

VIKTOR V. BYČKOV, Moskau

DIE PHILOSOPHISCH-ÄSTHETISCHEN ASPEKTE DES BYZANTINISCHEN BILDERSTREITES *

Die Polemik über Bilder und Darstellungen, die in Byzanz besonders heftig im 8. und 9. Jh. entbrannte, hatte neben sozialen, politischen und religiösen Ursachen¹ auch tiefe philosophisch-ästhetische Gründe, die in der spätantiken Kultur wurzelten. Die philosophischen und ästhetischen Anschauungen jeder der streitenden Seiten waren aber weder einheitlich noch gleichgerichtet. Obwohl die Befürworter der Bilder als auch ihre Gegner auf die selben Denker der Vergangenheit zurückgriffen und sich auf die selben zeitgenössischen philosophisch-ästhetischen Konzeptionen stützten, legten sie diese unterschiedlich aus.

Unter den Hauptproblemen, von denen die streitenden Seiten ausgingen, sind die Gnoseologie, die Soteriologie und die Bild- und Darstellungstheorie besonders hervorzuheben. Bereits im 4.-6. Jh. kamen die byzantinischen Denker in ihrer Erkenntnistheorie vom "Protaition" zum Prinzip des Denkens in Antinomien und "Paradoxien"; dadurch wurde die Sphäre des diskursiven Denkens begrenzt und der emotionalästhetische Bereich stimuliert.² In diesem

* Referat gehalten an der Konferenz "Der byzantinische Bilderstreit" in Greifswald, DDR 9-11.2.1978.

1. Siehe: K. Schwarzlose, *Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart und um ihre Freiheit*, Gotha 1890 (Amsterdam 1970); K. N. Uspenskij, *Očerki po istorii ikonoborceskogo dwizenija w Vizantijskoj imperii w VIII-IX ww. Theophan i ego chronographija*, "Vizantijskij Vremennik", N 3, 1950, N 4, 1951; G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, Breslau 1929 (Amsterdam 1964); E. J. Martin, *A History of the Iconoclastic Controversy*, London 1930; M. J. Ssjusjumow, *Problemy ikonoborcestwa w Vizantii*, Sverdlovsk 1948; Ders., Kapitel in "Istorijis Vizantii w trjoch tomach", Bd. II, M., 1967, S. 49-79; G. B. Ladner, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, in DOP, t. 7. 1953; M. V. Anastos, *The Ethical Theory of Images Formulated by the Iconoclastes in 754 and 815*, in DOP, t. 8, 1954; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, in "Dossier archéologique", Paris 1957; H. G. Thümmel, *Positionen im Bilderstreit*, "Studia Byzantina" Berlin 1973, S. 177-191; *Iconoclasm*, Ed. by A. Bryer, J. Herrin, University of Birmingham 1977.

2. Siehe ausführlicher: V. V. Byčkov, *Iz istorii vizantijskoj estetiki*, "Vizantijskij Vremennik" 37 (1976), S. 160-191; V. Byčkov, *Zu den philosophisch-ästhetischen Voraussetzungen der altrussischen künstlerischen Denkweise. — Gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung des byzantinischen Kunstexports für die Länder Mittel- und Osteuropas*, Berlin 1978.



Zusammenhang bildet sich seit Klemens von Alexandrien und Irenäus von Lyon eine christliche Bildtheorie heraus, die ihren höchsten Ausdruck in den *Areopagitika* fand. Im Unterschied zur antiken Theorie des mimetischen Bildes entwickelten die Neuplatoniker und im Anschluß an diese auch Pseudo-Dionysios eine Theorie des bildlichen Symbols, der "unähnlichen Ähnlichkeit" (um einen Terminus des Areopagiten zu gebrauchen), d.h. eines Bildes, das die äußere Form des Objekts nicht nachahmt, sondern mit seiner Darstellung den einen oder den anderen Aspekt von dessen Wesen andeutet, es bezeichnet und die Psyche des Rezipienten anregt, zu diesem Wesen aufzusteigen.³

Seit dem 4. Jh. vollzieht sich in Byzanz eine rasche Entwicklung der christlichen bildenden Kunst, die sich sowohl auf die mimetische als auch auf die symbolische Bildtheorie stützte, weil die Sujets der Bilder der heiligen Geschichte entlehnt wurden (dem Leben Christi, der Gottesmutter, der Apostel, der Märtyrer), aber zugleich wurde den Darstellungen eine symbolische Deutung zuteil, welche durch die eigentümliche künstlerische Ausdrucksweise verstärkt wurde. Die Ergebnisse dieser künstlerischen Praxis wurden im Kanon 82 des VI. Ökumenischen Konzils kirchenrechtlich festgeschrieben.

Dementsprechend erfährt die weitere Entwicklung im 8.-9. Jh. eine Ausrichtung auf die wieder überdachte antike mimetische Bildtheorie erstens: im Lichte der Symboltheorie des Pseudo-Dionysios, zweitens: unter dem Blickwinkel der sakramentalen Auffassung des Bildes und drittens: im Sinne der christlichen Dogmatik. Alle diese Aspekte der Bildtheorie traten in irgendeiner Form und in enger Verflechtung zur Zeit des Bildersturmes zu Tage, der sich im 8.-9. Jh. gegen die "isomorphen" (oder authentischen) Bilder richtete. Die Opposition gegen solche Bilder, die auf das hebräische religiöse Bilderverbot zurückgriff, welches später von der moslemischen Geistlichkeit aufgenommen wurde, aber zugleich auch auf den griechischen Spiritualismus⁴ zurückging, war ein ständiges Element der frühchristlichen Kultur.⁵ Aber nur mit massiver Unterstützung vonseiten der Kaisermacht, gelang es den Bilderstürmern, ihre Anschauungen offen und in vollem Umfang zu formulieren.⁶ Die Polemik von Bilderfeinden und Bilderfreunden liefert

3. Siehe: V. Byčkov, *Corpus Areopagiticum als eine der philosophisch-ästhetischen Quellen ostchristlicher Kunst*, in IIe Symposium International sur l'Art Géorgien, Tbilissi 1977.

