

ΕΦΘΥΜΙΑ ΠΙΕΤΣΧ-ΒΡΑΟΥΝΟΥ

„Die Stummheit des Bildes“: Ein Motiv in Epigrammen des Manuel Philes¹

Das umfangreiche Werk des Dichters Manuel Philes aus dem 14. Jahrhundert umfasst unter anderem über tausend Epigramme. Ungefähr die Hälfte von ihnen haben Werke der bildenden Kunst und der Baukunst zum Gegenstand.² Wie in Byzanz üblich, weisen diese Kunstwerke und die darauf bezogenen Epigramme in der Regel eine christliche Thematik auf. Es handelt sich sowohl um „Widmungsepigramme“, in welchen der Stifter des Kunstwerkes ein Gebet an die abgebildete heilige Gestalt richtet, als auch um „beschreibende Epigramme“, die ihren inhaltlichen Ausgangspunkt vom Kunstwerk selbst nehmen.³ Letztere sind – vor allem aus der Sicht der Kunstgeschichte – von größerem Interesse.⁴ Philes verwendet bei ihrer Komposition eine Reihe von sehr verschiedenen Motiven und Techniken. Äußerst selten sind diese Epigramme als eine direkte Beschreibung des Kunstwerkes in der Form einer *Ekphrasis* konzipiert. Vielmehr vermitteln sie meistens eine Reaktion, die das Kunstwerk beim Dichter und/oder Betrachter hervorruft – seien das nun theologische, moralische oder

¹ Diese Arbeit entstand im Rahmen des von der DFG finanzierten Forschungsprojekts „Manuel Philes: Epigramme auf Kunstwerke“. Ich danke der DFG für ihre großzügige Unterstützung. Mein Dank gilt auch Wolfram Hörandner für viele inhaltliche und bibliographische Hinweise, Bissera Pentcheva für die Überlassung ihrer noch nicht publizierten Arbeit „Epigrams on Icons“ und Ljuba Reinsch-Werner für ihre Hilfe und inspirierende Anregungen bei der Übertragung der hier zitierten Philes-Epigramme ins Deutsche.

² Vgl. A.-M. TALBOT, Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era. *DOP* 53 (1999) 75–90. Hier 75.

³ M. D. LAUXTERMANN, Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts. I. Wien 2003, 151.

⁴ Allerdings können auch „Widmungsepigramme“ sehr oft Bezug auf den materiellen Aspekt des Kunstwerkes nehmen und damit Aufschluss über das Kunstwerk als Gegenstand bieten. Vgl. dazu B. PENTCHEVA, Epigrams on Icons, in: Art and Text in Byzantine Culture (ed. E. JAMES). Cambridge (im Druck).

sonstige Überlegungen, verschiedenartige Assoziationen, Emotionen oder ästhetische Eindrücke.⁵

Von den diversen Techniken, die Manuel Philes bei der Komposition seiner ca. fünfhundert Epigramme auf Kunstwerke einsetzt, fällt besonders ein Motiv auf, das als „die Stummheit des Bildes“ bezeichnet werden könnte. Dabei wird die fehlende akustische Komponente in den Abbildungen thematisiert und als Kern für den Aufbau des Epigramms verwendet. Dieses Motiv ist – in verschiedenen Variationen – in einer vergleichsweise begrenzten Gruppe von 44 Epigrammen anzutreffen, welche in der Edition von Émmanuel Miller an verschiedenen Stellen verstreut zu finden sind.⁶ Hier sind einige besonders ausgefeilte Beispiele:⁷

⁵ Auch die rhetorische Gattung der *Ekphrasis* ist nicht als eine bloße Beschreibung zu verstehen. Meist liegt der Schwerpunkt auch dort eher auf der Reaktion des Betrachters auf den beschriebenen Gegenstand als auf dem Gegenstand selbst. 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. Zum Thema Epigramme auf Kunstwerke als Zeugnis für die Reaktion des Betrachters siehe auch H. MAGUIRE, Image and Imagination: the Byzantine Epigram as Evidence for Viewer Response. Toronto 1996; H. MAGUIRE, The Icons of their Bodies: Saints and their Images in Byzantium. Princeton 1996, durchweg, bes. Kap. 2.; K. CORRIGAN, Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai, in: The Sacred Image: East and West (ed. L. BRUBAKER – R. OUSTERHOUT). Urbana-Chicago 1995, 45–62.

⁶ Ed. É. MILLER, Manuelis Phileae Carmina. I/II. Paris 1855–57. Nachdruck: Amsterdam 1967. Es handelt sich um folgende Epigramme: E 3, I: 3–4; E 12, I: 6; E 13, I: 7 = V 28, II: 287; E 37, I: 21; E 57, I: 27–28; E 76, I: 34–35; E 97, I: 44; E 102, I: 45; E 119, I: 54–55; E 120, I: 55; E 122, I: 56; E 125, I: 56; E 132, I: 58; E 133, I: 58; E 135, I: 58–59; E 138, I: 59; E 142, I: 60; E 143, I: 61; E 144, I: 61; E 145, I: 61; E 148, I: 63; E 167, I: 77; E 170, I: 79–80; E 253, I: 129; E 255, I: 129–130; E 260, I: 131; E 277, I: 135–136; E 288, I: 139–140; F 174, I: 353; F 175, I: 353; F 207, I: 376; F 208, I: 376; F 237, I: 436; F 261, I: 457; P 39, II: 78; P 53, II: 94; P 65, II: 134; P 140, II: 173–174; P 189, II: 202; V 19, II: 278–279; V 21, II: 279; V 23, II: 280; App. 35, II: 399; App. 40, II: 405–406. Bei E 170, P 53, V 19 und P 140 handelt es sich um Widmungsepigramme. In den ersten drei erscheint das „Stummheitsmotiv“ nur als sekundäres Element, im letzteren liefert es das zentrale Motiv des Epigramms. Schließlich sei noch P 62, II: 127–131 erwähnt. Es handelt sich dabei um eine längere Ekphrasis (108 Verse) auf eine Wandmalerei, in der das Stummheitsmotiv den Schlußteil bildet (vv. 93–108).

