aufweisen. Denn nach der Argumentation von Eunice DAUTERMAN MAGUIRE und Henry MAGUIRE sind die „offizielle“ religiöse und die „inoffizielle“ profane Kunst in Byzanz sehr eng miteinander verbunden.⁹⁶ Sehr oft koexistieren christliche und profane Motive im selben architektonischen Raum oder sogar im selben Kunstobjekt, wobei die profanen Abbildungen eine schützende Funktion für das Sakrale übernehmen (z.B. im Fall von

ἀλλ' ὑπὸ τερπωλῆς εἶχετο ληθεδόνι.
οὐ γὰρ κηρὸς ἔρκεν· ἐκὼν δ' ἠσπάζετο σιγὴν
θυμὸν ὄλον τρέψας πηκτίδος ἀσχολίῃ.

„Klingt deine Flöte von selbst, kleiner Satyr, oder weswegen
neigst du das Antlitz und hältst dich an die Ohren das Rohr...?“
Aber er lächelt und schweigt. Er gäbe vielleicht eine Antwort,
doch von Freude verzückt steht er versunken in sich.
Denk nicht, ihn hindere das Wachs. Er schweigt aus innerem Triebe,
denn sein ganzes Gemüt weiß nur von einem – dem Rohr.
Agathias Scholastikos

Satyr
(ed. und übers. BECKBY IV 436–437, XVI. 247)

Πάντες μὲν Σάτυροι φιλοκέρτομοι· εἰπέ δὲ καὶ σύ,
τί πρὸς ἕκαστον ὄρων τόνδε γέλωτα χέεις; –
„Θάμβος ἔχων γελῶ, πῶς ἐκ λίθου ἄλλοθεν ἄλλης
συμπερτὸς γενόμεν ἑξαπίνης Σάτυρος.“

Sämtliche Satyrn sind Spötter. Auch du. Und du lachst gar bei jedem,
den du gerade erblickst. Willst du nicht sagen warum? –
„Ei, ich lache vor Staunen. Da fügte man wieder und wieder
Steinchen an Steinchen, und dann ward ich, der Satyr, daraus.“
Neilos Scholastikos

⁹⁵ MAGUIRE, *Image and Imagination* 21–22 gelangt zu ähnlichen Ergebnissen anhand eines byzantinischen Epigramms auf ein Bild mit der Kreuzigung Christi. Das Epigramm ist von einer Hand des 12. Jahrhunderts in einem Codex des 11. Jahrhunderts geschrieben (Codex gr. 2722 der Universitätsbibliothek Salamanca, fol. 11^v) und lautet wie folgend: Ἦ φρικτὸν εἶδε ζωγράφος Θεοῦ πάθος, / ἢ τοῦ παθόντος ἔσχε τὴν συνεργίαν, / ἢ Χριστὸς αὐτὸς ἐστὶν ἐσταυρωμένος, / ὡς ἡ γυναικῶν μαρτυρεῖ σκυθρωπότης (*Entweder hat der Maler das schreckliche Leiden Gottes gesehen, / oder er hatte die Mithilfe dessen, der gelitten hat, / oder es ist der gekreuzigte Christus selbst, / wie die traurige Miene der Frauen bezeugt* – E. B.-P.). Die inhaltliche Gestaltung der Verse geht auf ein berühmtes Vorbild aus der *Appendix Planudea* der *Anthologia Graeca* (ed. und übers. BECKBY IV 346–347, XVI. 81: Zeus des Pheidias, *Philippos*) zurück: Ἦ Θεὸς ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ, εἰκόνα δειξῶν / Φειδία· ἢ σὺ γ' ἔβης τὸν Θεὸν ὀφόμενος (*Kam wohl vom Himmel der Gott, um selbst dir sein Antlitz zu zeigen, / oder stiegst du hinauf, Pheidias, um ihn zu sehn?*). Anders als sein Vorbild bietet das byzantinische Epigramm die zusätzliche Möglichkeit an, dass Gott – hier der gekreuzigte Christus – selbst im Bild anwesend ist, was durch die traurigen Gesichter der klagenden Frauen bewiesen wird. Folglich beobachtet MAGUIRE, *Image and Imagination*, 21–22: „... this poem embodies a well-known topos, but as is often the case with Byzantine literature, the topos is presented with a twist ... the weeping women prove not just the realism of the work, but its reality. The real presence of Christ means, of course, that he can respond to the viewer's prayer. We have moved, therefore, from the aesthetics of the image to its function.“

⁹⁶ DAUTERMAN MAGUIRE – MAGUIRE, *Other Icons*, durchweg, hier besonders 2, 96, 158–160.