4. Siehe: J. Meyendorff, *Byzantine Theology. Historical Trends and Doctrinal Themes*, N.Y. 1974, p. 43-44; L. W. Bernard, *The Graeco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy*, Leiden 1974.

5. Siehe: E. Kitzinger: *The Cult of Images in the Age before Iconoclast*, DOP, t. 8, 1954, p. 129, 133.

6. Die Hauptmaterialien der Ikonoklasten siehe in: J. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, vol. XIII, Paris 1902 (repr. Graz 1960); weiter: M., vol. col.—

ein umfangreiches und interessantes Material für die Einsicht in die ästhetischen Vorstellungen der Byzantiner in dieser Periode⁷.

Die grundlegenden Thesen der Bilderstürmer waren folgende: Gestützt auf die biblische Vorstellung, Gott sei Geist, und niemand habe ihn gesehen (*Joh.* 4, 24; 1, 18; 5, 37), und auf den Hinweis "Du sollst dir keinen Abgott schaffen", (*Deut.* 5, 8), trafen die Bilderstürmer gegen religiöse Bilder auf, vor allem gegen die antropomorphen Christusbilder. Die Ursachen der Bilderverehrung sahen sie in der antiken Erfindung der plastischen Künste und in der heidnischen Idololatrie (M, XIII, 273C). Der Künstler, meinten sie, stelle das Objekt des innigen Glaubens um "seines ärmlichen Vergnügens willen" dar (M, XIII, 248E), d.h. die Bilderstürmer mißbilligten die hedonistische Seite des Bildes. Gerade diese Seite hätte im Altertum den Götzendienst sehr gefördert. Vollständig leugneten die Bilderstürmer die ästhetische Sphäre jedoch nicht; ihr Mißfallen richtete sich nur gegen die isomorphen religiösen Bilder, die sie nicht mit dem Ästhetischen in Verbindung brachten, sondern ausschließlich vom Dogmatischen her betrachteten. Als "Verzierung der Tempel" und "Augenweide" war, ihres Erachtens, nur die säkuläre Kunst zulässig: Pflanzenmuster, Tiere- und Vögeldarstellungen, Bilder von der Jagd, Pferderennen, Fischfang und Theatervorstellungen. Für den wichtigsten Schmuck der Kirche hielten die Bilderstürmer "die leuchtenden Dogmen" die der Kirche "mannigfaltige goldene Kleider" sein sollten (M, XIII, 217A). Sie meinten, daß die Bilderverehrer durch ihre plumpen materiellen Bilder diesen "geistigen Schmuck" herunterrissen und entstellten. Die Bilder lenkten den Verstand vom höheren geistigen Dienst ab und verleiteten ihn zur Verehrung "des dinglichen Geschöpfes" (M, XIII, 229,DE), erklärte das ikonoklastische Konzil. Auf die Behauptung der Bilderverehrer, sie stellen Christus in seiner Menschengestalt dar, antworteten die Bilderfeinde mit den Worten des Eusebius von Cäsarea aus seiner Epistel an Constantia (*Ep. ad Const.* PG, 20, 1545): "Wer ist also imstande mit toten und seelenlosen Farben und Schatten den strahlenden Glanz Seines Ruhms und Seiner Würde, Ihn so, wie Er ist darzustellen?" (M, XIII, 313BC). Wie V. N. Lazarev betonte, lagen also "der Tätigkeit der Bilderstürmer die edelsten Absichten zugrunde. Sie

G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, Breslau 1929 (repr. Amsterdam 1964); P. J. Alexander, *The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and its Definition*, DOP, t. 7, 1953, p. 35-66.

7. Siehe: Mansi, XIII, 36C; *Vita Stephani*, PG 100, 445D-446A; 454CD; V. N. Lazarev, *Istorija vizantijskoj zivopissi*, Bd. I, M. 1947, S. 66-67; R. Cormack, *The Arts during the Age of Iconoclasm: Iconoclasm*, p. 35-44; A. W. Epstein, *The 'Iconoclast' Churches of Cappadocia: Iconoclasm*, p. 103-111. Es wird in den Kirchen sogar die weltliche Unterhaltungsmusik gestattet (Siehe M, XII, 978B).

wollten den Kultus vom plumpen Fetischismus bereinigen und der Gottheit höhere Geistigkeit bewahren. Das Abbilden der Gottheit kam ihnen als Profanierung der besten religiösen Gefühle vor".⁸

Mehr noch: Die Bilderstürmer beschuldigten ihre Gegner dessen, daß ihre bildende Kunst gegen das entscheidende christliche Dogma über die Inkarnation des Logos verstoße (M, XIII, 240C) und zur Verletzung der "Paradoxie" des christologischen Dogmas führe. Während sie formell die Positionen des Denkens in Antinomien verfochten, behaupteten sie faktisch mit ihrer ganzen Argumentationsweise die Unverletzlichkeit der Prinzipien der formalen Logik; deshalb überzeugten ihre Argumente öfter als die paradoxen der Bilderfreunde. Sie überführten die Bilderfreunde zweier entgegengesetzter Ketzereien zugleich — des Nestorianismus, weil sie nur den Menschen Christus darstellten und somit dessen zwei Naturen angeblich voneinander trennten, und des Monophysitismus, weil der Künstler "das Unbeschreibliche beschreibt" und "die unvermischte Mischung vermischt" (M, XIII, 241E; 244D; 252A). Die Logik dieser paradoxen Beschuldigung ist selbst antinomisch, denn ihr liegt das Streben zugrunde, den Gegner sowohl der Verleugnung der These als auch der Verleugnung der Antithese der ursprünglichen dogmatischen Antinomie zu überführen. Dadurch entsteht eine Art umgekehrter Antinomie, die gerade das bestätigt, was mit ihrer Hilfe widerlegt werden sollte, nämlich daß die Bilderverehrer, die im Bilde zweierlei Naturen vereinigten und zugleich trennten, auf der Position der "unvermischten Mischung" standen. Vom philosophisch-religiösen Standpunkt aus bewiesen die Ikonoklasten, ohne dies zu ahnen, die Orthodoxie der Positionen ihrer Gegner noch überzeugender als diese selbst. Es war offensichtlich gerade der hohe Intellektualismus und Spiritualismus der Bilderstürmer, der dazu führte, daß sie das einfache, aber alogische und auf dem Wunder und Paradoxon basierende Wesen des Christentums nicht begriffen.

