

Manuel Philes und die übernatürliche Macht der Epigrammdichtung¹

Das umfangreiche Werk des Dichters Manuel Philes aus dem 14. Jahrhundert umfasst unter anderem mehrere hundert Epigramme, die Werke der bildenden Kunst zum Gegenstand haben.² Dabei handelt es sich in der Regel um religiöse Abbildungen in verschiedenen Medien, die in Byzanz allgemein als „Ikonen“ bezeichnet werden und als mit der Gnade Gottes erfüllte Materie gelten.³ Bei der Komposition der Epigramme auf religiöse Abbildungen setzt Philes eine Reihe von sehr verschiedenen Motiven und Techniken ein. In dieser Hinsicht fällt eine kleine Gruppe von neun Epigrammen besonders auf. Dort basiert nämlich das zentrale Motiv für den inhaltlichen Aufbau des Epigramms auf der Vorstellung, dass die übernatürlichen Kräfte der abgebildeten heiligen Gestalt in die materielle Beschaffenheit des Kunstwerkes eingreifen und eine wundersame Verwandlung herbeiführen. Auf diese Weise sucht das Epigramm die ästhetische Erfahrung, welche die Ikone dem Gläubigen bietet, zu intensivieren, indem es ihren spirituellen Aspekt, also die Vergegenwärtigung des Göttlichen, hervorhebt.

Alle hier diskutierten Epigramme beziehen sich auf in Stein geschnittene Reliefikonen. Vier von ihnen gehören zu einer geschlossenen Gruppe von Epigrammen auf offensichtlich ein und dasselbe Kunstwerk,

¹ Diese Arbeit entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanzierten Forschungsprojekts „Manuel Philes: Epigramme auf Kunstwerke“. Ich danke der DFG für ihre großzügige Unterstützung.

² Dazu vgl. auch A.-M. TALBOT, *Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era*. *DOP* 53 (1999) 75–90, hier 75. Der größte Teil der Gedichte des Manuel Philes liegt in der Edition von É. MILLER (Manuelis Philae Carmina, I–II. Paris 1855–57 [Nachdruck Amsterdam 1967]), ein weiterer kleinerer Teil in der Edition von E. MARTINI (Manuelis Philae Carmina Inedita. Neapel 1900) vor. Alle hier behandelten Gedichte befinden sich in der Miller-Edition. Sie werden in der abgekürzten Form angeführt, die auch von G. STICKLER, Manuel Philes und seine Psalmenmetaphrase (*Dissertationen der Universität Wien* 229). Wien 1992, 6–9 benutzt wird. Sie besteht aus einem Kennbuchstaben, der von dem Namen des Aufbewahrungsortes der jeweiligen Handschrift abgeleitet ist, und einer Zahl, die die fortlaufende Nummer des Gedichtes in der Edition von É. Miller bezeichnet.

³ Die Ikonophilen des 8. Jahrhunderts benutzten Formulierungen, die eine Gleichsetzung des Abgebildeten und des Archetypus implizierten. Ioannes von Damaskos zum Beispiel trat für eine Identifizierung der materiellen Ikone und des Abgebildeten durch die Namengebung ein und erklärte sie dadurch zum direkten Träger von dessen Gnadenfülle und Heiligkeit (vgl. B. KOTTER [ed.], *Die Schriften des Johannes von Damaskos*. Bd. III: *Contra imaginum calumniatores orationes tres*. Berlin – New York 1975, I 36, 14–15: *Χάρις δίδοται θεία ταῖς ὕλαις διὰ τῆς τῶν εἰκονιζομένων προσηγορίας*; II 14, 32–35: [...] παραχώρει τῇ ἐκκλησιαστικῇ παραδόσει καὶ τὴν τῶν εἰκόνων προσκύνησιν θεοῦ καὶ φίλων θεοῦ ὀνόματι ἁγιαζομένων καὶ διὰ τοῦτο θείου πνεύματος ἐπισκαιομένων χάριτι.) Solche Formulierungen gaben den Ikonoklasten Anlaß zu Idololatrie-Vorwürfen trotz der Tatsache, dass von Autoren wie Ioannes von Damaskos Heiligkeit und Gnade nicht als Eigenschaften der Materie selbst präsentiert wurden (vgl. ebenda, II 14, 19–20: *σέβω δὲ [τὴν ὕλην] οὐχ ὡς θεόν, ἀλλ’ ὡς θείας ἐνεργείας καὶ χάριτος ἔμπλεων*.) Um solche Vorwürfe abzuwenden, benutzten die Ikonophilen des 9. Jahrhunderts eine differenziertere Sprache und vertraten eine relative Teilnahme der Ikone an der Gnade der abgebildeten heiligen Gestalt, die in erster Linie auf der Ähnlichkeit der Form zwischen den beiden beruhte (vgl. J. FEATHERSTONE [ed.], *Nicephori patriarchae Constantinopolitani Refutatio et eversio definitionis synodalis anni 815* [CCSG 33]. Turnhout 1997, 67,11–18: *ἐπεὶ τοίνυν ἡ ἐν τούτοις ὁμοίωσις, σχέσις τις οὐσα, μειπεύει τοῖς κατὰ τὴν ἐμφέριαν κοινωνοῦσιν ἄκροισ, τῷ τε ὁμοιοῦντι καὶ τῷ ὁμοιομένῳ φημί, ἐνοί καὶ συνάπτει τῷ εἶδει ταῦτα, κὰν 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 ἡ ὑπόστασις καθορᾶται; Theodoros Studites, *Antirrheticus* 1, *PG* 99, 344B–C: *Οὕτω καὶ ἐν εἰκόνι εἶναι τὴν θεότητα εἰπῶν τις οὐκ ἂν ἀμάτη τοῦ δέοντος· ἐπεὶ καὶ ἐπὶ τύπου σταυροῦ τῶν τε ἄλλων θείων ἀναθημάτων, ἀλλ’ οὐ φυσικῇ ἐνώσει· οὐ γὰρ σὰρξ ἢ θεωθεΐσα· σχετικῇ δὲ μεταλήψει, ὅτι χάριτι καὶ τιμῇ τὰ μετέχοντα*.) Zu den verschiedenen ikonophilen Theorien des 8. und 9. Jahrhunderts siehe C. BARBER, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*. Princeton 2002, 72–81; 107–123, hier besonders 121–123. Für eine Zusammenfassung siehe B. PENTCHEVA, *The Performative Icon*. *Art Bulletin* 88 (2006) 631–656, hier 632–634. Nach dem Sieg der Ikonophilen 843 gewann allmählich die Wahrnehmung der Ikone als direkten Trägers göttlicher Gnade die Oberhand. Vgl. dazu auch B. PENTCHEVA, *Epigrams on Icons*, in: L. JAMES (Hg.), *Art and Text in Byzantine Culture*. Cambridge u.a. 2007, 120–138, hier „Grace and matter“. Ich danke Bissera Pentcheva für die Überlassung ihres Manuskripts vor der Drucklegung.*