Darstellungen von wilden Tieren an der Tür, am Tempion oder an der Türschwelle einer Kirche⁹⁷) oder als kontrastiver Hintergrund fungieren, vor welchem der sakrale Charakter der christlichen Motive intensiver zur Geltung kommt.⁹⁸ Gleichzeitig schreiben die Byzantiner den profanen Abbildungen ähnlich wie den Bildern der Heiligen und den Bildern der Kaiser⁹⁹ übernatürliche Kräfte zu, die dem Betrachter unter Umständen Nutzen oder Verderben bringen können.¹⁰⁰

Wie so oft in der byzantinischen Literatur wird also bei näherer Betrachtung auch im Fall der Epigramme des Manuel Philes deutlich, dass die Verwendung von traditionellen literarischen Mitteln durch byzantinische Autoren nicht einfach als unüberlegte Übernahme von zwar hoch bewerteten, aber in einem byzantinischen Kontext nunmehr leeren Formen verworfen werden kann. Die Nachahmung antiker Vorbilder (*Mimesis*) erweist sich auch hier als ein kreativer Prozess, der in der neuartigen Verwendung tradiertter *topoi* besteht. Die auf diese Weise entstehenden Texte werden der historischen und kulturellen Realität ihrer Zeit gerecht.

1.5 ZUR KONSTITUTION DES TEXTES

Für den Text der im Hauptteil vorliegender Arbeit behandelten 119 Gedichte des Manuel Philes wurden alle mir bekannten Handschriften,¹⁰¹ soweit sie mir zugänglich waren, anhand von Mikrofilmen oder sonstigen Reproduktionen kollationiert. Es sind dies im Einzelnen (mir nicht zugängliche Handschriften sind mit einem Stern [*] gekennzeichnet):

A	Atheniensis, Μετόχιον τοῦ Παναγίου Τάφου 351 (saec. XIV)
benutzt für Nrn. 2, 5–8, 14, 15, 24–27, 30, 31, 34–41, 48, 49, 51, 52, 55, 58–62, 64–67, 70–74, 76–79, 89–94, 96, 100, 103–107, 112–116, 118, 119
Am	Ambrosianus Y 49 sup. (saec. XVI)
benutzt für Nrn. 7, 70
*Ath	Athous Dionysiou 264 (saec. XVII)
enthält Nrn. 29, 68
*Ath ¹	Athous Dionysiou 282 (saec. XVI)
enthält Nrn. 16, 77
B	Bononiensis 2911 (saec. XV/XVI)
benutzt für Nrn. 2, 3, 5, 7, 8, 17, 52, 60, 61, 70, 77, 89, 114, 116
Be	Berolinensis Phillips 1566 (saec. XVI)
benutzt für Nrn. 109
*Bu	Bucurestensis, Biblioteca Academiei Române 410 (saec. XVII)

⁹⁷ Für Beispiele siehe DAUTERMAN MAGUIRE – MAGUIRE, *Other Icons*, Abb. 19, 62, 64, 65, 66, 120.

⁹⁸ Bezeichnend für die Koexistenz von Sakralem und Profanem in der Kunst sind z.B. die Philes-Epigramme Miller I 51, E 108 (Nr. 17 in der vorliegenden Arbeit) das sich auf den Marmorsarkophag des Propheten Daniel, der auf Löwen steht, bezieht, und Miller II 78, P 39 (Nr. 49 in der vorliegenden Arbeit) das einen mit den Marmorreliefs von Schlangen und Löwen dekorierten Klosterbrunnen zum Gegenstand hat.

⁹⁹ Zum Glauben an die übernatürlichen Kräfte von Kaiserbildern siehe MAGUIRE, *Magic and Money* 1039–1050.

¹⁰⁰ DAUTERMAN MAGUIRE – MAGUIRE, *Other Icons* 167: „Once the Byzantines had accepted that their religious icons were the sites of special powers, they looked at non-Christian images with the same expectations.“

¹⁰¹ Vgl. die Liste sämtlicher Philes-Handschriften bei STICKLER, *Psalmenmetaphrase* 209–242.