Noch augenfälliger trat der Widerspruch zwischen den streitenden Parteien in der Auffassung des Verhältnisses von Bild und Urbild oder des gnoseologischen Wesens des Bildes ans Licht. So meinte Kaiser Konstantin V.⁹, der einer einflußreichen Strömung des Bildersturmes angehörte, daß das Bild "eines Wesens mit dem Abgebildeten"¹⁰, d. h. praktisch ihm in allen Punkten identisch sein sollte; da aber die christliche Gottheit unbeschreiblich sei, solle auch deren Gestalt unsichtbar, d. h. auch unabbildbar sein. Diese Ideen weiterentwickelnd, erklärte das ikonoklastische Konzil, daß das einzige Bild

8. Lazarew, Op. cit., S. 64.

9. Siehe: Ostrogorsky, Op. cit., S. 29.

10. Ὁμοούσιον αὐτὴν εἶναι τοῦ εἰκονιζομένου: PG 100, 225A; op. *Iconoclasm*, p.12.

Christi die eucharistischen Elemente seien (M, XIII, 264C)¹¹ und daß die Tugenden nicht auf Bildern, sondern "in sich selbst als gewisse beseelte Gestalten darzustellen sind" (M, XIII, 345CD). Diese spezifische Auffassung vom Bild, der offensichtlich die althebräische Gleichsetzung von Name und Wesen des Objekts zugrundelag, liegt gleichermaßen sowohl der mimetischen als auch der symbolischen Bildtheorie fern. Vollkommen verständlich ist auch, daß die Theoretiker der Bilderverehrung sich dieser Auffassung gegenüber ausgesprochen negativ verhielten¹².

Theodoros Studites schrieb: "Wer kann nun so unbesonnen sein, die Wahrheit und ihren Schatten, das Archetyp und sein Abbild, die Ursache und die Folge als nach ihrem Wesen (κατ' οὐσίαν) identisch aufzufassen?" (PG 99, 341B). Gegen Konstantin streitend, bestand auch Patriarch Nikephoros darauf, daß das Bild sich "dem Wesen nach" vom Urbild unterscheidet (PG 100, 277A). Geht man zur kurzen Analyse der philosophisch-ästhetischen Position der Bilderfreunde über, so muß man einmal mehr unterstreichen, daß ihre Position weder einheitlich noch frei von Widersprüchen war. Mehr noch: Sie war lange nicht in allen Punkten überzeugend. Obwohl die streitenden Seiten fast buchstäblich einander gegenüberstanden und einander aller Todsünden beschuldigten, kam in der Regel kein Dialog zustande. Voll darauf gefaßt die Argumente des Gegners, welche es auch sein möchten, zu widerlegen, redeten sie aneinander vorbei. Auch wenn man pro forma die Argumente des Opponenten anführte, dachte man sich in sie nicht hinein, begriff sie nicht, so daß das Gegenargument in der Regel keine direkte Antwort auf das soeben angeführte Argument, sondern lediglich eine der Beweisführungen, in der bereits vorhandenen zu verteidigenden Konzeption darstellte. In manchen Punkten werfen die streitenden Seiten ein und denselben lexischen Stereotyp wie einen Ball hin und zurück, z. B. den Vorwurf, der Gegner "vermische zwei Naturen" (vgl. dazu M, XIII 337D und 340C). Es wird über ein und denselben Punkt gestritten, der aber unter verschiedenen Blickwinkeln betrachtet wird, und es ist öfters so, als ob die Opponenten verschiedene Sprachen sprächen. Die Ikonoklasten suchen zu beweisen warum man nicht bildlich darstellen darf, und die Ikonodulen zeigen, weswegen man bildlich darstellen muß.

Gegen Ende des 6. Jhs erreichte der Bilderkult in Byzanz seinen Höhepunkt¹³. Seine philosophische Begründung ist untrennbar mit der Bildtheorie

11. Siehe: S. Gero, *The eucharistic doctrine of the Byzantine Iconoclasts and its sources*, BZ 68 (1975) 4-22.

12. Siehe: Ostrogorsky, Op. cit., S. 43.

13. Siehe: Schwarzlose, *Der Bilderstreit*, S. 19; E. Kitzinger. Op. cit.

der "Areopatigika" verbunden¹⁴. In den Streitigkeiten selbst kommen jedoch die Ideen des Pseudo-Dionysios nicht oft vor, denn es handelt sich bei ihm um die symbolischen Bilder, deren Wert und Bedeutung damals nicht angezweifelt wurden, deren Theorie aber zur Unterstützung der mimetischen Bilder nur wenig beitrug. Nichtsdestoweniger stützten sich die Bilderfreunde in mehreren ausschlaggebenden philosophisch-ästhetischen Punkten auf die Ideen der "Areopagitika". So schrieb Johannes Damaskenos über die malerischen Darstellungen: "Bilder (εἰκόνες) sind das Sichtbare des Unsichtbaren und Gestaltlosen, das aber (unserer) verdunkelten, matten Auffassung wegen in körperlicher Gestalt dargestellt wird" (PG 94, 1241A). Patriarch Germanos war der Ansicht, die bildliche Darstellung auf einer Ikone sei das "Ideenbild" des dargestellten Ereignisses (τῆς ἰδέας αὐτοῦ ἢ μὀρφωσις) (M, XIII, 113D)¹⁵, und Theodoros Studites zitierte in einem seiner Briefe aus dem Pseudo-Areopagiten: "Vermittels sinnlicher Bilder steigen wir zur geistigen Schau auf" (PG 99, 1220A). Diese anagogische Funktion des Bildes wurde von den Bilderstürmern vollkommen geleugnet. Die Bilderverehrer führten dagegen diese Funktion als einen der entscheidenden Gründe für die Notwendigkeit des Bilderdienstes an (M, XII, 966AB; 978B; 1062B). Sie erklärten: "Sinnlich wie wir sind, wie könnten wir das Geistige anders anstreben als durch die Vermittlung sinnlicher Symbole, schriftlicher Überlieferungen und gemalter Bilder¹⁶, die uns als Erinnerung an Archetypen dienen und uns auf die letzteren emporführen" (M, XIII, 482E). Daß sich die Bilderverehrer auf die Ideen von Pseudo-Dionysios stützen konnten, ermöglichte es ihnen, auf der theoretischen Ebene die Beschuldigungen ihrer Gegner abzulehnen. Die letzten behaupteten, die Bildermelerei führe die Vernunft auf Abwege des Sinnlichen (M, XIII, 229DE). Der Streit um diese Frage widerspiegelt den realen Tatsachenverhalt in der frühbyzantinischen Kunst, die in ihrer Kunstsprache oft sowohl Reminiszenzen der hellenistischen Kunst, als auch Wesenszüge des neuen spiritualisierten Stils vereinigte.