Die Werke des Manuel Philes werden hier in der abgekürzten Form angeführt, die auch von G. STICKLER, Manuel Philes und seine Psalmenmetaphrase. 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 innerhalb der betreffenden Gedichtgruppe in der Edition von É. Miller bezeichnet.

⁷ Deutsche Übersetzung aller Philes-Epigramme von mir [E.P.].

Εἰς εἰκόνα ἔχουσαν τὴν ἔγερσιν τοῦ Λαζάρου.

Ἄπαντα συνθεῖς εὐφυῶς ὁ ζωγράφος
Μόνην παρῆκε τὴν βοήν τοῦ δεσπότου.
Τάχα γὰρ ἂν Λάζαρος ἐντεῦθεν πνέων
Ἀφῆκε φωνὴν εὐδρομῶν κἂν τοῖς τύποις.

Auf eine Ikone mit der Auferweckung des Lazarus.⁸

Alles hat der Maler meisterlich dargestellt,
nur das Rufen des Herrn hat er ausgelassen.
Denn sogleich⁹ hätte Lazarus, durch dieses zum Leben erweckt,
sogar im Gemälde ausschreitend mit sicherem Tritt seine Stimme erhoben.¹⁰

(Ed. MILLER, I: 6, E 12)

Εἰς τὴν αὐτήν.

Κἂνταῦθα Χριστὸς ἐξεγείρει τὸν φίλον
Ὅ δ' οὐ κινεῖται κἂν τις εἴποι τοῦ χάριν,
Ἐρεῖ πρὸς αὐτὸν ἢ γραφὴ κἂν μὴ πνέῃ
Χριστὸς σιωπᾷ: τίς με κινήσει λόγος;

Auf dasselbe.

Auch hier lässt Christus den Freund auferstehen;
doch dieser regt sich nicht; und fragt jemand warum,
so wird ihm das Gemälde antworten, auch wenn es nicht atmet:
Christus schweigt; welches Wort sollte mich da zum Leben erwecken?

(Ed. MILLER, I: 7,

E 13 = Ed. MILLER, II: 287, V 28)

⁸ Die Erzählung über die Auferweckung des Lazarus von Bethanien wird nur im Johannes-Evangelium (11: 1–45) überliefert. Lazarus sei, vier Tage nach seinem Tod, auf das laute Rufen Christi „Lazarus, komm heraus“ („Λάζαρε, δεῦρο ἔξω“, 11: 43), noch in das Leichentuch gewickelt, aus seinem Felsengrab herausgetreten. Dem erzählerischen Element des lauten Rufens wurde in der byzantinischen Theologie besondere Bedeutung beigemessen. Siehe dazu zum Beispiel Johannes Chrysostomos, *In quatruiduanum Lazarum*. PG 50, 641–644. Hier 643.

Zum Element des Rufens Christi sowie zum sprechenden Lazarus gibt es eine interessante Parallele: In einem Epigrammzyklus zu den Herrenfesten im Cod. Marc. gr. 524 ist das Epigramm auf Lazarus als Dialog zwischen Jesus und Lazarus gestaltet. Vgl. W. HÖRANDNER, A Cycle of Epigrams on the Lord's Feasts in Cod. Marc. Gr. 524. DOP 48 (1994) 117–133. Hier 118, 126.

⁹ Für τάχα wäre auch die Übersetzung „vielleicht“ möglich, wie in *Anthologia Graeca* XVI 325 (siehe unten, S. 144).

¹⁰ Das Gehen ist sonst in der Lazarusgeschichte das wichtigste Lebenszeichen. Hier ist es das Sprechen, als Lob für die lebensechte Darstellung.

Εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ παλαιοῦ.
 Ἐπεροφνοῦς θαύματος εἰκόνα γράφων
 Μικροῦ παρεγγεῖ καὶ πνοὴν ὁ ζωγράφος·
 Εἰ δ' οὐκ ἔχει θόρυβον ἢ τέχνη, ξένε,
 Μὴ θαυμάσης· καὶ τοῦτο τοῦ μυστηρίου,
 Μᾶλλον δὲ τῆς χάριτος αὐτῆς λαμπράσης
 Ἐχρῆν σιωπῇ συσταλῆναι τοὺς τύπους.

