

1. Einführung

1.1 Hymnographie und Bilder. Historische Schlaglichter

*O ew'ges Licht, du, in dir selbst im Frieden,
allein dich kennend, und, von dir erkannt,
dir selber lächelnd und mit dir zufrieden!
Als zu dem Kreis, den ich in dir erfand
wie widerscheinend Licht, die Aug' ich wandte,
und ihn verfolgend mit den Blicken stand:
Da schien's, gemalt in seiner Mitt' erkannte,
mit eigner Farb', ich unser Ebenbild,
drob ich nach ihm die Blicke gierig spannte.¹*

Die vorliegende Arbeit entstand aus dem Wunsch heraus, zu verstehen, wie vier Hymnographen im Parekklesion der Chora-Kirche (Abb. 1) zu ihrer exponierten, den vier Evangelisten gleichgesetzten Stellung in den Kuppelpendentifs kamen. Offensichtlich beschränkt sich die Erklärung nicht auf ihre besondere Hingabe zur Muttergottes, deren Kuppel die Darstellung der Hymnographen überspannt,² doch welche sind die Motive und Ziele hinter einer solchen Inszenierung? Welche Bedeutungsfelder verbinden byzantinische Stifter, Maler und Kirchenbesucher mit den Persönlichkeiten der Hymnographen, welche Assoziationen wecken ihre Abbildungen?

Die Hymnographen, die in der vorliegenden Arbeit vor allem in Bezug auf ihre bildliche Repräsentation erforscht werden, sind in der hagiographischen Literatur u. a. als Verteidiger der Ikonenverehrung gegen die ikonomachischen Bewegungen des 8.–9. Jahrhunderts charakterisiert. Die Herausforderung für eine theologische, philosophische und religiös-pädagogische Begründung oder Ablehnung der Bilder hat mithin nicht nur das theologische Schrifttum beflügelt,³ sondern scheint auch die Hymnographie nachhaltig beeinflusst zu haben.⁴ Eine chronologische Übersicht über die Entwicklung der Hymnographie und die Rezeptionsgeschichte der Hymnographen stellen wir unserer Arbeit daher voran, bevor wir unseren kunsthistorischen Diskurs beginnen.

1 DANTE ALIGHIERI, Göttliche Komödie, Paradies, XXXIII, 124–132. Übers. Karl Streckfuß, 1876. Online-Ausgabe: <https://www.projekt-gutenberg.org/dante/komoedie/chap100.html>, abgerufen am 03.05.2024.

2 S. u. Kap. IV. 7.

3 S. in letzter Zeit u. a.: HUMPHREYS, Companion; PRIETO DOMÍNGUEZ, Literary Circles; CAMPAGNOLO – MAGDALINO, et al., L'aniconisme mit älterer Forschung. Eine wertvolle methodische Reflexion bieten ELSNER, Iconoclasm as Discourse, sowie BARBER, Theories of Art, der folgende These in den Fokus nimmt (S. 130): „that the conceptualization of the icon as a work of ‚art‘ became a theological necessity and that this definition of the work of art as a record of human visual perception provided a continuing point of debate throughout Byzantium's history“.

4 Vgl. BRUBAKER – HALDON, Iconoclast Era – Sources, 261 ff.

Die kirchlichen Dichter schreiben ihre Hymnen nicht vollkommen frei, sondern innerhalb einer sich entwickelnden liturgisch-literarischen Ordnung. Dabei ist der Kanon als Gattung der kirchlichen Dichtkunst zwar nicht direkt unter dem Einfluss der Auseinandersetzung um die Bilder entstanden, doch er hat sich als geeignetes Mittel für den theologisch-dogmatischen Kirchengesang herausgestellt und wird ab dem 8. Jahrhundert so extensiv genutzt, dass er das Kontakion als gesungene Predigt bzw. Interpretation auf Feste und Heilige verdrängt.⁵ Eine Besonderheit des Kanons besteht darin, dass er die besungenen Feste bzw. Heiligen systematisch mit alttestamentlichen Ereignissen in Bezug setzt, so dass die Akoluthie theologische Inhalte auf eine neue Weise vergegenwärtigt, was sich später auch in der kirchlichen darstellenden Kunst niederschlagen wird.⁶

Die Oktoechos⁷ als System von acht (bzw. vier „authentischen“⁸ und vier plagalen) Kirchentonarten sowie als System eines liturgischen Acht-Wochen-Zyklus hat ihre Wurzeln im Jerusalemer Kathedralritus⁹ und bildet sich mindestens seit dem späten 4. Jahrhundert heraus. Trotzdem ist die Entstehung einer neuen Redaktion der Oktoechos, für die u. a. Stichera, Prokeimena und Kanones für die sonntäglichen Gottesdienste systematisch in allen acht Kirchentonarten verfasst bzw. organisiert werden, untrennbar mit den Namen Johannes von Damaskus und Kosmas Melodos verbunden,¹⁰ d. h. mit zwei der fünf Hymnographen, die hier ausführlich betrachtet werden. Gegen Ende des 8. Jahrhunderts bereiten Theodo-