Die Leidenschaften entbrannten in diesem Streit vor allem um die mimetischen, isomorphen bildlichen Darstellungen. Gerade in diesem Punkt stellte

14. Vgl. Schwarzlose, Op. cit., S. 175.

15. Bei Germanos finden wir auch die areopagitische Idee, daß das Feuer der Kerze das Symbol der immateriellen Lichthabe (φωτοδοσία) ist (M, XIII, 124C) und in seinem Traktat "Historia ecclesiastica, et mystica contemplatio" (PG 98) gründet sich die Theorie "des liturgischen Symbolismus" in vielem auf die entsprechenden Ideen des Ps.-Areopagiten, insbesondere auf die Idee "der Durchscheinens" des Prototyps im Symbol. (Vol. O. Semmelroth, *Die Θεολογία συμβολικὴ des Ps.-Dionysius Areopagita*: "Scholastik" 27 [1952] 4).

16. Δι' αἰσθητῶν συμβόλων, διὰ τε γραφικῆς θεωρίας καὶ διὰ εἰκονικῆς ἀνατυπώσεως.

sich der grundlegende Unterschied in der Auffassung des Wesens des Bildes zwischen den beiden Parteien heraus. Die Behauptung der Bilderfeinde über die Identität des Wesens von Bild und Archetyp war für die Bilderverehrer unverständlich, da sie an den neuplatonisch-areopagitischen Traditionen des Zeichen-Symbolwesens des Bildes erzogen waren. Und obwohl es bei ihnen um die Bilder ging, die die reale Form des Objekts widerspiegelten (als eine Art Spiegelbild), vergaßen sie dabei die allgemeine Bildtheorie nicht, die zwischen dem Wesen von Bild und Archetyp unterscheidet. Theodoros Studites schrieb unter Berufung auf den "vielweisen Dionysios": "Die Bilder von Urbildern, festgehalten in dem durch die Kunst geformten Stoff, haben an der Natur von [Urbildern] keinen Anteil; sie zeigen jedoch wie im Spiegel ihre Ähnlichkeit mit den [Gegenständen], deren Abbilder sie sind" (PG 99, 489A). In der überwiegenden Zahl von Fällen geht es bei den Bilderverehrern darum, was die moderne Ästhetik als realistische und sogar naturalistische Darstellungen bezeichnet (oder als maximale Entsprechung von Bild und Urbild "nach allen äußeren Merkmalen" in der Terminologie von Theodoros Studites) (PG 99, 496B). Es leuchtet deshalb ein, daß es mit solchen Bildern unmöglich war, das darzustellen, was seinem Wesen nach unsichtbar ist (z. B. Seele oder Gott). An dieser Stelle scheinen die Bilderverehrer das symbolische Wesen des Bildes vergessen zu haben, und nach Ioannes Damaskenos und zusammen mit den Bilderstürmern wiederholen sie immer wieder, der unsichtbare Gott könne nicht auf einem Bild dargestellt werden¹⁷. Die Ikonenmaler malten, der Ansicht der Bilderverehrer nach, nie das Unsichtbare; sie malten Christus nur in seiner menschlichen Gestalt sowie andere existierende Menschen und Ereignisse. Wozu waren dann aber diese mimetischen Bilder bestimmt? Welche waren ihre Hauptfunktionen, wie sie von den streitbaren Bilderverehrern verstanden wurden.

Vor allem erfüllte die gemalte Darstellung eine praxis-bezogene, illustrative Funktion. In ihr wurde mit Farben das gezeigt, worum es im Text geht. In diesem Sinne sei sie nach Basilios dem Großen ein "Buch für die Analphabeten". "Was bei dem Erzählen mit Worten ausgedrückt wird, das wird in der Malerei mit Farben wiedergegeben" (M, XIII, 232B). Auf diese Weise griffen die Bilderverehrer wiederum einmal die wichtige ästhetische Frage über das Verhältnis von Bild und Wort auf, die die Antike eindeutig zugunsten des Logos gelöst hatte. Die neue geistige Kultur, die das Wort ebenfalls hoch würdigte, sah nichtsdestoweniger seine Grenzen und wandte sich an das Bild, um diese Grenzen zu erweitern. Einer recht alten Tradition folgend, stellten die Bilderfreunde fest, daß das Bild dem Erzählen "auf dem Fuß folgt" (ἐπα-