Auf eine Abbildung des Alten (sc. der Tage).¹¹

Der Maler, der ein unerhörtes Wunder in seinem Bilde dargestellt hat,
 hat ihm fast auch Leben eingeflößt.
 Und wenn die Kunst, Fremder, keinen Laut von sich gibt,
 wundere dich nicht; auch das ist ein Teil des Mysteriums.
 Vielmehr mussten, nachdem die Gnade selbst aufgeleuchtet ist,
 die Bilder in Schweigen verharren.¹²

(Ed. MILLER, I: 54–55, E 119)

Εἰς τὸν μέγαν Χρυσόστομον, ὁρῶντα τὸν Βαπτιστὴν.
 Ὅν εἶχεν ἀρχέτυπον ἐνθέου βίου,
 Νῦν ὁ χρυσοῦς τὴν γλῶτταν αἰδεῖται βλέπων·
 Μὴ σκέψις αὐτῷ πάλιν ὑμνεῖν τὸν μέγαν,
 Ὡς ἡ σιωπῇ δεῦρο μικροῦ δεικνύει;

¹¹ Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine Abbildung des Jüngsten Gerichts nach der alttestamentarischen Vision des Propheten Daniel (Dan 7: *Daniels Gesicht von den vier Tieren und dem Menschensohn*). Gott erscheint dort in der Gestalt eines uralten Herrschers, eines „Alten der Tage“ (παλαιὸς ἡμερῶν/παλαιὸς τῶν ἡμερῶν). Das Gedicht selbst liefert allerdings keine ikonographischen Anhaltspunkte. Zu vergleichbaren Motiven in der Kunst und zu ihrer theologischen Deutung siehe *ThEE* IX 1088f.

¹² Wolfram Hörandner weist darauf hin, dass hier Philes mit der doppelten Bedeutung von τύπος zu spielen scheint. Einerseits meint er die konkreten Abbildungen, also die Ikonen, andererseits erinnert er an die bildlichen Aussagen des Alten Testaments. In der Exegese kommt nämlich immer wieder der Gedanke zum Ausdruck, dass durch die Menschwerdung Christi die als Bilder (*typoi*) darauf verweisenden Aussagen des Alten Testaments ihre Aufgabe erfüllt haben und daher verstummen müssen. Derselbe Gedanke findet sich auch in F 207 (Ed. MILLER, I: 376):

Βοᾷ γὰρ ἡμῖν ἀντὶ σοῦ τὸ βιβλίον,
 Ἐὰν ἡ χάρις πέπεικε σιγᾶν τοὺς τύπους.

*Auf den großen Chrysostomos, der den Täufer betrachtet.*¹³

Vor dem, der ihm Vorbild war für ein Leben in Gott,

empfand der Mann mit der goldenen Zunge hier, da er ihn betrachtet, ehrfurchtige Scheu;

Ob er wohl darauf sinnt, das große Vorbild erneut zu besingen,
wie sein Schweigen hier anzudeuten scheint?

(Ed. MILLER, I: 58–59, E 135)

Εἰς τὸν ἅγιον Ἰωάννην τὸν Δαμασκηνόν.

Κύκνον λογικόν ἢ τρυγὸν τοῦ δεσπότης

Καλεῖ πρὸς ᾄδὰς γνωστικῆς μουσουργίας

Ὅ δὲ πρὸς αὐτὴν εὐλαβῶς ἀποβλέπων

Κινεῖν τὸν εἰρμὸν τῶν μελῶν οὐκ ἰσχύει.

*Auf den heiligen Johannes von Damaskus.*¹⁴

Den Schwan, Kunder des Logos, ruft die Taube des Herrn

zu kunstgerecht komponierten Gesängen der Erkenntnis.

Doch dieser, sie betrachtend mit gottesfürchtigem Blick,

vermag den Reigen der Lieder nicht anzustimmen.

(Ed. MILLER, I: 59, E 138)

¹³ Unter dem Namen des Johannes Chrysostomos sind mehrere Homilien auf Johannes den Täufer überliefert: *De nativitate Joannis Baptistae* (ed. C. DATEMA, An unedited homily of Ps. Chrysostom on the birth of John the Baptist (BHG 843 k), *Byz* 52 [1982] 72–82), *De nativitate Joannis Baptistae* (ed. C. DATEMA, Another unedited homily of Ps. Chrysostom on the birth of John the Baptist, *Byz* 53 [1983] 480–490), *De nativitate Joannis Baptistae* (ed. K.-H. UTHEMAN et al., Homiliae pseudochrysostomicae. Instrumentum Studiorum. I. Turnhout 1994, 231–234), *In nativitate Joannis Baptistae* (ed. F. HALKIN, Inédits byzantins d’Ochrida, Candie et Moscou (*Subsidia Hagiographica* 38). Brüssel 1963, 87–94), *In natale sancti Joannis prophetae* (PG 61, 757–762), *In laudem conceptionis sancti Joannis Baptistae* (fort. sub auctore Proclo) (PG 50, 787–792), *In sanctum Joannem praecursorem* (PG 50, 801–806), *In decollationem sancti Joannis* (PG 59, 485–490), *In praecursorem domini* (PG 59, 489–492).