und sind auch gedanklich eng miteinander verwandt (E 86, E 87, P 19, P 20). Ein fünftes, das zwar in der Miller-Ausgabe gedruckt ist, aber nicht von Philes stammt (sondern wahrscheinlich von seinem Zeitgenossen Nikephoros Kallistos Xanthopoulos), wird hier trotzdem angeführt (App. 58), weil es große inhaltliche und gedankliche Ähnlichkeit zu dieser Vierergruppe aufweist. Die übrigen vier haben andere Kunstwerke zum Inhalt, weisen jedoch Ähnlichkeiten in der Motivik auf.

Hier die betreffenden Texte zur Veranschaulichung des Motivs:

E 86, Miller I: 38

Εἰς λίθον σφαιροειδῆ κρύον, ἐν ᾧ ἦν ἐγγεγλυμμένος ὁ δεσποτικὸς τύπος.

Ἵδωρ ὁ λίθος οὗτος, οὐκ ὄντως λίθος·
 Πήγνυσι δ' οὖν καὶ τοῦτον εἰς λίθου φύσιν
 Ὁ πηγνὺς εἰς κρύσταλλον ὑδάτων χύσιν,⁴
 Μήπως ὁ τύπος⁵ ἐκλυθεῖς ὑπορρέη.

Auf einen kugelförmigen Bergkristall, in den das Abbild des Herrn eingraviert war.⁶

*Wasser ist dieser Stein, nicht wirklich Stein.
 Auch diesen aber lässt nun zu Stein erstarren
 er, der die Wasserströme zu Eis erstarren lässt,
 damit das Abbild sich nicht auflöst und zerfließt.*

E 87, Miller I: 38

Εἰς τὸν αὐτόν. [Εἰς λίθον σφαιροειδῆ κρύον, ἐν ᾧ ἦν ἐγγεγλυμμένος ὁ δεσποτικὸς τύπος].

Ἀμήχανον μὲν ἔστιν εἰς ὕδωρ γράφειν·
 Πλὴν ἔνθα Χριστός, εὐχερὲς καὶ τὸ ξέειν.
 Ἵδωρ γὰρ ἦν ὁ λίθος, ἀλλ' ἐξετράπη⁷
 Τὴν δεσποτικὴν εὐλαβηθεῖς εἰκόνα.

Auf denselben. [Auf einen kugelförmigen Bergkristall, in den das Abbild des Herrn eingraviert war].

*Schreiben in Wasser ist unmöglich,
 doch dort, wo Christus ist, da ist sogar das Eingravieren leicht.
 Denn Wasser war der Stein, doch hat er sich verwandelt,
 aus Ehrfurcht vor dem Bild des Herrn.*

E 86 und E 87 beziehen sich auf denselben Gegenstand. Wie dem Titel zu entnehmen ist, handelt es sich dabei um eine Abbildung Christi, die in einen Bergkristall eingraviert ist.⁸ Das erste der beiden Epigramme liefert keine genaue Vorstellung von dem zugrundeliegenden Kunstobjekt und wäre ohne den Titel nur schwer verständlich. Das zweite Epigramm gibt etwas mehr Aufschluss über die Natur des Kunstwerkes. In E 86 evoziert die Transparenz des Bergkristalls die flüssige Beschaffenheit des Wassers, die in Kontrast zum

⁴ Vgl. Kosmas Indikopleustes, Topographia Christiana 10.25.4: ἐποίησε τὸν οὐρανόν, οὐ τὸν ἐπάνω, ἀλλὰ τὸν ὀρώμενον, ἐξ ὑδάτων πήξας ὡς κρύσταλλον usw.