5 S. z. B. KAKLAMANOS, Theodoros Studites, 77. Obwohl der Kanon als literarische Gattung nach wie vor große Fragen aufwirft und wir hier nicht auf seine Entstehung und frühe Entwicklung eingehen können, steht außer Zweifel, dass er in der Mitte oder zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts zu der Form gefunden hat, die fortan beibehalten wird: er besteht aus neun Oden (wobei die zweite meistens weggelassen wird), die ihrerseits eine variable Zahl von Troparia – kurzen Versen – enthalten. Er baut auf den sog. Biblischen Oden auf, d. i. auf Perikopen im Alten (Ode 1–8) und Neuen (Ode 9) Testament, in welchen explizit gesungen wird (Ode 1, Ex. 15,1–19 – Gesang der Israeliten nach dem Durchzug durch das Rote Meer, Ode 2, Deut. 32,1–43 – Gesang des Mose auf dem Sterbebett etc.). Der Heirmos, d. h. das erste Troparion jeder Kanonode stellt eine Verbindung zwischen der entsprechenden Biblischen Ode und dem jetzt besungenen Inhalt dar. Somit verbindet der Kanon per Definition Inhalte der Hl. Schrift, überwiegend des Alten Testaments, mit dem jeweils gefeierten kirchlichen Fest. Zum Kanon s. im Übrigen WELLESZ, *Byzantine Music*, 198–239; GROSDIDIER DE MATONS, *Kontakion et Canon*; KRIVKO, *Zweite Ode*.

6 S. hier Kap. V.

7 Die aus meiner Sicht am besten begründete Einführung in die Anfänge der Oktoechos liefert FROYSHOV, *Early Development*, der sich auf die neuere Erforschung georgischer, syrischer, armenischer und palästinisch-aramäischer Quellen stützt, welche ihrerseits frühe Formen der Oktoechos in Übersetzungen überliefern. Aufgrund historischer, sprachlicher und typologischer Argumente kommt er u. a. zu dem Ergebnis, dass es in Jerusalem zwar Vorformen einer achtfachen musikalischen Struktur seit dem 7. Jahrhundert gab, dass aber die systematische Anordnung der Stichera, Troparia, Kanones etc. nicht vor dem 8. Jahrhundert anzunehmen ist. Eine Untersuchung der Stichera der Oktoechos, die wesentlich älter sind als das Buch selbst, bietet BULAEV, *Oktoechos Handschriften*. Allgemeine Darstellungen zur Oktoechos s. ODB, s. v. Oktoechos; Pravenc, s. v. Oktoechos; GERLACH, *Oktoechos Hymnography*.

8 Zu dieser Bezeichnung s. FROYSHOV, *Early Development*, 146 f.

9 FROYSHOV, *Early Development*, 144 ff.

10 „Even though manuscript hymn ascription is often unstable and dubious, in the case of the hymnographers Sophronius of Jerusalem, John of Damascus, and Cosmas the Hagiopolite manuscript attribution is actually quite stable. Sophronios, whose possibly authentic hymnody does not figure in the Ancient *Iadgari*, but does so in the New *Tropologion*, therefore seems to constitute the first hymnographer of the new stage. John and Cosmas, the principal hymnographers of the new stage, flourish in the decades before and after 700.” FROYSHOV, *Early Development*, 144 m. Anm. 21.

ros Studites und sein Bruder Joseph, der spätere Erzbischof von Thessalonike, im Studios-Kloster in Konstantinopel den Weg für eine Mischform der liturgischen Ordnungen von Jerusalem und Konstantinopel, wobei der Kanon (mit drei, vier, acht oder neun Oden) einen integralen Bestandteil spielen wird und vor allem die Gottesdienste der Passions- und Osterzeit kennzeichnet.¹¹ Ein gutes Jahrhundert nach der hauptsächlichen Entwicklung der Oktoechos entsteht mit dem Menaion ein weiteres Korpus mit liturgischen Texten, das innerhalb weniger Jahrzehnte mit Gottesdiensten für beinahe jeden Kalendertag des Jahres gefüllt wird. Damit wird eine liturgische Verehrung der Heiligen systematisch in den täglichen Gottesdienst eingeführt, ein Vorgang, der eng mit der zweiten und dritten Generation von Kanones-Dichtern verknüpft ist, wie z. B. Theophanes Graptos und Joseph dem Hymnographen.¹² Handschriften des 10. Jahrhunderts, die in den letzten dreißig Jahren entdeckt wurden und jetzt in den wissenschaftlichen Diskurs geführt werden, belegen, dass das System des Menaions bereits in dieser Zeit entwickelt ist.¹³