¹⁴ Johannes von Damaskus ist der Verfasser des theologischen Werkes *Πηγὴ γνώσεως* („Quelle der Erkenntnis“). Im ersten Teil dieses Werkes mit dem Titel *Φιλοσοφικὰ κεφάλαια* („philosophische Kapitel“) unternimmt er eine Interpretation der grundlegenden dogmatischen christlichen Terminologie, die aus der aristotelischen und neuplatonischen Philosophie übernommen wurde. Es wäre möglich, dass *γνωστικῆς μουσουργίας* (v. 2, „musikalischer Komposition mit tiefer Erkenntnis“) auf die *Πηγὴ γνώσεως* anspielt, *κύκνον λογικόν* (v. 1, „den Logos-Schwan“) dagegen auf die aristotelische Logik. Natürlich steht *λογικόν* auch in Zusammenhang mit dem Logos, d. h. Christus, dem lebendigen Wort Gottes. Darüber hinaus ist Johannes von Damaskus einer der wichtigsten byzantinischen Hymnographen. Auf sein hymnographisches Werk wird durchgehend angespielt mit *κύκνον* (v. 1 „Schwan“), *μουσουργίας* (v. 2 „musikalischer Komposition“) und *τὸν εἰρμὸν τῶν μελῶν* (v. 4, „den Reigen der Lieder“).

Εἰς τὸν αὐτόν. [Εἰς τὸν τίμιον Πρόδρομον.]

Ὡς ἔξ ἐρήμου τὸν προφήτην τὸν μέγαν
 Ἔγραψεν ἰσχνὸν εὐφυῶς ὁ τεχνίτης
 Πλήν εἶπερ ἰσχνὸν εἶχεν ἐκ τῶν ἀκριδῶν,
 Φωνὴ λόγου σιωπῶσα πῶς ἂν εὐρέθη;

Auf denselben. [Auf den heiligen Johannes den Täufer.]

Da der große Prophet aus der Wüste kam, hat der Maler
 ihn in passender Weise als abgemagert dargestellt.
 Wenn ihm aber das Verspeisen von Heuschrecken¹⁵ doch Kraft verlieh,
 Wie ist es dann möglich, dass die Stimme des Logos sich als schweigend erweist?
 (Ed. MILLER, I: 60, E 142)

Εἰς τὸν μέγαν Βασίλειον.

Βασίλειε ζῆς, ἀλλὰ σιγᾶς ἐνθάδε
 Τὴν γὰρ σιωπὴν ἡλικιώτην φέρων
 Τὸν ἐν τύποις θόρυβον ἐκκλίνεις πάλιν,
 Κοινὸν λόγου παιδεύμα καὶ σιγῆς, πάτερ.

Auf den großen Basilius.

Basilius, leibhaftig bist du da und doch schweigst du.
 Denn das Schweigen als deinen ständigen Begleiter beibehaltend
 vermeidest du hinwiederum, dass in den Bildern Lärm entsteht,
 Vater, der du gleichermaßen eine Lehrstätte des Redens und des Schweigens
 bist.

(Ed. MILLER, I: 353, F 175)

Die oben angeführten Beispiele bezeugen, wie spielerisch Philes mit dem „Stummheitsmotiv“ umgeht. In E 12 gibt er vor, es stünde in der Macht des Künstlers, die akustische Komponente in der Darstellung nach Belieben aufzunehmen oder wegzulassen. Er geht sogar so weit zu implizieren, der Künstler lasse den Klang absichtlich aus, um gewisse Konsequenzen zu vermeiden, nämlich dass sich die abgebildete Figur des Lazarus in Bewegung setzt und sogar ihre Stimme dabei erhebt. In E 13 wiederum, das eine Variation des gleichen Themas ist,

¹⁵ In der Exegese hat es oft Versuche gegeben, das Wort ἀκριδες auch vegetarisch als „Kräuterspitzen“ zu deuten, weil dies mit dem asketischen Ideal eher im Einklang stünde. Dazu siehe M. WEBER, Art. Heuschrecke, *RAC* 14 (1988) 1231–1250, hier 1246–1249; G. LAMPE, *A Patristic Greek Lexicon*. Oxford 1961 s.v. ἀκρις; J. B. BAUER, *Lexikon der christlichen Antike*. Darmstadt 2003. Man kann annehmen, dass diese Deutung den mittel- und spätbyzantinischen Autoren bekannt war. Allerdings sind ἀκριδες in der *Septuaginta* und im Neuen Testament immer zweifelsfrei Heuschrecken.

benutzt er die fehlende akustische Komponente, nämlich das Rufen des Herrn, als die eigentliche Erklärung für die fehlende Bewegung in der Darstellung, und führt das Motiv noch eine Ebene weiter mit der Behauptung, das stumme Gemälde selbst würde trotz seiner Stummheit diese Erklärung liefern, wenn der Betrachter danach fragte.

In E 119 impliziert Philes, der Künstler besitze eigentlich die Macht, seiner Darstellung eines unerhörten Wunders echtes Leben zu verleihen. Und wenn sich die Abbildung hier trotzdem regungslos und stumm zeige, so sei das in diesem speziellen Fall ein Werk der Gnade Gottes. In dem abgebildeten wunderbaren Geschehen erscheine ja die Gnade Gottes höchstpersönlich, es sei also nur zu erwarten, dass die abgebildeten Figuren vor ehrfürchtiger Scheu in Schweigen verharren. Ähnlich begründet Philes das Schweigen des abgebildeten Johannes Chrysostomos in E 135 und der Abbildung des Johannes von Damaskus in E 138. Im ersten Fall bleibt Chrysostomos stumm aufgrund der ehrfürchtigen Scheu, die der Anblick des Heiligen Johannes des Täufers in ihm hervorruft. Im zweiten Fall ist es der Anblick des Heiligen Geistes, der Johannes von Damaskus in Ehrfurcht verstummen lässt. Es ist also eine höhere göttliche Macht, die die Abbildungen hier verstummen lässt, und kein bloßes Naturgesetz, wonach Gemälden und Skulpturen keine Wiedergabe von Klang möglich ist.