⁵ In der Miller-Edition steht ὁ τύπος gemäß den Codices Escorialensis X.IV.20, f. 22r (16. Jh.) und Escorialensis R.III.17, f. 3v (14. Jh.). Die bessere Lesart ὁ τύπος liefern die Codices Parisinus gr. 2876, f. 64v (14. Jh.), Vaticanus gr. 1126, f. 207v (Mitte 14. Jh.), Florentinus Laurentianus 32. 19, f. 108v (15. Jh.) und der Codex Μετοχίου τοῦ Παναγίου Τάφου 351, f. 183r aus dem 14. Jahrhundert (Nationalbibliothek Athen).

⁶ Die Übertragungen der hier behandelten Epigramme ins Deutsche sind von mir [E. P.-B].

⁷ Vgl. P 123, v. 4: ὀρῶ γὰρ αὐτοὺς ἐκτραπέντας εἰς λίθους.

⁸ Für ein erhaltenes Beispiel einer in Bergkristall eingravierten Abbildung Christi siehe TALBOT, Epigrams in Context, 88 u. fig. 21.

festen Zustand des Steines steht. Das paradoxe Nebeneinander zweier sich gegenseitig ausschließender Zustände (flüssig im Gegensatz zu fest) wird der Macht des in den Stein eingravierten göttlichen Abbildes zugeschrieben. Es ist die Macht Gottes, die Wasser zu Stein erstarren lässt, so wie Gott auch bei der Welterschöpfung den unteren Himmel aus Wasser erstarren ließ wie Eis (vgl. Anm. 4). Erst durch diesen göttlichen Eingriff wird das Eingravieren des heiligen Abbildes in den sonst flüssigen Stein überhaupt möglich. Eine Variation dieser Vorstellung bietet E 87. Diesmal aber wird der Stein als beseelt dargestellt und in die Lage versetzt, Ehrfurcht vor dem göttlichen Abbild zu empfinden und als Reaktion darauf seine Verwandlung eigenständig zu vollziehen.

P 20, Miller II: 66

Εἰς τὸ αὐτό. [Εἰς λίθον κρύον ἐν ᾧ ἦν ἐγλυμμένος ὁ δεσπότης Χριστός].

Ἵδωρ ὁ λίθος, ἢ χιῶν αἰθίς λίθος·
Ἵφίσταται γὰρ καὶ δοκεῖ ῥεῖν ἐν μέσῳ·
Καὶ γίνεται ῥοῦς, καὶ παγεῖς λίθος μένει,
Τοῦ δεσποτικοῦ θαυματουργοῦντος τύπου.

Auf dasselbe. [Auf einen Bergkristall, in den unser Herr Christus eingraviert war].

Der Stein ist Wasser, der Schnee hinwiederum ist Stein.

Denn er ist fest und scheint zugleich zu fließen.

*Und er wird Wasserstrom, und doch bleibt er, fest geworden, zugleich auch Stein,
da das Bild des Herrn das Wunder wirkt.*

Auch hier (P 20) thematisiert der Dichter die besondere materielle Beschaffenheit des Bergkristalls, der zwar fester Stein ist, aber gleichzeitig durch seine Durchsichtigkeit den flüssigen Zustand des Wassers evokiert. Die beiden unvereinbaren Zustände (flüssig im Gegensatz zu fest) scheinen hier auf paradoxe Weise zu koexistieren und sich gegenseitig abzulösen, was nur auf den übernatürlichen Eingriff der abgebildeten göttlichen Gestalt zurückzuführen sei.

App. 58, Miller II: 420

Εἰς λίθον ἔχοντα τὸν δεσπότην Χριστόν.

Ἵδωρ ὑπελθὸν τὴν ὑγρὰν φύσιν λίθου
Καὶ κρυσταλλωθέν τοῦ γλυφέντος τῷ τρόμῳ⁹
Πέπηγεν ἔστῳς ἐξ ὑγροῦ φλόγα τρέφον,
Τὴν πηγνῦσαν κρύσταλλον ἐμπύρω τρόπῳ.

Auf einen Stein, in dem unser Herr Christus abgebildet ist.

Wasser, zum feuchten Stein geworden

und zu Eis erstarrt aus frommem Schauder vor dem Dargestellten

ist fest geworden, aus Feuchte eine Flamme nährend,

die auf des Feuers Weise Eis sich bilden lässt.

App. 58, das im Gegensatz zu der vorausgehenden Gruppe isoliert überliefert wird und nicht von Philes, sondern wahrscheinlich von dessen Zeitgenossen Nikephoros Kallistos Xanthopoulos stammt, bezieht sich ebenfalls auf eine Abbildung Christi in einem Bergkristall.¹⁰ So finden sich hier auch die Gedanken wieder,

⁹ Vgl. E 86, vv. 2–3: πηγνυσι δ' οὖν καὶ τοῦτον εἰς λίθου φύσιν / ὁ πηγνὺς εἰς κρύσταλλον ὑδάτων χύσιν; E 87, vv. 3–4: ὕδωρ γὰρ ἦν ὁ λίθος, ἀλλ' ἐξετράπη / τὴν δεσποτικὴν εὐλαβηθεῖς εἰκόνα.