Wir müssen hymnographiegeschichtlich von zwei parallel verlaufenden, einander begünstigenden Prozessen sprechen: auf der einen Seite erlebt die liturgische Dichtung im 8.–9. Jahrhundert mit der Entstehung zahlreicher hymnographischer Texte – Kanones, Kontakia, verschiedener Troparia etc. – einen enormen Aufschwung. Darunter sind neben Werken unterschiedlicher theologischer und dichterischer Relevanz auch Texte, deren Autoren es sich bewusst zur Aufgabe gemacht haben, ältere patristische Lehren und Ideen in hoher poetischer Verdichtung auf neue Weise zu popularisieren. Andererseits geht mit der Entstehung des Materials eine Systematisierung dieser Texte zu einer komplexen gottesdienstlichen Struktur einher, wo Tagzeiten, Wochen- und Monattage und die fortlaufende lectio continua von Schrifttexten ineinandergreifen. Es ist nicht Gegenstand dieser Arbeit, den Beginn dieser Systematisierung nachzuvollziehen, doch maßgeblich für uns ist, dass diese Strukturierung stattgefunden hat und in komnenischer Zeit im Wesentlichen ihre reichsweite Verbreitung gefunden hat.¹⁴

In komnenischer Zeit erneuert sich auch das Interesse für die Ikonentheologie und damit – wie noch gezeigt werden wird – für die Hymnographie und deren Autoren. Auslöser war die Beschlagnahmung und Einschmelzung wertvoller liturgischer bzw. kirchlicher Objekte unter Kaiser Alexios I. Komnenos, die auch figürliche Darstellungen enthielten.¹⁵ In diesem Zusammenhang entbrannten theologische und kirchenrechtliche Auseinandersetzungen, wobei die Opposition gegen das Handeln des Kaisers von Leon, dem Metropoliten von Chalkedon, angeführt wurde. Dieser fand eine grundsätzlich neue Formulierung, um

11 Zur dichterischen Tätigkeit der Studiten und der Entwicklung einer neuen hybriden liturgischen Ordnung s. unsere Ausführungen in Kapitel II. 2. zu Theodoros Studites.

12 PATTERSON-ŠEVČENKO, Canon and calendar; siehe auch die entsprechenden Kapitel zu diesen Hymnographen hier.

13 Wichtige Arbeit leistet hier Alexandra Nikiforova; sie zeigt u. a., dass menaionartige Tropologia im 9. vorhanden und voll ausgebildete Menaia ab dem 11. Jahrhundert weit verbreitet sind (s. NIKIFOROVA, History of the Menaion, 77–80).

14 Das wird aus zahlreichen Typika aus komnenischer Zeit ersichtlich, s. z. B. das Typikon des Evergetis-Klosters in Konstantinopel (HERO – THOMAS, Foundation Documents, 475 f.; 725–781), und davon abhängiger Klöster (z. B. Kosmosoteira in Thrakien, HERO – THOMAS, Foundation Documents, 805–808).

15 BARANOV, Iconophile Fathers, 345 ff.; BARBER, Logic of Painting, 131–157; zuletzt BARBER – JENKINS, Art and Worship.

über das Verhältnis zwischen Materie und Geist bzw. Gottheit zu sprechen: Er unterschied nicht zwischen Urbild und Abbild bzw. Typos und Prototypos, sondern zwischen Materie und *χαρακτήρ*¹⁶, wobei *χαρακτήρ* „die ungeteilte Gesamtheit der charakteristischen Merkmale einer Person“¹⁷ meint.¹⁸ Folglich kommt für Leon die Zerstörung dieser Objekte einer Entehrung des Urbildes gleich. Interessanterweise zieht er bei seiner Argumentation¹⁹ – neben Theodoros Studites, dem Horos des 7. Ökumenischen Konzils und dem Synodikon der Orthodoxie – auch ein Zitat eines Kanons auf das Mandyllion²⁰ heran, d. h. er nutzt die Hymnographie in seiner theologischen Begründung. Das entsprechende Troparion lautete:

Ἰσότημος ὢν Πατρὶ [κατὰ] τὴν οὐσίαν τὴν θεϊκὴν, ἀθάνατε καὶ συνοχεῦ τῆς κτίσεως, ἀπείροις ἐπικαμφθεὶς οἰκτιρμοῖς ὡς εὐσπλαγχνος, ἴσος ἐφάνης ἡμῖν. Οἷς τὸν τεθεωμένον χαρακτήρα παρέσχου σοῦ τῆς σαρκὸς σέβουσιν ὀρθοδόξως σε Θεὸν καὶ ἄνθρωπον.²¹

Der du dem Vater dem göttlichen Wesen nach ebenbürtig bist, o Unsterblicher und Erhalter der Schöpfung, bist du als Guter – durch unendliche Barmherzigkeiten geneigt – uns gleich (ebenbürtig) erschienen. Die, welchen du den vergöttlichten *χαρακτήρ* deines Fleisches geschenkt hast (gemeint ist das Mandyllion),²² verehren dich rechtgläubig als Gott und Mensch.²³

Der Kanon, der dieses Troparion enthielt, verschwand bezeichnenderweise bald aus dem Gebrauch, obwohl Leon in seinem Brief behauptet, er werde überall, in allen heiligen Kirchen²⁴ zu Ehren des Mandyllions gesungen.²⁵

Dieses Beispiel zeigt, dass die Hymnographie als Quelle für die theologische Auseinandersetzung und mitunter auch als Gefahr für häretisches Gedankengut wahrgenommen wird.