Gegenstand von E 142 ist eine Abbildung des Heiligen Johannes des Täufers, der als personifizierte „Stimme des Logos“ gilt. Der Dichter macht sich Gedanken über die Stummheit des Abgebildeten, und erklärt sie sich zunächst dadurch, dass es dem abgemagerten Wüstenbewohner Johannes wahrscheinlich an physischer Kraft fehle, um sprechen zu können. Dann aber fällt dem Dichter ein, dass sich Johannes in der Wüste durch das Verspeisen von Heuschrecken zu stärken pflegte. So findet der Dichter keine Erklärung, dass ausgerechnet die „Stimme des Logos“ hier schweigt. In F 175 wird schließlich das Schweigen des heiligen Basilius von Cäsarea, eines bekannten Redners, als eine freiwillige Entscheidung des Abgebildeten dargestellt. Nach seinem Tod behält er gezwungenermaßen das Schweigen als seinen ständigen Begleiter bei, und genauso verfährt er auch in der Abbildung. Auf diese Weise erteilt er dem Betrachter die Lehre, dass nicht nur die Redekunst, sondern auch das Schweigen sinnvoll sein kann.

Ein naheliegender erster Schritt zur Erschließung dieses Motivs wäre zu untersuchen, inwiefern es sich um ein traditionelles Motiv

handelt. Denn ein byzantinischer Epigrammatiker des 14. Jahrhunderts konnte auf eine sehr reiche epigrammatische Tradition zurückblicken; zum einen auf die byzantinischen Epigramme mit christlicher Thematik, die ab ca. 600 und bis zu Philes' Zeit ununterbrochen geschrieben wurden, zum anderen auf die ältere heidnische epigrammatische Literatur, die – in verschiedenen Anthologien gesammelt – den literarisch Gebildeten des 14. Jahrhunderts noch zugänglich war.¹⁶ Speziell im Fall des Manuel Philes dürfte die von seinem Zeitgenossen und berühmten Gelehrten Maximos Planudes erstellte Anthologie eine besondere Rolle gespielt haben.¹⁷

Tatsächlich ergibt die Suche nach dem „Stummheitsmotiv“ in den Werken der wichtigsten byzantinischen Epigrammatiker vom 7. bis zum 14. Jahrhundert extrem wenige Treffer,¹⁸ nämlich vier Epigramme im Werk des Johannes Mauropus aus dem 11. Jahrhundert.¹⁹ Davon kommt folgendes Epigramm der Technik des Philes am nächsten:

Εἰς τὸν ἅγιον Ἰωάννην τὸν Χρυσόστομον.

Ἦ γλῶσσαν εὐρὼν πῦρ πνέουσαν, ζωγράφε,
 Μόνην ἀφήκας, εὐλαβηθεὶς τὴν φλόγα;
 Ἦ πάντα τολμῶν προσγράφεις καὶ τὸ φλέγον;
 Καὶ φθέγγεται μὲν καὶ λαλεῖ παραινέσεις,
 Ἄλλ' ἔστιν ἰσχνόφωνος ἔξ ἁσιτίας.
 Ἐμὸν τὸ λείπον· οὐ γὰρ οὓς παρεσχόμην.
 Νῦν οὖν ὑποσχών, γνώσομαι τί μοι λέγει.
 Βαβαῖ· καταφρονεῖν με πείθει τοῦ βίου.

¹⁶ Zur Geschichte des Epigramms in Byzanz siehe A. KAMBYLIS, Das griechische Epigramm in byzantinischer Zeit. *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 20 (1994–95) 19–47. Zu den Anthologien siehe A. CAMERON, *The Greek Anthology: From Meleager to Planudes*. Oxford 1993 und LAUXTERMANN, a. O. 83–128. Siehe auch LAUXTERMANN, a. O. 55–81 zu anderen byzantinischen Gedicht-Sammlungen.

¹⁷ Vgl. C. A. TRYPANIS, *Greek Poetry from Homer to Seferis*. London 1981, 518.

¹⁸ Für einen Überblick über die byzantinischen Epigrammatiker und ihre Werke siehe A. D. KOMINIS, *Τὸ βυζαντινὸν ἱερὸν ἐπίγραμμα καὶ οἱ ἐπιγραμματικοί*. Athen 1966.

¹⁹ Es handelt sich um die Gedichte 14, 16, 17 und 19 des Johannes Mauropus (ed. P. DE LAGARDE, *Ioannis Euchaëtorum metropolitae quae in codice Vaticano graeco 676 supersunt*. Göttingen 1882. Nachdruck: Amsterdam 1979).

*Auf den heiligen Johannes Chrysostomos.*²⁰

Hast du vielleicht, o Maler, die Zunge, die Feuer atmet,
als einzige aus der Abbildung weggelassen,
weil du dich vor der Flamme gefürchtet hast?

Oder hast du es doch gewagt, alles abzubilden, und fügst auch das, was brennt,
hinzu?

Denn der Abgebildete spricht und erteilt Belehrungen,
aber seine Stimme ist schwach vom Fasten.

An mir liegt also der Mangel. Ich habe ihm nicht mein Ohr geliehen.

Nun werde ich aber genau zuhören und erfahren, was er mir sagt.