¹⁰ E 86, E 87, P 19 und P 20 werden in folgenden Codices als Gruppe überliefert: Parisinus Graecus 2876, ff. 64v–65r, Escorialensis R.III.17, ff. 3v–4r, Florentinus Laurentianus 32. 19, ff. 108v–109r, Vaticanus Graecus 1126, ff. 207v–208r. App. 58 wird laut

die in jenen Epigrammen anzutreffen waren. Der transparente und wie Wasser flüssig wirkende Bergkristall erhält von der Dichtung die Fähigkeit, frommen Schauder vor der Abbildung Christi zu empfinden und durch das Einwirken der übernatürlichen Macht des Abgebildeten in den festen Zustand des Steines überzugehen. Neben dem paradoxen Nebeneinander von flüssigem und festem Zustand, die ineinander fließen, wird hier noch ein weiterer Gedanke eingeführt, nämlich die übernatürliche Koexistenz zweier miteinander unverträglicher Naturelemente – Wasser und Feuer. Anders als in der Natur löscht hier das Wasser das Feuer nicht – sondern ganz im Gegenteil –, es nährt sogar die Flamme, also den abgebildeten Gottmenschen Christus, der ebenfalls zwei unvereinbare „Naturen“ aufweist. Bei der sprachlichen Gestaltung des Epigramms fällt besonders auf, dass jeder einzelne der vier Verse eine Formulierung enthält, die den Übergang des „flüssigen“ Steines in den festen Zustand beschreibt (siehe Hervorhebungen).¹¹

P 19, Miller II: 65–66

Εἰς λίθον κρύον ἐν ᾧ ἦν ἐγλυμμένος ὁ δεσπότης Χριστός.

Λίθος χαλασθεὶς εἰς ὑπόκρισιν δρόσου
Καὶ χιονωθεὶς καὶ θεοῦ τύπον φέρων,
Οὐ λίθος ἐστὶν ἀκριβῶς οὐδὲ δρόσος,
Ἄλλ' αἰθριάζων οὐρανοῦ κύκλος τάχα.

Auf einen Bergkristall, in den unser Herr Christus eingraviert war.

*Ein Stein, der seine Festigkeit verloren und wie Tau erscheint,
und weiß wie Schnee ist und das Bild des Herrn trägt,
er ist nicht wirklich Stein und auch nicht Tau,
sondern wohl gar des Äthers klares Firmament.*

P 19 wird zwar zusammen mit den Epigrammen P 20, E 86 und E 87 überliefert, und es bezieht sich wie jene auf eine in einen Bergkristall eingravierte Abbildung Christi. Inhaltlich aber unterscheidet sich P 19 von ihnen, denn das zentrale Thema liefert hier nicht das paradoxe Nebeneinander von festem und flüssigem Zustand, sondern die Verwandlung des Steines zum Äther, dem fünften Element, das sich von den bekannten vier – Wasser, Feuer, Luft, Erde – deutlich abgrenzt. Die Vorstellung von der Existenz dieses fünften Elements ist keine Erfindung des Dichters, sondern wird im *Corpus Aristotelicum* behandelt.¹² Die Festigkeit des Steines evoziert das Element „Erde“, während seine Durchsichtigkeit auf das flüssige Element „Wasser“

einer Anmerkung Millers im Codex Vaticanus Graecus 573, f. 72r überliefert. Diese Angabe ist in dem von Günter Stickler erstellten Verzeichnis der Philes-Handschriften nicht enthalten (STICKLER, Manuel Philes und seine Psalmenmetaphrase 209–242). Aber laut einer anderen Angabe im genannten Verzeichnis (ebenda, 221–222) wird App. 58 im Codex Ἀγίου Σάββα 150, f. 404r (Patriarchatsbibliothek Jerusalem) unter dem Namen des Nikephoros Kallistos Xanthopoulos überliefert.

¹¹ Unter den kürzlich von Ioannis Vassis edierten 30 Epigrammen des Nikephoros Kallistos Xanthopoulos (I. VASSIS, Zu einigen unedierten Gedichten des Nikephoros Kallistos Xanthopoulos, in: M. HINTERBERGER – E. SCHIFFER [Hg.], Byzantinische Sprachkunst. Studien zur byzantinischen Literatur gewidmet Wolfram Hörandner zum 65. Geburtstag [*Byzantisches Archiv* 20]. Berlin – New York 2007, 330–345) befinden sich vierzehn Gedichte auf Ikonen, die ebenfalls das Konzept des übernatürlichen Eingriffs der abgebildeten heiligen Gestalt auf das Material der Ikone aufweisen – es handelt sich um die Epigramme mit den Nummern 2–3 und 6–17 (zu 12–16 vgl. *Anthologia Graeca* [ed. H. BECKBY], Buch IX, c. 748 und c. 752). Die Ähnlichkeit der Kerngedanken und Formulierungen dieser Epigramme zu den entsprechenden Dichtungen des Philes ist auffällig. Ich neige dazu, zu glauben, dass es eher Xanthopoulos ist, der von Philes beeinflusst wird und dessen Konzepte auf etwas redundante Weise überarbeitet wie im hier angeführten App. 58.

¹² Zum πέμπτον σώμα: Sextos Empeirikos, *Adversus mathematicos* 10.316.2–3 (MAU – MUTSCHMANN): παρέλαβον γὰρ τοῖς τέσσαρσι στοιχείοις τὸ πέμπτον καὶ κυκλοφορητικὸν σώμα, ἐξ οὗ λέγουσιν εἶναι τὰ οὐράνια. Aetios, *De placitis reliquiae* 288.9–10 = Ioannes Stobaios, *Anthologia* 1.10.16a.11–12 (HENSE – WACHSMUTH): στοιχεῖα δὲ τέσσαρα, πέμπτον δὲ τι σώμα τὸ αἰθέριον, ἀμετάβλητον. Ioannes Philoronus, *De orificio mundi* 19.14–16 (REICHARDT): οἷον φέρε καὶ Ἀριστοτέλης τὸ πέμπτον καὶ κυκλοφορούμενον εἰσηγήσατο σώμα, ἐξ οὗ συνίστησι τὰ οὐράνια. Ähnlich auch andere Aristoteles-Kommentatoren. Vgl. auch *Der Neue Pauly* 3 (1997) s.v. Elementenlehre; *RE Suppl.* XI (1968) 243 s.v. Aristoteles; *RE* XXIV (1963) 1172 s.v. *quinta essentia*.