17. Siehe: M, XII, 963DE; XIII, 101A; 244A; 282D; 340B; 341A.

κολουθέω) und u m g e k e h r t. “Beides ist schön und würdigenswert, denn sie erklären einander und bringen einander zweifelsohne zum Ausdruck” (M, XIII, 269AB)¹⁸. Die Malerei erklärt somit den Text —ihre zweite Funktion—, macht ihn verständlicher und deutet ihn. Gerade deshalb bezeichneten die Bilderverehrer das Bild nicht selten als “gemalte Auslegung” (ἡ ζωγραφικὴ ἐξήγησις) (M, XIII, 277B), wobei das Bild nicht als Kopie des Textes, sondern als seine Interpretation aufgefaßt wurde. Diese Interpretation unterscheidet sich grundlegend von der verbalen Interpretation; sie weist ihre eigene bildhafte Spezifik auf. Es war gerade diese Spezifik, die einem der Bilderverehrer die Bemerkung “Dieses Bild ist höher als Worte” ermöglichte (M, XIII, 20C)¹⁹. (Diese Bemerkung bezieht sich auf die ausdrucksvolle Darstellung der Martern der Jungfrau Euphemia). Womit hing eine derart hohe Würdigung dieser bildlichen Darstellung zusammen? Offensichtlich damit, was auch Asterios von Amasea an diesem Bild so stark beeindruckte. Erstens, das hervorragende Können des Malers bei der Wiedergabe des seelischen Zustandes der dargestellten Personen: Zorn des Richters und insbesondere männliche Unerschrockenheit und jungfräuliche Verschämtheit der Euphemia, diese polaren Qualitäten, die der Autor in der Gestalt des Mädchens so glänzend wiedergegeben hatte; zweitens, die naturalistische Darstellung von Euphemias Leiden. “Der Maler”, so Asterios, “hat einzelne Bluttröpfen so gut dargestellt, daß der Eindruck entsteht, sie tropfen in der Tat aus dem Munde des Mädchens. Man kann sie ohne Tränen nicht sehen” (M, XIII, 16D-17D). In der Auffassung der Bilderverehrer mußte also “ein guter Maler Tatsachen vermittels seiner Kunst immer auf diese Art und Weise darstellen” (M, XIII, 20A).

Das heißt also, daß gerade die emotionale Beeinflussung der Menschen durch die Malerei von den Bilderverehrern so hoch geschätzt wurde und ihnen den Grund lieferte, das Bild über das Wort zu stellen. Hierin stützten sie sich neben den eigenen Erfahrungen auf die Autorität der “großen Kappadozier”: Basilios der Große schätzte bekanntlich die Malerei sehr hoch, und Gregor von Nyssa soll der erste gewesen sein, der über die emotionale Beeinflussung durch das Bild sprach²⁰. Es ist interessant, auf folgende paradoxe Tatsache hinzuweisen: Die Ikonenverehrer, die konsequent gegen die Identifizierung von Bild und Ur-Bild in der ontologischen Sphäre aufgetreten waren,

18. Ἐπακολουθεῖ γὰρ ἡ διὰ στηλογραφίας ἀνατύπωσις τῆ εὐαγγελικῆ διηγήσει, καὶ ἄμφω καλὰ καὶ τίμια· τὰ γὰρ ἀλλήλων δηλωτικά, ἀναμφιβόλως καὶ τὰς ἀλλήλων ἔχουσιν ἐμφάσεις.

19. Ὡστε μείζων ἡ εἰκὼν τοῦ Λόγου.

20. Vgl. Kitzinger, *Op. cit.*, p. 137.

kämpften für das Existenzrecht von naturalistischen —“photographischen”, würde man heute sagen,— “Spiegel” bildern. Je stärker die Illusion der Wirklichkeit in dem Bild, je “lebendiger” das Bild selbst, desto höher wird es gewürdigt. Es gibt zwei entscheidende Gründe, die unseres Erachtens eine Apologie des Illusionismus bewirkt haben. Erstens, der ästhetische Effekt des Miterlebens auf der Grundlage einer starken emotionalen Beeinflussung breiter Kreise der Bevölkerung von Byzanz durch solche Bilder. Naturalistische Darstellungen des Martyriums der Verteidiger des Christentums oder die Qualen und die Kreuzigung Christi bewirkten bei den Christen Anfälle von “Trübsal des Herzens” und “Tränen des Mitleids und seelischer Rührung” (siehe M, XII, 966A; 967B; XIII, 9DE; 17AB)²¹, die ihre “sündigen Seelen” reinigten und verklärten. Ohne “Tränen und “Trübsals des Herzens” war das Leben eines wahren Christen undenkbar, — gerade das diente als ein weiteres Argument für den Bilderdienst.

Der zweite entscheidende Grund für die Verteidigung der Bilder im allgemeinen und der illusionistischen Bilder im besonderen wurzelte in dem Inkarnationsdogma, das in den Augen der Christen die Realität der “Erlösung” begründete²². Die Verteidiger des Bilderdienstes (besonders konsequent war in dieser Frage Theodoros Studites) glaubten daß die Realität der Inkarnation Christi es ermöglicht, ihn in einer menschlichen Gestalt darzustellen. Auf der anderen Seite war die anthropomorphe Darstellung selbst ein Beweis für die Realität der Logos-Inkarnation, “eine Bestätigung dafür, daß Gott-Logos wahrhaftig und nicht scheinbar Mensch geworden war” (M, XIII, 377C)²³. Das Ikonenbild Christi war somit für die Bilderverehrer eine Photographie im wahrsten Sinne des Wortes. Sobald wir aber eine Photographie haben, müssen wir ein materielles Original für diese Photographie haben. In diesem Fall wurde der Maler seiner Funktion nach mit einem mechanischen System indentifiziert, das ein photographisches Bild des Originals automatisch reproduzierte. Es ist dann kein Zufall, wenn die Legende “nicht durch Menschenhand gemalte” Bilder (ἀχειροποίητοι) an den Anfang einer endlosen Reihe von Christus-Bildern setzt, Bilder, die faktisch Photographien sind, die Christus eigenhändig gefertigt hatte, indem er ein Stück Leinen auf sein Gesicht legte. Diese “Dokumentar”-Bilder mußten in der nachfolgenden Zeit von den Malern vervielfältigt werden, da es damals keine andere Repro-

21. Es ist interessant, daß dieser Bildertyp nicht in der byzantinischen, sondern in der westlichen mittelalterlichen Kunst optimal verwirklicht wurde.

22. Vgl. Schwarzlose, *Op. cit.*, S. 198-201; Ostrogorsky, *Op. cit.*, S. 80; ders. Artikel in “Seminarium Kondakovianum”, t. I, Prague, 1927.