Weh mir! Er drängt mich dazu, das irdische Leben zu verachten.

(Ed. DE LAGARDE, 9, *carmen* 14)

In diesem Beispiel finden sich mehrere Elemente, von welchen Philes auf unterschiedliche Epigramme verteilt Gebrauch gemacht hat, in einem einzigen Epigramm konzentriert: Einerseits das Konzept, dass der Maler die Macht hat, sich – nach genauer Abwägung der Konsequenzen – frei zu entscheiden, ob er die akustische Komponente in sein Bild aufnimmt oder nicht (v. 1–3); andererseits die Idee, dass die Stimme des Abgebildeten schwach sei, weil es ihm aufgrund des Fastens an physischer Kraft fehle (v. 4–5). Dann aber führt Mauropus eine weitere Ebene ein, die sich bei Philes in dieser Form nicht findet: Das Fehlen der akustischen Komponente liege in diesem Fall eigentlich nicht am Maler oder an der Abbildung, sondern am Betrachter selbst. Er habe nicht genau zuhören und die Stimme des Abgebildeten vernehmen wollen, weil ihm dessen moralische Anforderungen zu streng seien (v. 6–8).

Die Suche nach dem „Stummheitsmotiv“ in den Anthologien von Epigrammen, die uns heute in der Form der *Anthologia Graeca* vorliegen, führt auch nicht zu wesentlich mehr Ergebnissen. Diejenigen Beispiele, die eine Ähnlichkeit zu Philes' Technik aufweisen, befinden sich bezeichnenderweise in der sogenannten *Appendix Planudea*.²¹ Diese ist in unserem Fall besonders wichtig, einerseits wegen des beson-

²⁰ Deutsche Übersetzung von mir [E.P.].

²¹ Es handelt sich dabei um ca. 400 Epigramme, die sich zwar in der Anthologie des Planudes finden, aber nicht in der älteren sogenannten *Anthologia Palatina*, aus der Planudes eigentlich schöpft. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Epigramme in einer handschriftlichen Form der *Palatina* vorhanden waren, die uns nicht erhalten geblieben ist (vgl. ed. H. BECKBY, *Anthologia Graeca*. I/IV. Griechisch-Deutsch. München 1953–55, IV, 304). Die *Appendix Planudea* wird in den Editionen der *Anthologia Graeca* als Buch XVI gezählt.

deren Einflusses, den die Kompilation des Planudes auf Philes ausgeübt haben dürfte, andererseits weil die große Mehrheit der dort befindlichen Epigramme Kunstwerke zu ihrem Gegenstand haben. Auch dort aber findet sich das Konzept, wonach entweder der Maler oder die abgebildete Figur eigentlich die Macht hätten, auch Klang zu erzeugen, wenn sie nur möchten, explizit nur in den folgenden zwei Beispielen:

*Pythagoras*²²

Οὐ τὸν ἀναπτύσσοντα φύσιν πολύμητιν ἀριθμῶν
 ἤθελεν ὁ πλάστης Πυθαγόρην τελέσαι,
 ἀλλὰ τὸν ἐν σιγῇ πινυτόφρονι καὶ τάχα φωνῆν
 ἔνδον ἀποκρύπτει, καὶ τόδ' ἔχων ὀπάσαι.

Hier hat der Bildhauer nicht den Pythagoras, wie er der Zahlen wunderbare Natur sinnig uns deutet, geformt, sondern den Schweiger und Denker. Drum barg er, obwohl er ihm Stimme geben konnte, vielleicht lieber sie ihm in der Brust.

Julianos, Präfekt von Ägypten

(*Anthologia Graeca, ed. und übers. ΒΕΣΚΒΥ: Buch XVI, carmen 325*)

Ein gleiches

Αὐτὸν Πυθαγόρα ὁ ζωγράφος, ὃν μετὰ φωνῆς
 εἶδες ἄν, εἴ γε λαλεῖν ἤθελε Πυθαγόρας.

Dieses Bild ist Pythagoras selbst, und du sähst ihn auch sprechen, wenn Pythagoras sich wirklich entschlosse dazu.

Anonym

(*Ebenda, carmen 326*)

Für die „Stummheit des Bildes“ liefert die *Appendix Planudea* fünf weitere Beispiele. Bei den drei ersten ist das Motiv auf die Bemerkung beschränkt, die Abbildung sehe so lebendig aus, als würde sie gleich sprechen oder sonst einen Ton von sich geben. Dabei wird aber keineswegs irgendeine Möglichkeit angedeutet, dass die Kunst die Naturgesetze überschreiten und auch Klänge in der Form von Skulpturen oder gemalten Darstellungen darstellen könnte, bei aller künstlerischen

²² In der Lehre und Praxis der Pythagoreer spielt das Schweigen eine besondere Rolle. Dazu siehe zum Beispiel L. KOCH, Das Schweigen der Pythagoreer, in: Denken und Sprechen in Vielfalt. Bildungswelten und Weltordnungen diesseits und jenseits der Moderne. Festschrift für Karl Helmer zum 65. Geburtstag (ed. A. DÖRPINGHAUS – G. HERCHERT). Würzburg 2001, 81–94; A. PETIT, Le silence pythagoricien, in: Dire l'évidence (ed. C. LÉVY – L. PERNOT). Paris 1997, 287–296.