hinweist, das hier als „Tau“ und „Schnee“ umschrieben wird. Aber der übernatürliche Eingriff der abgebildeten heiligen Gestalt Christi transformiert den Stein zum Äther, aus dem der Himmel besteht. Also fungiert die Betrachtung der Abbildung Christi in einem Bergkristall mit den Augen des Körpers anagogisch, und sie eröffnet die Möglichkeit, den Himmel selbst mit den Augen des Geistes zu betrachten. Dies geschieht aber mit der entscheidenden Hilfe des Epigramms – des literarischen Kunstwerkes, welches das materielle Kunstwerk begleitet und seinen spirituellen Aspekt hervorhebt.

E 107, Miller I: 50

Εἰς ἐγκόλπιον ἰασπιν ἐν ᾧ ἔστηκεν ὁ προφήτης Δαυὶδ· ἔχει δὲ φλέβας πρασίνους καὶ ἐρυθράς.

Ὁ λίθος ὑγρός, ἀλλὰ πῦρ ἔνδον βλέπω.

Στέγει τὸ πῦρ ὁ λίθος, ἢ φλόξ τὴν δρόσον·

Καὶ θαυματουργεῖ Δαυὶδ ζῶν ἐν μέσῳ.¹³

Μὴ τοῖς πάλαι τέσσαρσι πέμπτος εὐρέθη;

Auf ein Enkolpion aus Jaspisstein, in dem der Prophet Daniel abgebildet ist. Der Stein hat grüne und rote Adern.

Der Stein ist feucht, doch drinnen seh ich Feuer.

Der Stein erträgt das Feuer, die Flamme erträgt den Tau.

Und Daniel, der zwischen beiden lebt, bewirkt das Wunder.

Ob der Stein zu den bekannten vier als fünfter sich gesellt hat?

E 107 würde ohne den Titel, der Auskunft über das zugrundeliegende Kunstobjekt gibt, ziemlich rätselhaft erscheinen. Wie dem Titel zu entnehmen ist, handelt es sich um eine Abbildung des Propheten Daniel in einem Enkolpion aus Jaspisstein mit grünen und roten Adern.¹⁴ Das Unsichtbare, die Gnade Gottes, macht seine Gegenwart im sichtbaren Kunstgegenstand bemerkbar durch das harmonische Nebeneinander zweier Elemente, die sich unter natürlichen, irdischen Bedingungen gegenseitig überhaupt nicht vertragen – Wasser und Feuer. Für das Wasser stehen wahrscheinlich die grünen Adern des Steines, denn Jaspis ist nicht transparent, es ist also nicht die Transparenz des Materials, die das Wasser evoziert, wie im Fall des Bergkristalls. Ähnlich stehen die roten Adern des Steines für das Feuer. Die Unverträglichkeit von Wasser und Feuer wird auf wundersame Weise durch die Macht der abgebildeten heiligen Gestalt des Propheten Daniel aufgehoben, der zwischen den beiden unvereinbaren Elementen „lebt“.¹⁵ Vers 4 ist also wahrscheinlich so zu verstehen, dass mit τοῖς πάλαι τέσσαρσι die vier Gestalten gemeint sind, die im Buch Daniel des Alten Testaments im Paradoxon der gegenseitigen Duldung von Feuer und kühlem Windhauch beteiligt sind: die drei Jünglinge

¹³ Vgl. P 20, v. 2: ὑφίσταται γὰρ καὶ δοκεῖ ρεῖν ἐν μέσῳ und P 20, v. 4: τοῦ δεσποτικοῦ θαυματουργοῦτος τύπου.

¹⁴ Diese Art Jaspisstein wird als „Heliotrop“ bezeichnet. Für ein erhaltenes Beispiel einer in Heliotrop eingravierten Ikone Christi siehe TALBOT, Epigrams in Context 88 u. fig. 22.

¹⁵ Die materiellen Abbildungen der Heiligen gelten als lebend, weil sie stellvertretend für ihre im Himmel lebenden immateriellen Archetypen stehen. Nach christlicher Vorstellung sind Gott und die Heiligen im Himmel den Menschen durch Gebet und Verehrung direkt zugänglich. Vgl. die Einleitung von Bonifaz Kotter zu seiner Edition der Bilderreden des Ioannes von Damaskos (genaue bibliographische Angabe in Anm. 3) Bd. III, S. 21: „Die Heiligen sind in der Hand Gottes, darum im Leben und im Licht, ihr Sterben ist mehr ein Entschlafen als ein Tod (Ioannes von Damaskos, ed. B. KOTTER, Bd. II: Expositio fidei. Berlin 1973, 88, 24–29: Ὅτι μὲν οὖν „ψυχὰι δικαίων ἐν χειρὶ θεοῦ, καὶ οὐ μὴ ἄφηται αὐτῶν βάσανος“ φησὶν ἡ θεία γραφή· ὁ θάνατος γὰρ τῶν ἁγίων ὕπνος μᾶλλον ἔστι ἢ θάνατος. „Ἐκοπίασαν γὰρ εἰς τὸν αἰῶνα καὶ ζήσονται εἰς τέλος“, καὶ „Τίμιος ἐναντίον κυρίου ὁ θάνατος τῶν ὁσίων αὐτοῦ.“ Τί οὖν τιμώτερον τοῦ ἐν χειρὶ εἶναι θεοῦ; Ζωὴ γὰρ ἐστὶν ὁ θεὸς καὶ φῶς καὶ οἱ ἐν χειρὶ θεοῦ ὄντες ἐν ζωῇ καὶ φωτὶ ὑπάρχουσιν). Sie wirken weiter in ihren Bildern und Reliquien, durch welche Wunder aller Art geschehen (Ioannes von Damaskos, ed. B. KOTTER, Bd. II, 36–49) [...]“ Gleichzeitig werden die Abbildungen der Heiligen durch die vollendete Kunst und ihr Zusammenspiel mit den Sinnen des Betrachters lebendig. Dazu siehe PENTCHEVA, The Performative Icon, *passim*.