- enthält Nrn. 48, 116
- C Cremonensis 160 (saec. XV)
benutzt für Nrn. 1, 8, 15, 26–28, 32, 38, 49, 51, 52, 54, 60–62, 69, 70, 75, 90, 98, 111, 116, 119
- E Escorialensis X.IV.20 (saec. XVI)
benutzt für Nrn. 2, 3, 5–8, 15, 17, 24–27, 30, 31, 34, 35, 37–39, 41, 48, 52, 58–61, 64, 66, 68–74, 76, 77, 79–82, 89–94, 96, 103–107, 111–113, 116, 119
- E¹ Escorialensis R.III.17 (saec. XIV)
benutzt für Nrn. 2, 3, 5–8, 15, 17, 38, 52, 57, 60, 61, 70, 72, 89, 90, 112–115, 119
- *H Hierosolymitanus Sabbas 150 (saec. XIV)
enthält Nr. 77
- L Laurentianus 32,19 (saec. XV)
benutzt für Nrn. 1, 2, 4–13, 16–27, 29, 31–37, 39–41, 48–56, 58–63, 65, 67, 68, 70, 72–74, 77–79, 83, 84, 89, 90, 92, 96, 97, 100, 102, 104–109, 111–117, 119
- L¹ Laurentianus 57,24 (saec. XV)
benutzt für Nr. 109
- L² Laurentianus Conventi Soppressi 98 (saec. XIV)
benutzt für Nr. 112
- L³ Leidensis Vossianus gr. Q 18 (saec. XVI)
benutzt für Nrn. 65, 106
- M Monacensis gr. 281 (saec. XVI)
benutzt für Nrn. 2, 17, 31, 34, 40, 41, 58, 62, 68, 74, 83, 102, 104, 107, 108
- M¹ Marcianus App. gr. Cl. II 105 (saec. XVI)
benutzt für Nrn. 62, 66, 69, 77, 78, 93
- *M² Mosquensis, Gossudarstwennyi Istoritscheskij Musej VI.437 (saec. XV)
enthält Nrn. 24, 96, 100, 112, 118
- P Parisinus gr. 2876 (saec. XIV)
benutzt für Nrn. 14, 17, 24, 25, 30, 31, 33–41, 48, 49, 58, 59, 62, 64, 65, 67, 69, 71, 74, 76–81, 82, 91, 93–96, 99, 100, 103–106, 112–116, 118
- P¹ Parisinus gr. 1630 (saec. XIV)
benutzt für Nrn. 109, 110
- T Taurinensis C.VII.7 (saec. XIV)
benutzt für Nrn. 14, 24, 25, 80, 81, 91, 99, 100, 105, 111, 117
- U Upsaliensis gr. 28 (saec. XIV)
benutzt für Nrn. 8, 25, 52, 92
- V Vaticanus gr. 1126 (saec. XIV)
benutzt für Nrn. 6, 17, 25, 30, 31, 33–50, 58–61, 78, 85–88, 90, 99, 101, 103, 104, 106, 113–119

V ¹	Vaticanus gr. 633 (saec. XIV) benutzt für Nrn. 55, 60, 61, 71, 77, 83, 84, 97, 102, 108, 118
V ²	Vaticanus gr. 914 (saec. XV) benutzt für Nrn. 68, 77
V ³	Vaticanus Palatinus gr. 141 (saec. XV) benutzt für Nr. 109
V ⁴	Vaticanus Urbinas gr. 125 (saec. XIV) benutzt für Nr. 72, 73, 92
Va	Vallicellianus Allatianus 132 (saec. XVII) benutzt für Nrn. 7, 55, 56, 60, 61, 68, 71, 77, 83, 84, 96, 97, 102, 108, 118
Va ¹	Vallicellianus B.70 (saec. XIV) benutzt für Nr. 70
Va ²	Vallicellianus E.55 (saec. XIV) benutzt für Nrn. 112, 114, 115
Va ³	Vallicellianus Allatianus 142 (saec. XVII) benutzt für Nr. 102
Vn	Varsoviensis, Biblioteka Narodowa BOZ Cim. 125 (saec. XIV) benutzt für Nrn. 89, 112–115
Vi	Vindobonensis Historicus gr. 112 (saec. XIV) benutzt für Nrn. 14, 49, 61, 65, 67, 69, 71, 79, 82, 95, 106
Vi ¹	Vindobonensis Philologicus gr. 96 (saec. XIV) benutzt für Nr. 61
Vi ²	Vindobonensis Historicus gr. 88 (saec. XV) benutzt für Nr. 77

Da in diesen Handschriften nur der Text derjenigen Gedichte überprüft wurde, die im Rahmen des Themas „beseeltes Bild“ behandelt worden sind, war es nicht möglich und auch nicht intendiert, ein *stemma codicum* zu erarbeiten, soweit dies bei der weit verstreuten Überlieferung der Philes-Epigramme überhaupt möglich ist. Auch muss damit gerechnet werden, dass an einigen Stellen möglicherweise auf den Autor zurückgehende Alternativformulierungen vorliegen (Nr. 60, 69, 78, 95, 118), was die Verhältnisse als noch komplizierter erscheinen lässt. Es ging mir jedoch vor allem darum, die Interpretation der einzelnen Gedichte auf eine sicherere Textgrundlage zu stellen, als dies vor allem in der großen und noch immer nicht ersetzten Ausgabe Millers der Fall ist.