23. Vgl. auch: M., XIII, 101AC; 116A; 344E; Theod. Stud.: PG 99, 417C u.a.

duktionstechniken gab. Es leuchtet ein, daß für die Ausführung dieser Funktion das Bild eine maximal photographische Wiedergabe des Originals sein mußte²⁴, was von der Malerei zwangsläufig Kanonizität erforderte, ebenso Stereotypie und den Verzicht auf jegliche persönliche schöpferische Initiative von seiten des Malers.

Unter den anderen Argumenten für den Bilderdienst muß man folgende nennen. Das Bild nimmt die sogenannte "Erinnerungsfunktion" wahr, d.h. es erinnert an Ereignisse aus der Vergangenheit²⁵. Über das Bild wird die Liebe zum Dargestellten manifest und das Urbild gewürdigt. (M, XII, 1063A; XIII, 377E u.a.). Durch das Bild wird die Vernunft zur geistigen Kontemplation und Erkenntnis des Dargestellten angeregt; und schließlich tritt im Bild dessen sakrale und wundertätige Funktion in den Vordergrund.

Diese Vielfalt von Funktionen des gemalten Bildes erweckte bei den Bilderverehrern das Gefühl, daß das Bild selbst unbeschreibbar sei (ἀπερίγραφτος) und daß darin vielleicht seine entscheidende Bedeutung liege. Das gemalte Bild nimmt somit in den antinomischen christlichen Gedankensystem seinen eigenen Platz ein. Gestützt auf die aristotelische Syllogistik versucht Theodoros Studites die grundsätzlich "alogische" Idee zu beweisen, nämlich, daß Christus gleichzeitig "beschreibbar und unbeschreibbar" sei (PG 99 477-485)²⁶ und daß er dementsprechend "auch dann unbeschreibbar bleibt, wenn er [auf Ikonen] dargestellt wird" (PG 99, 332C). Dabei verstand Theodoros Studites die Darstellung in einem sehr weiten Sinne des Wortes. "Man hat uns gelehrt", schrieb er, "nicht nur das darzustellen, was wir wahrnehmen können, und was Farbe hat, sondern auch all das, was durch die vernunftgemäße Kontemplation vom Gedanken umfaßt wird" (PG 99, 341A). Also bildete sich bei Theodoros Studites eine vertiefte Auffassung des mimetischen Bildes heraus, die teilweise unter dem Einfluß der areopagitischen Theorie stand. Die mimetische Spiegeltheorie und die zeichenhafte Symbolkonzeption des Bildes ergeben in einer solchen Synthese tatsächlich eine neue Theorie des Kunstbildes. Das Wesen dieser Konzeption besteht darin, daß das Bild unbeschreibbar bleibt, indem man das Unbeschreibbar-Beschreibbare darstellt. Soweit das Ergebnis, zu dem das byzantinische philosophisch-ästhetische Denken nach einer jahrhundertelangen Entwicklung der Theorie

24. Nur der russische Ikonenmaler aus dem XVII. Jahrhundert Simon Uschakow ist diesem Ideal am nächsten gekommen. (Siehe seine Ikone "Ohne Hand gemalter Erlöser" in der Tretjakow-Galerie. W. I. Antonowa, N. E. Mnewa, *Katalog drewnerusskoj ziwopissi*, Bd. II. M., 1963, N 910, (II. 144); 919; 921).

25. Εἰς ὑπόμνησιν ἡμῶν: M. XII, 966A; 1062C; XIII. 132E; 232B; 277B; 361B; (hier—die Erinnerung—ἀνάμνησις).

26. Vgl. PG 99, 392C; 408B; 409C; 412C; 416D.

des Bildes und allseitigen Beschäftigung mit dem Problem des Bildes zur Zeit der Bilderstreite gelangte.

Zum Schluß sollte man feststellen, daß die byzantinische Kunstpraxis in ihren Hauptrichtungen seit dem IV.- VI. Jahrhundert ein solches Bildverständnis gefördert hat. Die byzantinischen Meister lehnten die Extreme des Zeichen-Symbol-Verständnisses sowie der naturalistischen Spiegelkonzeption des Bildes ab. Sie haben im Ergebnis einer jahrhundertelangen Praxis ihre eigenständige Kunstsprache²⁷ entwickelt, die den komplizierten und widerspruchsvollen Bildvorstellungen der Byzantiner entsprach.

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ-ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΛΑΤΡΕΙΑΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΜΑΧΙΑΣ

Περίληψη.

Ἡ εἰκονομαχία εἶχε μεταξὺ τῶν ἄλλων καὶ αἰτία ὀφειλόμενα στὴν αἰσθητικὴ ἀξιολόγηση τῶν εἰκόνων. Ἐνῶ τὸ κέντρο τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς αἰσθητικῆς ἦταν ἡ μιμητικὴ θεωρία τῶν ἀπεικονίσεων, ἡ χριστιανικὴ ἀντίληψη, ποὺ κορυφώνεται στὰ ἔργα τοῦ ψευδο-Διονυσίου τοῦ Ἀρεοπαγίτου, τονίζει τὸν συμβολικὸ καὶ ἀναγωγικὸ χαρακτήρα τῆς εἰκόνας. Οἱ αἰσθητικὲς ἀρχὲς τῆς εἰκονογραφίας ἀπὸ τὸν 4ο αἰῶνα καὶ ἐξῆς στηρίζονταν καὶ στὴν μιμητικὴ καὶ στὴν συμβολικὴ θεωρία καὶ πῆραν ἐπίσημο χαρακτήρα μὲ τὸν 82ο κανόνα τῆς ΣΤ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου. Ἡ κατεύθυνση τῆς εἰκονογραφίας ἀπὸ τὸν 8ο καὶ τὸν 9ο αἰῶνα καθοριζόταν α) ἀπὸ τὴν συμβολικὴ θεωρία τοῦ ψευδο-Διονυσίου τοῦ Ἀρεοπαγίτου, β) ἀπὸ τὴν μυστηριακὴ θεώρηση τῆς εἰκόνας καὶ γ) ἀπὸ τὴν χριστιανικὴ δογματικὴ.