im Feuerofen und der Engel des Herrn.¹⁶ Zu diesen alten vier gesellt sich nun der Stein als fünfter Zeuge eines ähnlichen Wunders.¹⁷

F 231, Miller I: 433

Εἰς τὴν θεοτόκον ἧ̄ παρειστήκεισαν ἄγγελοι ἐκ λίθου πεπονημένοι.

Τοῦ σοῦ τόκου τὸ θαῦμα, σεμνὴ παρθένε,
Κὰν τοῖς τύποις οὐχ ἦττον εὐρέθη ξένον·
Τί γὰρ ἂν ἄλλο τοὺς ἀύλους ἀγγέλους
᾽Ως ἐξ ὕλης¹⁸ ἤμειψεν εἰς λίθου φύσιν;

Auf die Gottesgebälerin, an deren Seite aus Stein geschnittene Engel standen.

*Das Wunder deines Gebärens, erhabene Jungfrau,
Erweist sich als nicht weniger befremdlich auch im Bild.
Denn was sonst hätte die körperlosen Engel,
als wären sie aus Materie, in Stein verwandelt?*

P 123, Miller II: 160–161

Εἰς εἰκόνα δεσποτικὴν, ἧ̄ς ἐκατέρωθεν ἴσαντο γλυφέντες ἐκ λίθων ἄγγελοι.¹⁹

Βαβαὶ χάρις ἄφραστος εἰς ἔμπνουν τύπον·
Θεὸς γὰρ ἔστιν, εἰ δὲ καὶ σὰρξ εὐρέθη,
Τοῦτ' αὐτὸ κατέπληξε καὶ τοὺς ἀγγέλους·
᾽Ορῶ γὰρ αὐτοὺς ἐκτραπέντας εἰς λίθους.

Auf ein Abbild des Herrn, auf dessen beiden Seiten aus Stein gravierte Engel standen.

*Oh Wunder! Unsagbar ist der Zauber im beseelten Bild.
Denn er ist Gott; und wenn er auch Fleisch geworden,
so ist es dies, was auch die Engel so erschüttert hat.
Ich sehe sie nämlich in Stein verwandelt.*

In den Epigrammen F 231 und P 123 thematisiert der Dichter jeweils zwei fundamentale Grundsätze des christlichen Glaubens: im ersten Fall die Vereinbarung von Jungfräulichkeit und Mutterschaft in der Person der Mutter Gottes, im zweiten Fall die Koexistenz von menschlicher und göttlicher Natur in der Person Christi. In beiden Fällen erscheint das Nebeneinander von – zumindest nach menschlichen Maßstäben – sich gegenseitig ausschließenden Eigenschaften befremdlich und paradox. Angesichts des Paradoxen werden die Menschen in Staunen versetzt, eine Reaktion, die im Sprachgebrauch oft als „erstarren“ oder „versteinern“ beschrieben wird. Der Dichter lässt hier nicht nur die Menschen, sondern sogar himmlische, immaterielle Kreaturen, die Engel, vor dem Paradoxon der christlichen Dogmata „versteinern“, in dem Versuch, wenn auch nur annähernd, eine Vorstellung von dessen ungeheurem Ausmaß zu geben.

¹⁶ Vgl. Daniel 3, 49: ἄγγελος δὲ κυρίου συγκατέβη ἅμα τοῖς περὶ τὸν Ἀζαριαν εἰς τὴν κάμινον καὶ ἐξετίναξε τὴν φλόγα τοῦ πυρὸς ἐκ τῆς καμίνου καὶ ἐποίησε τὸ μέσον τῆς καμίνου ὡσεὶ πνεῦμα δρόσου διασυρίζον.

¹⁷ Ich danke Ernst Gamillscheg für den Hinweis auf diese Interpretation.

¹⁸ In der Miller-Edition steht τοὺς ἐξ ὕλης gemäß dem von É. Miller benutzten Codex Florentinus Laurentianus 32.19, f. 273v (15. Jh.). Diese Lesart ist auch im Codex Taurinensis C.VII.7, f. 2r (14. Jh.) zu finden. Die bessere Lesart ὡς ἐξ ὕλης liefert der Codex Vaticanus gr. 1126, f. 183r (14. Jh.).