Durch die Neukollation der von Miller benutzten Handschriften sowie die Kollation der übrigen mir bekannten und zugänglichen Codices konnten einige Fehlesungen Millers korrigiert werden (Nr. 23, 32, 40, 50, 70, 86),¹⁰² in einem Fall (Nr. 101) bestätigte sich eine Konjekture Millers gegen dessen Fehlesung, in einem anderen (Nr. 73) ergab sich durch die Heranziehung weiterer Handschriften ein gegenüber Miller spürbar verbesserter Text (statt ἐν γῆ γράφων τὸν λόγον jetzt ἐν σιγῆ

¹⁰² In zwei bis drei Fällen handelt es sich wohl nur um Druckfehler.

γράφων λόγον). In anderen Fällen konnten aus den weiteren Handschriften präzisere und für die Interpretation aussagekräftigere Lemmata einzelner Epigramme (Nr. 1, 3, 14, 49) gewonnen werden. In wieder anderen Fällen (Nr. 23, 30, 53, 63, 95) musste Konjekturekritik helfen oder die ursprüngliche Reihenfolge der Verse musste rekonstruiert werden (Nr. 101).

Bezüglich der Akzentuierung und Interpunktion folge ich aus praktischen Gründen dem modernen Gebrauch. Die Handschriften verfahren zum Teil anders und stimmen untereinander nicht überein.¹⁰³

Die Epigramme des Manuel Philes werden in der abgekürzten Form angeführt, die auch von STICKLER, Psalmenmetaphrase 6–9 benutzt wird. Sie besteht aus einem Kennbuchstaben, der im Fall der Ausgabe Millers von dem Namen des Aufbewahrungsortes der jeweiligen Handschrift und im Fall anderer Ausgaben von dem Namen des Herausgebers oder dem Titel des Werkes abgeleitet ist, und einer Zahl, die die fortlaufende Nummer des Gedichtes in der jeweiligen Edition bezeichnet.

Die Unterteilung der im Hauptteil vorliegender Arbeit behandelten 119 Epigramme des Manuel Philes, die das Stilmittel des „beseelten Bildes“ aufweisen, erfolgt nach den diversen Erscheinungsformen dieses Stilmittels. Es handelt sich dabei um folgende Kategorien: Das „beseelte Bild“, die kinetische Komponente des „beseelten Bildes“, die akustische Komponente des „beseelten Bildes“ und den Eingriff einer übernatürlichen Macht in die materielle Dimension des Bildes. Innerhalb dieser Kategorien werden dann die Epigramme anhand des Faktors, dem die Dichtung jeweils die Macht über die Beseelung im Bild zuschreibt, in Untergruppen aufgeteilt.

Jedes der behandelten Epigramme ist hier mit einem von mir gewählten deskriptiven Titel bezüglich seines Gegenstandes versehen. Hierfür wurden jeweils, soweit verfügbar, Informationen aus den in den Handschriften enthaltenen Lemmata verwendet. Die Originallemmata werden im kritischen Apparat aufgeführt.

Heiligen-Namen werden in ihrer im Deutschen üblichen Form angeführt, byzantinische Namen werden transliteriert.

Schließlich sei noch an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass es nicht möglich war, jedes der behandelten Epigramme durch eine entsprechende materielle Darstellung im Bild zu kommentieren. Das ist in der Regel nur dann geschehen, wenn mir solche Bildbeispiele durch die Publikation in größeren Sammelwerken (z.B. Ausstellungskatalogen) zugänglich waren. Ausserdem erstreben die jeweils angegebenen Bildbeispiele keine Vollständigkeit oder absolute Genauigkeit. Es handelt sich dabei lediglich um den Versuch, die Verse des Philes anhand von repräsentativen Bildern zu visualisieren, die dem Dichter und seinen Zeitgenossen mit mehr oder weniger großer Wahrscheinlichkeit vertraut gewesen sein dürften.

¹⁰³ Zur Diskussion über das Für und Wider dieser editorischen Praxis vgl. die noch zu publizierenden Akten des Workshop „Vom Codex zur Edition“, Institut für Byzanzforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften / Universität Zypern, Wien, 10.–11. Dezember 2009.