Perfektion. In den letzten zwei Beispielen wiederum findet die Stummheit des Bildes nur eine Erwähnung:²³

Ringier Damostratos

Τὸν ἐκ Σινώπης εἰ κλύεις Δαμόστρατον
πίτυν λαβόντα τὴν κατ' Ἴσθμὸν ἐξάκις,
τοῦτον δέδορκας· οὗ κατ' εὐγυρον πάλην
ψάμμον πεσόντος νῶτον οὐκ ἐσφράγισεν.
Ἴδ' ἐς πρόσωπον θηρόθυμον, ὡς ἔτι
σφῆζει παλαιὰν τὰν ὑπέρ νίκας ἔριν.
Λέγει δ' ὁ χαλκός· „Ἄ βάσις με λυσάτω,
χῶς ἔμπνοος νῦν ἔβδομον κόνισμα.“

Erfuhrst du vom sinopischen Damostratos,
der sechsmal von dem Isthmos Fichtenkränze trug,
hier siehst du ihn. Nie zeichnete im Fallen bei
des Ringens Rundgang sich sein Rücken ab im Sand.
O sieh sein wildes Angesicht; noch blitzt aus ihm
die alte Kampfgier um den Siegespreis hervor.
Mir scheint, das Erz noch spricht: „Las mich vom Sockel los,
ich ringe wie im Leben jetzt zum siebtenmal.“

Philippos

(*Ebenda, carmen 25*)

Ein gleiches [Die Bakchin]

Οὐπω ἐπισταμένην τάχα κύμβαλα χειρὶ τινάξεια
βάκχην αἰδομένην στήσατο λαοτύπος.
Οὐτω γὰρ προνέενυκεν ἔοικε δὲ τοῦτο βοώσῃ
„Ἐξίτε, καὶ παταγῶ μηδενὸς ἰσταμένον.“

Was hier der Bildhauer schuf, ist eine verschämte Bakchantin,
die mit den Händen noch nicht Zymbeln zu schlagen versteht.
Seht, sie senkt ihren Blick; man möchte vermeinen, sie rief:
„Geht doch! Ich spiele erst dann, wenn hier kein Mensch mehr verweilt.“

Agathias Scholastikos

(*Ebenda, carmen 59*)

²³ Die Suche in der übrigen *Anthologia Graeca* ergibt ein ähnliches Bild. Erstens ist das Motiv selten anzutreffen; zweitens wird keine Überschreitung der Naturgesetze angedeutet. Entweder wird die Lebenschtheit der Abbildung gelobt, mit der Bemerkung, sie sehe aus, als würde sie gleich sprechen (siehe zum Beispiel Buch II, Ekphrasis des Dichters Christodoros von Koptos auf die Statuen im Zeuxippos-Gymnasium, vv. 108–120, 175–180, 197–198, 243–245, 248–250, 256–258, 311–314), oder es wird bedauert, dass die Abbildung trotz ihrer Lebenschtheit keinen Klang erzeugen kann (siehe zum Beispiel Buch II, vv. 44–49 und Buch VI, carmen 352).

Kitharödin Maria

Σὸν μὲν κάλλος ἔδειξε μόλις γραφίς· αἶθε δὲ τεύχειν
 ἔσθενε καὶ λιγυρῶν ἠδὺ μέλος στομάτων,
 ὥς κεν ἐπ' ὀφθαλμοῖσι καὶ οὖσιν, ἔκ τε προσώπου
 ἔκ τε λυροκτυπίης, ἴσον ἔθελγόμεθα.

Deine Schönheit verkündet der Pinsel noch eben. O hätte
 er auch des jubelnden Munds süßen Gesang uns gebracht,
 daß dein holdes Gesicht wie dein lockendes Spiel auf der Leier
 unsere Augen zugleich und unsre Ohren entzückt!

*Paulos Silentarios**(Ebenda, carmen 277)**Schweigsamer Redner*

Κωφὸν ἄναυδον ὄρων τὸν Γέσσιον, εἰ λίθος ἐστί,
 Δήλιε, μαντεύου, τίς τίνος ἐστί λίθος.

Gessios siehst du nur stumm, nur sprachlos. Ei, ist's eine Statue,
 kannst du dann sagen, Apoll: Was hier ist Statue, was Mensch?

*Palladas**(Ebenda, carmen 317)**Ein gleiches*

Τίς σέ τὸν οὐ λαλέοντα τύπῳ ῥητῆρος ἔγραψε;
 Σιγῆς; Οὐ λαλείεις; Οὐδὲν ὁμοίωτερον.

Sag, wer malte denn dich, den Schweiger, im Typ eines Redners?
 Gar nichts sprichst du? Du schweigst? Nichts könnte ähnlicher sein.

*Anonym**(Ebenda, carmen 318)*

Aus der Suche in den literarischen Quellen, die Philes zur Verfügung standen, wird also deutlich, dass er mit der „Stummheit des Bildes“ ein altes, möglicherweise wenig gebrauchtes und eventuell in Vergessenheit geratenes Motiv reaktiviert und weiter elaboriert, vor allem indem er das Naturgesetz, das Skulpturen und Gemälden keine Darstellung von Klang erlaubt, demonstrativ außer Betracht lässt. Mit seiner Kunst lässt sich aus der älteren Literatur einzig und allein das eine oben angeführte Epigramm des Johannes Mauropus vergleichen.