¹⁹ Εἰς εἰκόνα τοῦ σωτῆρος Χριστοῦ Miller, gemäß dem Codex Vaticanus Graecus 1126, f. 183r (14. Jh.). Hier Lemma gemäß dem Codex Μετοχίου τοῦ Παναγίου Τάφου 351, f. 220r (14. Jh., Nationalbibliothek Athen).

V 27, Miller II: 287 (= E 78, Miller I: 35)
 Εἰς εἰκόνα λιθίνην τοῦ μεγάλου Γεωργίου.

Τοῦ μάρτυρος τὸ σῶμα καρπὸς ἐκ λίθων
 Τῷ δημιουργῷ τῆς σοφῆς παντουργίας·
 Οὐκ ἦν γὰρ εἰκὸς τῆς γονῆς πάντων χάριν
 Μὴ τεκνοποιεῖν τῷ θεῷ καὶ τοὺς λίθους.

Auf ein steinernes Abbild des großen Georg.

*Der Leib des Märtyrers ist eine Frucht von Steinen,
 dem Schöpfer der gesamten weisen Schöpfung dargebracht.
 Unbillig wäre es gewesen, wenn zum Dank für die Schöpfung aller Dinge
 nicht auch die Steine für Gott Kinder zeugen wollten.*

Auch wenn eher am Rande des hier besprochenen Motivs, kann schließlich auch V 27 an dieser Stelle berücksichtigt werden. Als Ausgangspunkt nimmt der Dichter in diesem Fall die Worte Johannes des Täufers an die Pharisäer und Sadduzäer, dass Gott auch aus Steinen Abraham-Nachfahren erschaffen könnte (Matth. III, 9; Luk. III, 8). So wird hier das steinerne Abbild des Heiligen Georg als eine (Leibes-)Frucht dargestellt, die der Stein durch die Macht Gottes und zu seiner Ehre hervorgebracht hat.

Angesichts der sehr reichen epigrammatischen Tradition, auf die ein byzantinischer Dichter des 14. Jahrhunderts zurückblicken und zurückgreifen konnte, würde sich die Suche nach dem hier besprochenen Motiv in der früheren Epigrammliteratur als erster Schritt zu seiner Erschließung anbieten. Leider ließen sich bei dieser Suche keine textuellen Parallelen ausfindig machen. Aber bekanntlich bestimmt das Prinzip der *Mimesis*, der Nachahmung literarischer Vorbilder, die Arbeitsweise der byzantinischen Schriftsteller und Dichter, und das ließe die Behauptung, dass es sich in diesem Fall um eine völlig eigenständige Innovation des Manuel Philes handele, sehr kühn erscheinen. Außerdem stellt unser Motiv nicht eine rein literarische Erscheinung dar, sondern ist zusätzlich vor einem ästhetischen und auch theologischen Hintergrund zu untersuchen. Denn einerseits können Epigramme auf Kunstwerke – dem Ursprung ihrer Gattung nach – nur im Zusammenhang mit den materiellen Objekten, auf welche sie sich beziehen, verstanden werden, auch wenn sie in den meisten Fällen von ihnen getrennt überliefert werden und als rein literarische Stücke ein eigenständiges Leben führen. Andererseits sind die den Epigrammen zugrundeliegenden Objekte religiöse Abbildungen, die in Byzanz eine sehr spezielle Funktion erfüllen: Sie dienen als Wege der Kommunikation zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen. Da die menschliche Sinneswahrnehmung nicht genügt, um das Göttliche direkt zu erfahren, fungieren die Ikonen, die von den Sinnen der Menschen erfasst und aufgenommen werden können, als Symbole für die transzendente Realität, als Mittel, durch die der Mensch, wenn auch eingeschränkt, Einblick in das Göttliche erlangen kann.²⁰ Das Zusammenspiel der Ikone als materiellen Gegenstandes mit seinem Ambiente (d. h. der übrigen materiellen Ausstattung einer Kirche und dem liturgischen

²⁰ Vgl. z. B. die Einleitung des Bonifaz Kotter zu seiner Edition der Bilderreden des Ioannes von Damaskos (genaue bibliographische Angabe in Anm. 3) Bd. III, S. 14: „Unkörperliches aber ist uns nicht zugänglich ohne die Gestalten, die unserer Natur entsprechen (III 21, 1–6: Τέταρτος τρόπος εἰκόνας 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; III 25, 1–6: Οἶδαμεν οὖν, ὅτι οὔτε θεοῦ οὔτε ἀγγέλου οὔτε ψυχῆς οὔτε δαίμονος δυνατὸν θεαθῆναι φύσιν, ἀλλ’ ἐν μετασχηματισμῷ τινι θεωροῦνται τὰ ταῦτα τῆς θείας προνοίας τύπους καὶ σχήματα περιτιθείσης τοῖς ἀσωμάτοις καὶ ἀτυπώτοις καὶ μὴ ἔχουσι σχηματισμὸν σωματικῶς πρὸς τὸ χειραγωγηθῆναι ἡμᾶς καὶ πρὸς παχυμερῆ καὶ μερικὴν αὐτῶν γνώσιν, ἵνα μὴ ἐν παντελεῖ ἀγνοίᾳ ὦμεν θεοῦ καὶ τῶν ἀσωμάτων κτισμάτων.) Von Gott selber, dem ganz und gar Immateriellen und Unanschaulichen, und anderen geistigen Wesen ermöglicht er uns aber eine Kenntnis, indem er sich und diese unkörperlichen Wesen mit einer materiellen Gestalt, wie diese unserer Natur entspricht, umkleidet, so dass wir die unstofflichen Dinge in etwas wie einer fremden Gestalt (ἐν μετασχηματισμῷ τινι) mit dem unstofflichen Auge unseres Geistes schauen, wenn wir dieses stoffliche Kleid mit dem stofflichen Auge betrachten. Das materielle Bild eröffnet uns dabei eine gewisse immaterielle und geistige Schau (III 25).“