16 Zum Begriff *χαρακτήρ* θεοῦπόστατος bei Leon von Chalkedon s. KRAUSMÜLLER, *Adorning Christ's Image*, 425 f.; BARBER, *Logic of Painting*, 138–143; zuvor GRUMEL, *Léon de Chalcédoine*.

17 „Ce mot intraduisible signifie l'ensemble indivis des traits distinctifs d'une personne“: GRUMEL, *Léon de Chalcédoine*, 136.

18 Zum Neuen in der Argumentation Leons von Chalkedon s. KRAUSMÜLLER, *Adorning Christ's Image*; vgl. die entsprechende kunsthistorische Studie, BARBER, *Logic of Painting*, 136–145. Zur daraufhin entbrannten und fast zwei Jahrzehnte dauernden theologischen und kirchenrechtlichen Auseinandersetzung s. BARANOV, *Iconophile Fathers*, 348 ff. mit weiterer Literatur.

19 Überliefert in seinem Brief an seinen Neffen Nikolaos, den Bischof von Adrianopel. GRUMEL, *Léon de Chalcédoine*, 135 f.

20 BARANOV, *Iconophile Fathers*, 348. Zu diesem Kanon s. GRUMEL, *Léon de Chalcédoine*.

21 1900 erstmals publiziert in der *Ἐκκλησιαστικὴ Ἀλήθεια* XX (1900), 411–416, 445–447, 455–456, vgl. GRUMEL, *Léon de Chalcédoine*, 137.

22 Ebd.

23 Übers. A. L.

24 GRUMEL, *Léon de Chalcédoine*, 136. Insgesamt sind fünf verschiedene Kanones auf das Mandyllion bekannt, s. KRIVKO, *Rekonstruktion*, 64 Anm. 4.

25 Während der von Leon zitierte Kanon in einer Menaion-Handschrift aus dem 11. Jahrhundert (Coislin 218) unter dem 16. August enthalten ist, verweisen liturgische Notizen in Synaxaria des 12. Jahrhunderts für dasselbe Datum bereits auf den Gebrauch eines anderen Kanons mit anderer Akrostichis (GRUMEL, *Léon de Chalcédoine*, 138–141). Auch dieser Umstand zeigt, dass im byzantinischen Reich ein neuer Kanon einen (oder mehrere) älteren ersetzte, um theologische Stolpersteine zu beseitigen, und untermauert die These, die A. Grumel bereits 1950 in seinem Aufsatz äußerte.

Mit der erneuerten Auseinandersetzung um die Ikonentheologie geht ein erneuertes Interesse an den Ikonentheologen des 8.–9. Jahrhunderts einher,²⁶ wobei Theodoros Studites die größte Bedeutung zukommt. Doch wird der bisweilen vehement geführten Diskussion des ausgehenden 11. und beginnenden 12. Jahrhunderts eine Grenze gesetzt, indem Kaiser Alexios I. Komnenos ein Werk in Auftrag gibt, das, von Euthymios Zigabenos als *Panoplia Dogmatike* verfasst, alle bekannten Häresien, u. a. die Ablehnung der Ikonenverehrung und die falsch verstandene Verehrung der Materie theologisch verurteilt.²⁷ Der Rückgriff auf etablierte, uneingeschränkt gültige theologische Autoritäten und die Einschränkung theologischer oder philosophischer Spekulationen ist dabei eine Argumentationsmethode, die für die Komnenenzeit charakteristisch ist, und die darüber hinaus einhergeht mit einer zunehmenden Systematisierung und Standardisierung des Gottesdienstes.²⁸

So kommt es im 12. Jahrhundert zu einer neuen Blüte in der Entwicklung von Klostertypika, die sowohl die Organisation des Klosters vorschreiben und u. a. immer wieder explizit die Zahl der *singenden* Mönche angeben, als auch die Ordnung der Gottesdienste festlegen. Dabei ist zu beobachten, dass das liturgische Leben zunehmend Priorität hat vor anderen Arbeiten des Klosters.²⁹ Diese Gewichtung war schon durch Theodoros Studites gelegt worden, erhielt jedoch erst Ende des 11. und im 12. Jahrhundert weite Verbreitung.³⁰

Die verstärkte Rückbesinnung auf früheres theologisches Schrifttum – und nun ist konkret von der Hymnographie die Rede – findet auch auf einer weiteren Ebene statt: liturgische Kanones werden zu einem beliebten Gegenstand der schulischen Ausbildung und in einem breiten Kontext interpretiert und kommentiert.³¹

Schließlich tritt auf kunsthistorischer Ebene im 12. Jahrhundert eine Tendenz auf, die für die visuelle Präsenz der Hymnographen im Kirchenraum bedeutsam ist: der vielfach beschriebene beschwingte, tänzelnde komnenische Stil in der Malerei,³² der die Monumente gleichsam zu liturgischen Akteuren werden lässt. Während die Hierarchen in der Apsis als Zelebranten auftreten, die die Eucharistie gleichzeitig mit dem realen Klerus im Kirchenraum vollziehen, soll auch der Kirchengesang visuell repräsentiert werden, was durch die als Sänger charakterisierten Hymnographen geschieht.