Das „Stummheitsmotiv“ ist nicht nur als eine literarische Erscheinung interessant, sondern erhält noch eine weitere Dimension, wenn es zusätzlich vor einem ästhetisch-philosophischen Hintergrund betrachtet wird, d. h. wenn das Verhältnis zwischen Epigrammen und Kunstwerken und ihre jeweilige Funktion nach dem Verständnis der Byzantiner mitberücksichtigt werden. Zunächst einmal sind Epigramme auf Kunstwerke dem Ursprung ihrer Gattung nach mit den Objekten, für die sie als Inschriften bestimmt sind, eng verbunden. Auch in dem Fall der rein literarischen Epigramme wird dieses enge Verhältnis als Fiktion aufrechterhalten.²⁴ So können Epigramme nur im Zusammenhang mit den materiellen Objekten, auf welche sie sich beziehen, und vor ihrem Hintergrund verstanden werden. In unserem konkreten Fall sind das bildliche Darstellungen in verschiedenen Medien mit christlicher Thematik.

Christliche Darstellungen in Byzanz sind aber etwas sehr Spezielles, denn sie haben eine besondere, übernatürliche Funktion zu erfüllen. Sie sollen dem irdischen Betrachter als Kommunikationsweg mit der Sphäre des Himmlischen dienen. Da die menschliche Sinneswahrnehmung nicht genügt, um das Göttliche direkt zu erfahren, fungieren die religiösen Bilder, 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.²⁵

Weil also religiöse bildliche Darstellungen eine so hohe Funktion erfüllen müssen, ist es notwendig, dass sie möglichst alle Sinne des Betrachters ansprechen.²⁶ Das Sehen wird von den Byzantinern als transitiv und taktil verstanden, und so beinhaltet es auch den Tastsinn.²⁷ Das Hören und Riechen können von der Abbildung selbst nicht stimuliert werden, und hier bedarf es weiterer Elemente, die die sinn-

²⁴ LAUXTERMANN, a. O. 151.

²⁵ Dazu siehe DAMIANOS, Erzbischof von Sinai, Faran und Raithu, Abt des griechisch-orthodoxen Klosters St Katharina, Sinai, Ägypten, *The Icon as a Ladder of Divine Ascent in Form and Color*, in: *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)* (ed. H. EVANS). New York 2004, 335–340. Siehe auch H.-G. BECK, *Von der Fragwürdigkeit der Ikone*. München 1975.

²⁶ PENTCHEVA, a. O.

²⁷ Siehe R. S. NELSON, *To say and to see. Ekphrasis and Vision in Byzantium*, in: *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw* (ed. R. S. NELSON). Cambridge 2000, 143–168. Hier 150–156 und besonders 153.

liche Erfahrung des Betrachters vervollständigen.²⁸ Dem Geruchssinn dienen Weihrauchgefäße und Parfümspender; dem Sehen und Mit-den-Augen-Berühren dienen Lampen, Kerzen und Verkleidungen aus Edelmetallen und -textilien; und schließlich fungieren auch die Epigramme, die die Abbildungen begleiten, als ergänzende Elemente der sinnlichen Wahrnehmung durch das Hören. Denn Epigramme wurden in Byzanz vom Betrachter der Abbildung laut vorgelesen.²⁹ Das laute Vorlesen des Epigramms bietet die akustische Komponente, die für eine möglichst vollständige sinnliche Erfahrung des Betrachters noch fehlt. Aber ein Epigramm ist ein Stück Literatur, eine eigenständige Kunst mit großer schöpferischer Macht. Ein Epigramm als ergänzende akustische Komponente kann unmöglich auf der Ebene der musikalischen Untermalung bleiben.

Die Literatur verleiht dem Künstler, sei es ein Maler oder ein Bildhauer, die Macht, den „Lebendigkeitsgrad“ der abgebildeten Figuren selbst zu bestimmen und frei zu entscheiden, ob er ihnen auch Stimme und die Fähigkeit der Bewegung verleiht oder nicht. Die Literatur ermächtigt die Abbildungen dazu, ein Eigenleben zu entwickeln, und versetzt sie in die Lage, für sich selbst zu entscheiden, ob sie nun auch sprechen möchten oder nicht, je nach ihrer emotionalen oder körperlichen Befindlichkeit. Schließlich vermag die Literatur auch den Betrachter in die Welt der Abbildungen hineinzuziehen, und so kann er für sich entscheiden, ob er den Stimmen der Abbildungen Gehör verleiht oder nicht.

Es ist seit langem bekannt, dass die Grenzen zwischen Literatur und bildender Kunst in Byzanz fließend sind. In den Worten von Marc Lauxtermann „Language visualizes and the visual turns into words.“³⁰ Hier nun geht die selbsterklärte Macht der Literatur sogar so weit, dass sie nicht nur ihre Erzeugnisse mit denjenigen der bildenden Kunst zum Verschmelzen bringt, sondern dass sie darüber hinaus die Grenzen zwischen der künstlichen Welt auf den Abbildungen und der realen Welt abzuschaffen behauptet und den beiden Welten ermöglicht, miteinander zu interagieren.

²⁸ PENTCHEVA, a. O.

²⁹ PENTCHEVA, a. O.; A. PAPALEXANDROU, Text in Context: Eloquent Monuments and the Byzantine Beholder. *Word and Image* 17 (2001) 259–283.

³⁰ LAUXTERMANN, a. O. 172.