Ritus) und den Sinnen des gläubigen Betrachters trägt dazu bei, mittels des Abbildes der göttlichen Gestalt die Präsenz des göttlichen Wesens herbeizuführen.²¹

Das Epigramm, welches die Ikone als Inschrift begleitet und vom Betrachter laut vorgelesen wird, aktiviert im Fall des Widmungsepigramms die in ihm enthaltenen Gebete immer von Neuem.²² Das beschreibende Epigramm hingegen, das uns hier beschäftigt, greift das sinnliche und spirituelle Erlebnis, das die Ikone dem Betrachter bereitet, inhaltlich auf, und stellt somit ein sprachliches Äquivalent zum materiellen Kunstwerk dar.²³ Es sucht den spirituellen Aspekt bei der ästhetischen Erfahrung der Ikone zu unterstützen und zu intensivieren,²⁴ indem es direkt an den Intellekt des Betrachters appelliert.²⁵

Im Fall, dass die hier besprochenen Epigramme als tatsächliche Inschriften fungieren und zusammen mit dem Kunstobjekt, das sie begleiten, rezipiert werden, intensiviert das Wort des Dichters die den heiligen Bildern innewohnende Präsenz des Göttlichen. Die Verse erwecken den Eindruck, die Macht zu besitzen, die übernatürlichen Kräfte der in diverse Steinsorten eingravierten heiligen Abbildungen freizusetzen und sie vor den Augen des Betrachters paradoxe Wunder in der Ikone selbst bewirken zu lassen. Gleichsam durch diese Macht werden unvereinbare Zustände wie flüssig und fest vereinbar gemacht (E 86, E 87, P 20, App. 58), und gegenseitig unverträgliche Elemente wie Wasser und Feuer existieren nebeneinander (App. 58, E 107). In einem Fall verwandelt sich sogar der Stein zu dem fünften Element, aus dem der Himmel besteht, dem Äther (P 19). Immaterielle himmlische Kreaturen, die Engel, erhalten materielle Gestalt, indem sie vor Stauern versteinern (F 231, P 123), oder die Steine zeugen Kinder zur Ehre Gottes (V 27).

Eine solche direkte Koexistenz des Überirdischen und des Irdischen im Kunstwerk erscheint durch die Macht des Dichters und seiner Kunst ermöglicht zu werden. Was in diesem Fall vorliegt, ist nichts weniger als die Abschaffung der Grenzen zwischen der realen Welt des Betrachters, der künstlichen Welt auf den Abbildungen und der transzendenten himmlischen Welt, und das geschieht gleichsam durch die Macht der Verse. Das Kunstwerk als konkreter materieller Gegenstand ist eine Gegebenheit der realen Welt. Da die abgebildeten Figuren heilige Gestalten sind, die über göttliche, übernatürliche Kräfte verfügen, ist ihre Welt von der göttlichen Welt nicht mehr zu unterscheiden. Die übernatürlichen Kräfte der Abbildungen greifen in das Kunstwerk als realen materiellen Gegenstand ein, und können über die Beschaffenheit der Materie nach Belieben verfügen. Am unerhörten Wunder der Vereinigung dieser Welten hat die Dichtung einen beträchtlichen Anteil. Somit scheint diese Kunst selbst über übernatürliche Kräfte zu verfügen, und damit nicht zuletzt auch ihr Schöpfer, der Dichter.

²¹ Die Erfahrung von göttlicher Präsenz durch die materielle-sinnliche Wahrnehmung von Ikonen und Reliquien hat B. PENTCHEVA eingehend analysiert in ihren Arbeiten über *The Performative Icon* und *Epigrams on Icons* (siehe Anm. 3).

²² Dazu siehe B. PENTCHEVA, *Epigrams on Icons*, hier „Visual and textual prayers“ und EADEM, *The Performative Icon* 648–650. Siehe auch A. PAPALEXANDROU, *Text in Context: Eloquent Monuments and the Byzantine Beholder*. *Word and Image* 17 (2001) 259–283, hier besonders 262–264.

²³ Zur Unterscheidung von „Widmungs-“ und „beschreibenden“ Epigrammen siehe M.D. LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts. Vol. I (WBS XXIV/1)*. Wien 2003, 151.

²⁴ Ein vollständiges ästhetisches Erlebnis ist nach dem Verständnis der Byzantiner gleichzeitig sinnlich und spirituell, der Terminus *αἰσθητικός* im byzantinischen Griechisch umfasst beide Ebenen (G. LAMPE, *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford 1961, s.v. *αἰσθητικός*). Siehe dazu R. WEBB, *The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor and Motion in Ekphrasis of Church Buildings*. *DOP* 53 (1999) 59–74, hier 73.

²⁵ Eine ähnliche Funktion hat auch die rhetorische Gattung der *Ekphrasis* im Zusammenspiel mit dem behandelten Gegenstand. Dazu siehe E. JAMES – R. WEBB, *To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places: Ekphrasis and Art in Byzantium*. *Art History* 14 (1991) 1–17, hier besonders 14; WEBB, *The Aesthetics of Sacred Space* 64.