In palaiologischer Zeit werden Literatur und Poesie insbesondere zu einer Beschäftigung der Elite.³³ Innerhalb und außerhalb des stark geschrumpften Rhomäerreiches erleben Literatur, Hymnographie, Musik und die bildende Kunst einen Aufschwung, der mitunter eine regelrechte „byzantinische *ars nova*“³⁴ hervorbringt und der Schwäche des Reiches und der

26 BARBER, *Logic of Painting*, 143–49.

27 PG 130, 20–1360. Zur *Panoplia Dogmatike* s. WICKERT, *Panoplia Dogmatica*; KUSABU, *Comnenian Orthodoxy*; PARPULOV – KUSABU, *Publication Date*. Im Zusammenhang mit den hier geäußerten Überlegungen: BARBER, *Logic of Painting*, 149–157.

28 Vgl. BARBER, *Logic of Painting*, 149 f. m. Anm. 81–82; MAGDALINO, *Manuel I Komnenos*, 366–382.

29 HERO – THOMAS, *Foundation Documents*, 447 m. weiteren Hinweisen.

30 Ebd.

31 S. dazu DEMETRAKOPOULOS, *Exegeses*, sowie die Beiträge der Konferenz *Philological and Theological Learnedness. Hymns in Byzantine Educational and Scholarly Contexts (9th–15th Centuries)*, 23.–24. Mai 2024 in Wien (Konferenzband erscheint 2025).

32 Dazu z. B. CORMACK, *Byzantine Culture*; WALTER, *Art and Ritual*, 198–212.

33 ŠEVČENKO, *Theodore Metochites*, 20 f.; MATSCHKE – TINNEFELD, *Gesellschaft*, 232–277.

34 LINGAS, *Hesychasm and Psalmody*, 155 Anm. 1.

Bedrohung durch die heranrückenden Osmanen zu trotzen sucht.³⁵ In einer Zeit, in der im Westen Dante Alighieri in der Göttlichen Komödie das Paradies gleichsam mit Lichtfäden zeichnet,³⁶ wird die Schau des göttlichen Lichts im byzantinischen Reich vehement diskutiert. Der Hesychasmus³⁷ als Gebetspraxis der Stille, als monastische Bewegung und als theologisches Konzept der Unterscheidung zwischen dem Wesen und den Energien Gottes³⁸ bietet – vielleicht paradoxerweise³⁹ – den Boden für Innovationen sowohl in der Malerei⁴⁰ als auch im Gesang.⁴¹

Für prominente hesychastische Denker ist der Gesang keine zu überwindende sinnliche Beschäftigung, sondern ein willkommenes Gegengewicht zum kontemplativen hesychastischen Gebet.⁴² Doch er verändert sich im Vergleich zur früheren Hymnographie, in welcher der Text klar im Vordergrund gestanden hatte und die Musik in der Regel einfach und syllabisch gewesen war. Der kalophonische Gesang des 14. Jahrhunderts, der maßgeblich durch Ioannes Kukuzeles, einen Anhänger der hesychastischen Praxis und Mönch der Großen Laura auf dem Berg Athos, entwickelt und systematisiert wurde,⁴³ wird auf dieselbe Stufe wie der Text selbst gehoben. Die Musik kann nun nicht nur ausgesprochen melismatisch sein, sondern eines Textes sogar vollständig entbehren. Allerdings stehen solche sog. *kratemata*, d. h. Gesänge, die nicht mehr aus Worten, sondern nur noch aus einzelnen Silben bestehen, nicht allein für sich, sondern folgen stets auf gesungene, wortreiche und theologisch dichte hymnographische Texte.⁴⁴ Der kalophonische, kontemplative, den Verstand transzendieren-

35 Vgl. ЈЕВТИЋ, Art in decline.

36 S. die eingangs zitierten Verse Dantes. In der Göttlichen Komödie spielt das geschaffene wie das ungeschaffene Licht eine zentrale Rolle. Ich bin meinem Vater Ilya Limberger sehr dankbar für den Hinweis auf die Parallele zwischen Dante und dem Hesychasmus.

37 Zur Theologie des Hesychasmus grundlegend MEYENDORFF, Byzantine Hesychasm: historical, theological and social problems. Collected Studies; PODSKALSKY, Theologie und Philosophie. In aller Kürze: TRE, s. v. Hesychasmus. Für unseren Zusammenhang v. a. STREZOVA, Hesychasm and Art; LINGAS, Hesychasm and Psalmody.