Διάφοροι συνδυασμοὶ τῶν ἀπόψεων αὐτῶν παρουσιάσθηκαν κατὰ τὴν εἰκονομαχία. Οἱ εἰκονομάχοι ξεκινώντας ἀπὸ ὠρισμένα χωρία τῆς Ἀγίας Γραφῆς κατέκριναν τὶς ἀνθρωπόμορφες ἀπεικονίσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ ἀπέρριπταν τὸν «ἡδονικὸ» χαρακτήρα τῆς εἰκόνας. Δὲν ἀρνοῦνταν ἐντελῶς τὴν αἰσθητικὴ πλευρὰ τῶν εἰκόνων, ἀλλὰ μὲ βάση τὴν δογματικὴ ἀπέρριπταν τὶς «ἰσόμορφες», τὶς «αὐθεντικὲς» ἀπεικονίσεις. Ἐνῶ δέχονταν ἐν μέρει τὴν θύραθεν ζωγραφικὴ, θεωροῦσαν τὴν εἰκονογραφία ἐντελῶς περιττή,

27. Siehe ausführlicher: V. V. Byčkov, *Vizantijskaja estetika. Teoreticeskie problemy*, Moskau 1977, Kap. IV, S. 144-165. Jetzt auch mein Referat "Aristoteles und einige Probleme der frühbyzantinischen Ästhetik", Aristoteles-Weltkongress in Thessaloniki 7-14.8.1978.

ἀφοῦ ἡ αὐτάρκεια τῆς δογματικῆς ἦταν κατὰ τὴν γνώμη τους καὶ τὸ κόσμημα τῆς ἐκκλησίας. Ἐπὶ πλέον κατηγοροῦσαν τοὺς εἰκονολάτρεις — καὶ γενικώτερα τοὺς εἰκονογράφους — ἀφ' ἑνὸς γιὰ νεστοριανισμό, ἀφοῦ ἡ εἰκονογραφία παρουσίαζε μόνο τὴν ἀνθρώπινη μορφή τοῦ Χριστοῦ, καὶ ἀφ' ἑτέρου γιὰ μονοφυσιτισμό, ἀφοῦ ἡ εἰκονογραφία περιέγραφε τὸ ἀπερίγραπτο — τὴν θεότητα — καὶ συνέχεε τὶς δύο φύσεις τοῦ Χριστοῦ. Ἐν τούτοις ἡ ὑπερβολικὴ νοησιарχία καὶ πνευματοκρατία δὲν ἐπέτρεπαν στοὺς εἰκονομάχους νὰ ἀντιληφθοῦν ὅτι ἀκριβῶς ἡ παράδοξη αὐτὴ ἀντινομία εἶναι ἡ οὐσία τοῦ Χριστιανισμοῦ καὶ ἡ ὀρθόδοξη λύση τοῦ προβλήματος.

Ἡ ἀντίθεση ἔγινε πιὸ φανερὴ στὴν διαφορὰ τῶν ἀντιλήψεων γιὰ τὴν σχέση εἰκόνας καὶ πρωτοτύπου. Ἡ εἰκονοκλαστικὴ Σύνοδος διακήρυξε ὅτι ἡ μοναδικὴ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἡ Θεία Εὐχαριστία καὶ ὅτι οἱ ἀρετὲς δὲν πρέπει νὰ ἀπεικονίζονται μὲ τὶς μορφές ποὺ δημιουργεῖ ἡ τέχνη ἀλλὰ μὲ τὸν ἴδιο τὸν συνειδητὸ χριστιανό, ποὺ εἶναι ἡ ἔμψυχη εἰκόνα τῆς ἀρετῆς. Αὐτὴ ἡ εἰδικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν εἰκόνα, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἑβραϊκὴ ἐξίσωση τοῦ ὀνόματος μὲ τὴν οὐσία τοῦ ἀντικειμένου, εἶναι ἐντελῶς ξένη καὶ πρὸς τὴν μιμητικὴ καὶ πρὸς τὴν συμβολικὴ θεωρία, καὶ ἀξιολογήθηκε ἀρνητικὰ ἀπὸ τοὺς εἰκονολάτρεις.

Οἱ εἰκονολάτρεις διέκριναν αὐστηρὰ τὸ πρωτότυπο ἀπὸ τὴν εἰκόνα, τόνιζαν τὸν ἀναγωγικὸ τῆς χαρακτῆρα, ἀντλώντας ἐπιχειρήματα ἀπὸ τὰ ψευδοαρεοπαγητικὰ κείμενα, καὶ τὸν θεωροῦσαν ὡς ἀποφασιστικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴν λατρεία τῶν εἰκόνων. Οἱ εἰκονοκλάστες ἀπέρριπταν τὸν ἀναγωγικὸ χαρακτῆρα τῶν εἰκόνων καὶ ἰσχυρίζονταν ὅτι τὰ αἰσθητὰ σύμβολα παραπλανοῦν τὸν νοῦ, ποὺ ἀναζητεῖ τὸ ὑπεραισθητό. Ἀκριβῶς ἡ ἔριδα ποὺ ξέσπασε ἀφοροῦσε τὶς μιμητικὲς, τὶς ἰσόμορφες ἀπεικονίσεις. Ἡ ταυτότητα τῆς οὐσίας τοῦ ἀρχετύπου καὶ τῆς οὐσίας τῆς εἰκόνας ἦταν γιὰ τοὺς εἰκονολάτρεις ἀκατανόητη. Οἱ ἴδιοι, ἂν καὶ δέχονταν ὅτι ἡ εἰκόνα εἶναι μιὰ πραγματικὴ ἀντανάκλαση τῆς οὐσίας τοῦ ἀρχετύπου, ἐν τούτοις δὲν ξεχνοῦσαν τὴν γενικὴ θεωρία γιὰ τὶς εἰκόνες ποὺ διέκρινε τὸ ἀρχέτυπο ἀπὸ τὴν εἰκόνα. Ὅπως ἰσχυρίζονταν οἱ εἰκονολάτρεις, ἡ εἰκονογραφία παρουσιάζει τὸν Χριστὸ μόνο μὲ τὴν ἀνθρώπινη μορφή. Ἡ εἰκόνα παρουσιάζει μὲ χρώματα ὅ,τι τὸ κείμενο λέγει μὲ λέξεις, εἶναι ἓνα βιβλίον γιὰ τοὺς ἀναλφαβήτους, ὅπως εἶχε εἰπῆ ὁ Μ. Βασίλειος. Ἐπὶ πλέον ἡ εἰκόνα ἔχει καὶ βοηθητικὴ σημασία, γιατί συμβάλλει στὴν κατανόηση τοῦ κειμένου. Στὴν περίπτωσιν αὐτὴ ἡ εἰκόνα εἶναι μιὰ ἰδιαίτερη μορφή ἐρμηνείας τοῦ κειμένου, καὶ πολλὰς φορὲς θεωρεῖται ἀνώτερη ἀπὸ τὸν λόγο, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ αἰσθητικὴ, ποὺ θεωροῦσε ἀνώτερο τὸν λόγο. Αἰτία γιὰ τὴν προτεραιότητα τῆς εἰκόνας, ἦταν ἡ ἐπίδραση ποὺ ἀσκοῦσε ἡ εἰκόνα στὸν ἐσωτερικὸ κόσμον τοῦ χριστιανοῦ.

Ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι, ἐνῶ οἱ εἰκονολάτρεις τόνιζαν τὴν οὐσιαστικὴ

διαφορά ἀρχετύπου καὶ εἰκόνας, ὑπεράσπιζαν ἐν τούτοις μὲ πάθος τὶς «νατουραλιστικές», πιστὲς —φωτογραφικὲς θὰ λέγαμε σήμερα— ἀπεικονίσεις. Αὐτὸ πρέπει νὰ ὠφειλόταν σὲ δύο λόγους: α) στὸ ἰδιαίτερο αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα, δηλ. στὴν συγκινησιακὴ συμμετοχὴ στὴν πραγματικότητα ποὺ παρουσίαζε ἡ εἰκόνα, μιὰ ἐμπειρία ἀκριβῶς ποὺ συνέπαιρνε τὸν βυζαντινὸ ἄνθρωπο ὡς τὰ μύχια τῆς ψυχῆς του, καὶ β) στὴ συνεπῆ ἐρμηνεία τοῦ δόγματος τῆς ἐνανθρωπήσεως. Ἐξ ἑνὸς ἡ ἐνανθρώπηση ἔκανε δυνατὴ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ μὲ ἀνθρώπινη μορφή καὶ ἀφ' ἑτέρου ἡ ἀπεικόνιση αὐτὴ ἦταν μιὰ ἐπιβεβαίωση γιὰ τὴν ἀλήθεια τοῦ δόγματος τῆς ἐνανθρωπήσεως. Στὴν περίπτωσι αὐτὴ ὁ καλλιτέχνης μεταβαλλόταν σὲ ἓνα «φωτογραφικὸ» ὄργανο γιὰ νὰ ἀποδώσῃ πιστὰ τὴν πραγματικότητα. Ἔτσι στὴν ἀρχὴ μιᾶς σειρᾶς εἰκόνων βρισκόταν μιὰ εἰκόνα «ἀχειροποίητος» καὶ ὁ εἰκονογράφος παραμέριζε τὴν δημιουργικὴ του πρωτοβουλία γιὰ νὰ ὑπηρετήσῃ τὴν πιστὴ ἐπανάληψη τῆς ἀρχικῆς εἰκόνας. Τὰ ἐπιχειρήματα τῶν εἰκονολατρῶν εἶναι καὶ ἄλλα: Ἡ εἰκόνα λειτουργεῖ ἀναμνηστικά, ὁδηγεῖ στὴν ἀπονομὴ τιμῆς στὸ ἀρχέτυπο, ἔχει μυστηριακὴ σημασία, ὁδηγεῖ τὸν νοῦ στὴν θεωρία καὶ στὴν γνώση αὐτοῦ ποὺ ἀπεικονίζεται, συνδέεται μὲ θαύματα.

Ἡ πολλαπλὴ λειτουργικότητα τῆς εἰκόνας ἔδινε στοὺς εἰκονολάτρες τὸ αἶσθημα ὅτι ἡ εἰκόνα ἦταν ἴσως «ἀπερίγραπτος». Ὁ Θεόδωρος Στουδίτης, στηριζόμενος στὴν ἀριστοτελικὴ συλλογιστικὴ, προσπάθησε νὰ ἀποδείξῃ γιὰ τὸν Χριστὸς συγχρόνως «περιγράφεται καὶ δὲν περιγράφεται». Ἔτσι παρουσιάσθηκε μιὰ σύνθεσις τῆς μιμητικῆς καὶ τῆς συμβολικῆς θεωρίας: ἡ εἰκόνα παραμένει «ἀπερίγραπτος», ἐπειδὴ παρουσιάζει ἐκεῖνο ποὺ, ἂν καὶ περιγράφεται, τελικὰ μένει ἀπερίγραπτο. Ἡ ἀντίληψις αὐτὴ εἶχε εὐνοηθῆ καὶ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν εἰκονογραφία ἀπὸ τὸν 4ο καὶ τὸν 5ο αἰῶνα, ποὺ ἀπέρριπτε τὶς ἀκρότητες καὶ τῆς συμβολικῆς θεωρίας καὶ τῆς θεωρίας γιὰ τὴν «νατουραλιστικὴ» ἀντανάκλασις τοῦ ἀρχετύπου στὴν εἰκόνα. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ οἱ εἰκονογράφοι μπόρεσαν νὰ ἀναπτύξουν τὴν δική τους ἀνεξάρτητη γλῶσσα, ποὺ ἀνταποκρινόταν ἄλλωστε καὶ στὶς περίπλοκες καὶ ἀντιφατικὲς ἀντιλήψεις ποὺ εἶχαν οἱ βυζαντινοὶ γιὰ τὶς εἰκόνες.

(Περίληψη Γεωργίας Ἀποστολοπούλου)