38 Zu den Bedeutungsfeldern des Hesychasmus-Begriffs s. DRPIĆ, Art, Hesychasm, 217 m. Anm. 3.

39 So m. E. richtig bemerkt von LINGAS, Hesychasm and Psalmody, 155.

40 Es ist eine alte Frage, ob die hesychastische Theologie Innovationen in der Malerei förderte, was sich ikonographisch in neuen Motiven (z. B. Christus als Σοφία Θεοῦ) und stilistisch z. B. im intensiven Einsatz von Lichtreflexen manifestieren würde, oder, im Gegenteil, im Wesentlichen bilderfeindlich war. Erstere Tendenz vertritt u. a. STREZOVA, Hesychasm and Art, letztere z. B. BECK, Fragwürdigkeit der Ikone, 37–42, für den die hesychastische Mystik „zur Entwertung der Ikone führte“ (S. 42). M. E. hat I. Drpic Recht, wenn er nicht nur den Dualismus dieser Diskussion ablehnt, sondern auch untersucht, wie eine sowohl „humanistisch“ als auch „hesychastisch“ geprägte Gesellschaft die Bilder rezipiert, s. DRPIĆ, Art, Hesychasm, 219; vgl. RANOUTSAKI, Bildgenese. Im Übrigen werden im Zuge der hesychastischen Auseinandersetzungen die Argumente des alten Bilderstreits wieder vorgebracht. Interessanterweise werden ikonophile Theologen sowohl von Vertretern als auch von Gegnern der hesychastischen Theologie und Praxis für die Argumentation gegen die Gegenseite verwendet. U. a. zitieren sie die Antirrhetoikoi des Patriarchen Nikephoros, die jedoch unter dem Namen des Theodoros Graptos in der Vita des Michael Synkellos überliefert waren, s. BARANOV, Iconophile Fathers, 348 f.

41 Dazu LINGAS, Hesychasm and Psalmody.

42 Zahlreiche Bsp. bei LINGAS, Hesychasm and Psalmody, 156–160.

43 Zu Kukuzeles s. WILLIAMS, John Koukouzeles' Reform und bes. WILLIAMS, Byzantine Ars Nova sowie hier Kap. III. 2.

44 Vgl. LINGAS, Hesychasm and Psalmody, 162 f.

de Gesang steht also auf der Grundlage der durch den Verstand beherrschten Hymnographie, welche die Brücke zur wahren und unmittelbaren Gottesschau bildet.⁴⁵

Diese Brücke repräsentieren in den Bildern gerade die Gestalten der Hymnographen. In Bildwerken der Palaiologenzeit kommen sie vielfach im Zusammenhang mit Darstellungen vor, die unter dem starken Einfluss der Hymnographie bzw. der liturgischen Abläufe stehen (z. B. der Koimesis; Szenen aus dem AT, die typologisch auf die Gottesmutter verweisen)⁴⁶. Durch ihre Positionierung im Bild vermitteln die Hymnographen zwischen dem Kirchenraum und der dargestellten Szene.

1.2 Forschungsgeschichte

Während die oft umfangreiche Forschungsgeschichte zu Werk und Vita einzelner Hymnographen sowie zu konkreten Darstellungen an den einschlägigen Stellen dieser Arbeit dargelegt wird, sollen an dieser Stelle nur einige Worte zu Werken verloren werden, welche die Hymnographen als Gruppe in den Blick nehmen.

Eine recht konzentrierte Monographie wurde Mitte des 19. Jahrhunderts präsentiert: der russische Kirchenhistoriker und Erzbischof Filaret Gumilevskij⁴⁷ gibt in einem knapp 400 Seiten umfassenden Werk einen Überblick über insgesamt 54 Hymnendichter, vom Psalmisten David und anderen Propheten, über Apostel, frühchristliche Autoren und die bekannten Hymnographen des 8.–9. Jahrhunderts bis zu Hymnendichtern des 17. Jahrhunderts. Diese Arbeit hat lexikographischen Charakter und darin ihren Wert, doch, wie in dieser Zeit üblich, ist es oft schwer nachzuvollziehen, woher der Autor seine Informationen schöpft. Über weite Strecken auf dem Werk Gumilevskijs aufbauend hat in jüngerer Zeit die Nonne Ignatija Puzik eine Anthologie⁴⁸ verfasst, in der sie die Theologie und die Lyrik von insgesamt sieben Hymnographen des 8.–9. Jahrhunderts untersucht, während ihre historischen und textkritischen Bemerkungen eher oberflächlich bleiben. Als Nonne, die, wie der Herausgeber im Vorwort bemerkt, den liturgischen Zyklus seit über sechzig Jahren täglich erlebt und außerdem selbst Akoluthien für neue Heilige dichtet, hat sie einen sehr persönlichen Zugang, der stellenweise Aspekte in den Dichtungen aufdeckt, die einer streng formalen Analyse vielleicht verborgen geblieben wären.

Die Darstellungen von Hymnographengruppen in einzelnen Denkmälern haben die Aufmerksamkeit mehrerer Kunsthistoriker angezogen und letztlich das Desiderat für eine Synthese deutlich gemacht. Dazu zählt zunächst André Grabar⁴⁹, der in einem kurzen, Svetozar Radojčić gewidmeten Aufsatz die Hymnographen v. a. im Kontext der Koimesis und anderer mit der Gottesmutter zusammenhängender Kompositionen betrachtet. Er stellt fest, dass die Hymnographen in Szenen, die nicht den kanonischen Schriften der Bibel entnommen sind, an die Stelle von Propheten und Aposteln treten, um die Wahrhaftigkeit und Gültigkeit der dargestellten Ereignisse zu bezeugen. Gordana Babić, die die Gruppe der Hymnographen im

45 Vgl. LINGAS, *Hesychasm and Psalmody*, 167 f. und hier Kap. IV. 7.

46 S. hier bes. Kap. V.–VI.

47 GUMILEVSKIJ, *Hymnographen und Hymnographie*; zu diesem Autor s. die kürzlich erschienene Doktorarbeit MESHKO, *Filaret Gumilevskij*.

48 PUZIK, *Kirchliche Hymnenschreiber*.

49 GRABAR, *Images des poètes*.

südlichen Vestibül des Katholikons in Studenica vorstellte, bereitete den Weg für eine systematische Untersuchung der Ikonographie der Hymnographen.⁵⁰ Zwei fast zeitgleich verfasste Aufsätze⁵¹ zur Gruppe der Hymnographen in der Panteleimon-Kirche in Nerezi kamen interessanterweise zu ein und derselben Interpretation: dass die Darstellung der liturgischen Dichter aus dem erneuerten Interesse der komnenischen Gesellschaft an der Organisation der liturgischen Dichtung in Typika und in neu kompilierten Büchern (Oktoechos, Parakletike, Menaion, Triodion und Pentekostarion anstelle der alten Tropologia, Heirmologia etc.) heraus zu erklären sei. Elka Bakalova geht in einem Aufsatz von 2006⁵² v. a. auf die Darstellungen von Johannes v. Damaskus und Kosmas v. Maiuma in zwei bulgarischen Kirchen ein und stellt dieser Betrachtung eine hilfreiche Übersicht über die Erforschung der byzantinischen und altkirchenslavischen (serbischen und bulgarischen) Hymnographie voraus. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass die Hymnographen in der Kunst des 12. Jahrhunderts als Repräsentanten der in dieser Zeit besonders eng gewordenen Beziehung zwischen liturgischem Text und liturgischer Kunst zu lesen sind, die diese Verzahnung nicht zuletzt dadurch hervorbringen, dass die – immer wieder individuell ausgewählten – hymnographischen Texte in ihren Schriftrollen die dargestellten Szenen interpretieren und kommentieren.

Wir werden im Folgenden feststellen, dass die hier in aller Kürze skizzierten früher geäußerten Thesen im Wesentlichen richtig sind. Zugleich führt die Gesamtschau einer größeren Zahl an Darstellungen zu einer Reihe von neuen und überraschenden Ergebnissen.

1.3 Aufbau dieser Arbeit

Zu Beginn dieser Arbeit entstand ein ausführlicher Katalog von Bildern, welche zwischen dem 12. und 18. Jahrhundert datieren und welche die Hymnographen als Gruppe in ihrer professionellen Tätigkeit als Sänger oder Hymnenschreiber zeigen (Kapitel II). Diese Sammlung ist keine erschöpfende Liste aller Darstellungen von Hymnographen in der byzantinischen Kunst, sondern vielmehr eine Auswahl aussagekräftiger Beispiele, die die besonderen Merkmale ihrer Repräsentation herausstellt und eine fundierte Interpretation ihrer Rolle erlaubt.

Die Betrachtung „hymnographischer“ Merkmale brachte uns zu der Erkenntnis, dass diese Gruppe von Heiligen in der Monumentalmalerei bewusst eingesetzt wird, um den Raum „performativ“ im Sinne Prof. R. Eshelmans⁵³ zu gestalten, d. h. den Betrachter in das liturgische Geschehen hineinzunehmen, auf dass er sich auf seine Inhalte einlasse. Die Hymnographen sind, unbeschadet der theologischen Inhalte ihrer Poesie, untrennbar mit

50 BABIĆ, Moines-Poètes; wichtige Ergänzungen zu ihrem Aufsatz in der Doktorarbeit zu den Fresken des Katholikons ŽIVKOVIĆ, Studenica, 275–286.

51 PATTERSON-ŠEVČENKO, Five Hymnographers und OVCHAROVA, Mönche und Hymnographen. Beide Forscherinnen haben etwa zeitgleich an ihren Aufsätzen gearbeitet, wobei O. Ovcharova ihren etwas später publizierte und in einem „P. S.“ am Ende ihres Aufsatzes feststellt, dass sich ihre Thesen mit denen N. Patterson-Ševčenkos decken.

52 BAKALOVA, Hymnography and Iconography.

53 Siehe die Ausführungen des Professors em. für slavische Philologie auf seiner Webseite <https://performatism.de/What-is-Performatism>. Im Übrigen ist der Begriff seit einiger Zeit auch in unserem Fach in Mode. Unter den zahlreichen Titeln, die in den letzten Jahren erschienen sind, siehe u. a.: PENTCHEVA, Performative Icon; ISAR, Choreography; MARCINIAK, Performative Turn.

der Musik verbunden, was auch visuell zum Ausdruck kommt: einerseits dadurch, dass die Hymnen meist in den Schriftrollen der dargestellten Dichter wiedergegeben sind und im Ohr des liturgisch erfahrenen Betrachters die entsprechende Melodie unmittelbar erklingen lassen; andererseits durch ihre Gesten, die den im Kopf des Betrachters erzeugten Klang anleiten und unterstützen (Kapitel III).

In der Folge ergab sich die hier angewandte Kategorisierung der Bilder auf natürliche Weise. Zu unserer eigenen Verblüffung haben wir beobachtet, dass die Hymnographen bewusst in sepulkrale Kontexte gesetzt werden und hier einerseits den beständigen Gottesdienst für einen verstorbenen Stifter, Abt, Bischof etc. oder auch eine ganze Klosterbruderschaft sicherstellen, andererseits als Zeugen seiner Rechtgläubigkeit und Tugendhaftigkeit agieren (Kapitel IV). Nach dieser Erkenntnis waren die bekannten und in spätbyzantinischer Zeit zum Standard entwickelten Darstellungen von Hymnographen im Kontext szenischer Inhalte (Kapitel V), insbesondere der Koimesis, in ein neues Licht gerückt: sie bilden hier mithin nicht nur eine Brücke zwischen der irdischen und der himmlischen Sphäre, sind nicht nur Verkünder und Interpreten der Frohen Botschaft, sondern auch Sänger, die die Verstorbenen begleiten. Als Zeugen der Rechtgläubigkeit treten sie hin und wieder auch in einem weiteren Sinne auf, wenn sie nämlich in Kontexte gesetzt werden, die dezidiert dogmatische Inhalte bildlich umsetzen (Kapitel VI).

Während der Einfluss der Hymnographie auf konkrete Bildmotive zwar immer wieder thematisiert wird, aber nicht im Fokus dieser Arbeit steht, werden wir feststellen, dass die Hymnographen als Repräsentanten, gewissermaßen als Personifikationen der liturgischen Poesie auftreten. Indem sie als Sänger in Performanz gezeigt werden, gestalten sie den Gottesdienst im Kirchenraum mit und überführen ihn zugleich in ihre eigene, verklarte Realität. Auf diese Weise werden sie zu Vermittlern zwischen dem irdischen Raum und jener zeitlosen und festlichen Realität, die durch die Hymnen besungen und aktualisiert wird.

1.4 Technische Bemerkungen

In dieser Arbeit werden häufig liturgische Hymnen zitiert. Ähnlich wie bei Bibelziten empfiehlt sich bei der Wiedergabe von diesen in allgemein-kirchlichem Gebrauch stehenden Hymnen nicht die Angabe der Seitenzahl einer bestimmten Ausgabe, sondern vielmehr die Angabe des liturgischen Buches und der genauen Stelle in einer konkreten Akoluthie (z. B. Menaion, 25. Dezember, Orthros, Kanon des Kosmas auf die Geburt Christi, 3. Ode, 2. Troparion). Sofern es sich also um Hymnen handelt, die in die griechischen und kirchenslavischen gedruckten liturgischen Bücher eingegangen sind, wird der griechische Text, wo nicht anders angegeben, nach den durch die Griechisch-Orthodoxe Erzdiözese von Amerika online zur Verfügung gestellten liturgischen Büchern zitiert: <https://glt.goarch.org>; kirchenslavische Texte werden, wo nicht anders angegeben, nach den durch das Portal Азбука Веры online zur Verfügung gestellten Büchern zitiert: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/.

Zur Orientierung in den verschiedenen Gattungen der zitierten liturgischen Poesie kann das Lexikon der orthodoxen hymnologisch-musikalischen Terminologie als hilfreiches Handbuch bei der Lektüre dieser Arbeit empfohlen werden.⁵⁴

Bei Literatur, die nicht auf Deutsch, Englisch, Französisch oder Italienisch verfasst ist, wird der Titel im Original und in deutscher Übersetzung wiedergegeben; sofern das jeweilige Werk eine eigene Übersetzung des Titels auf Englisch oder Französisch angibt, wird diese auch hier verwendet.

Transliterationen aus dem Griechischen folgen der derzeit gültigen DIN-Norm (Nr. 31634, Stand 2011).

Abkürzungen von Nachschlagewerken, Zeitschriften u. ä. erfolgen nach dem Siglenverzeichnis der Byzantinischen Zeitschrift. Hinzu kommt: Pravenc = Pravoslavnaja Encyklopedia [Orthodoxe Enzyklopädie], Moskau ab 2005, die über eine gut gepflegte liturgiewissenschaftliche Redaktion verfügt und für unseren Zusammenhang daher immer wieder hilfreich ist.

54 NIKOLAKOPOULOS, Orthodoxe Hymnographie.