

DIE KUNST UND IHR ERZIEHERISCHER WERT BEI DEN DREI HIERARCHEN

(Basilios d. Gr., Gregor v. Nazianz und Joh. Chrysostomos)*

Prof. Dr. Dr. h. c. Herter zu seinem 80. Geburtstag

V O N
TH. NIKOLAOU

Das Fest der Drei Hierarchen wird in der orthodoxen Kirche besonders feierlich begangen. Denn es gilt dem Andenken der drei grossen Kirchenväter und ökumenischen Lehrer: Basilios des Grossen, Gregorios des Theologen und Johannes Chrysostomos. Ihr Leben und Wirken im 4. Jhdt. fällt mit der Blütezeit der einen ungeteilten alten Kirche zusammen; ja, es ist nicht übertrieben, wenn gesagt wird, dass eben dieses ihr vielseitiges und tiefgreifendes Wirken als Kirchenleiter, Lehrer und Denker ein nicht zu übersehender Faktor für die damalige aber auch nachfolgende kirchliche und theologiegeschichtliche Entwicklung — insbesondere des Ostens — darstellt. Die grundlegende Bedeutung ihres Werkes zeichnet sich deutlich dadurch aus, dass die nachkommenden Theologen und Denker in Byzanz — und z.T. auch heute in der orthodoxen Theologie — sich auf das Schrifttum der Drei Hierarchen als eine weitgehend anerkannte Autorität berufen.

Es ist daher durchaus verständlich, dass sich der Historia Institutionis zufolge im 11. Jhdt. «unter den gelehrten und frommen Männern in Konstantinopel ein Streit» darüber entfachte, wer wohl unter den Drei Hierarchen grösser und bedeutsamer sei. Es habe sogar Gruppierungen gegeben, die ihren Vorzug diesem oder jenem schenkten. Der Streit wurde auf Vorschlag des Dichters und Gelehrten Johannes Mauropus, Bischof von Euchaita, dadurch beseitigt, dass die Kirche für alle drei für den 30. Januar ein gemeinsames Fest einführte¹.

* Der vorliegende Text wurde am 2.2.1978 in Bonn-Beuel anlässlich des Festes der Drei Hierarchen auf Einladung der Griechisch-Orthodoxen Metropole und der Erziehungsabteilung der griechischen Botschaft vorgetragen.

1. Vgl. Μηναίων Ἰαννουαρίου, hrsg. v. Ἀποστολικῆ Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Athen 1974, S. 250 f. und PG, 29 CCCXC f. Hiernach ist das Fest unter

Die Einführung des Festes fällt in eine Zeit, in der die antike griechische Paideia in der neu errichteten Universität von Konstantinopel und in dem Wirken von bedeutenden Gelehrten, u.a. Michael Psellos und Johannes Italos, vorzüglich gepflegt wurde; es ist die Zeit des byzantinischen «Humanismus». Die Einführung des Festes der Drei Hierarchen kann aus diesem Rahmen nicht herausgelöst werden. Dafür spricht eindeutig die Sinngebung des Festes. Nämlich lange vor dem akademischen Jahr 1843/44, als das Fest der Drei Hierarchen vom Senat der Universität Athen offiziell zum Feiertag der griechisch-christlichen Paideia erklärt wurde, hatte es im Bewusstsein der griechisch-orthodoxen Christen diese Bedeutung erlangt². Die Rechtfertigung für diese Sinngebung wurzelt im Schrifttum der Drei Hierarchen selbst, welches die vor allem durch Klemens von Alexandrien und Origenes begonnene Harmonisierung der christlichen Offenbarung mit dem griechischen Denken weiterführt und vervollständigt. Das griechisch-christliche Erziehungsideal ist daher eine geistesgeschichtliche Grösse. Diese geistesgeschichtliche Grösse ist allerdings in den letzten Jahren in der politischen Szene Griechenlands aus herrschsüchtiger Zweckmässigkeit zur Propaganda-Floskel geworden und deshalb in Misskredit geraten. Nur durch nüchterne kritische Ausarbeitung der Texte können wir ihren wahren Sinn wiedergewinnen.

Die Feierreden zum Fest der Drei Hierarchen gelten traditions-gemäss der Thematik ihrer Bedeutung als Erzieher und Schutzpatrone der griechisch-christlichen Paideia. Diesem Brauch folgend, ergreife ich mit Freuden die Gelegenheit, welche mir die Veranstalter der heutigen Feier durch ihren ehrenvollen Auftrag bieten, und werde über den speziellen Gegenstand sprechen: «Die Kunst und ihr erzieherischer Wert bei den Drei Hierarchen». Bevor ich mich aber den Aussagen der drei Kirchenväter über das genannte Thema zuwende, halte ich es für

Alexios I. Komnenos (1081-1118) eingeführt worden. In dem «Menologion der orthodox-katholischen Kirche des Morgenlandes, I. Theil, Deutsch und Slavisch...» von Al. Maltzew, Berlin 1900, S. 859, steht dafür das Datum 1084. Manchmal wird auch «Mitte des 11. Jhdts». genannt, s. B. *Stephanidis*, 'Εκκλησιαστική Ιστορία, Athen 1959, S. 463; für «sehr charakteristisch für die griechische Kirche» hält Stephanidis mit Recht die Tatsache, dass sie von der allgemein bekannten Gruppe der drei Kappadokier Gregor von Nyssa fallen liess und Johannes Chrysostomos als den dritten grossen Kirchenlehrer hinzufügte.

2. Vgl. D. S. *Balanos*, Διατι ή έορτή των Τριών Ίεραρχών έθεσπισθη ως έορτή τής Παιδείας, Athen 1948.

erforderlich, die Stellung der Alten Kirche zur Kunst bis zum 4. Jhd. kurz zu skizzieren.

Dass die Alte Kirche nach den literarischen Quellen bis ins 4. Jhd. hinein durchweg eine ablehnende Stellung zur bildenden Kunst vor allem mit religiösen Motiven einnimmt, ist seit vielen Jahrzehnten ein bekannter und gut ergründeter Topos³. Hieran vermögen weder die kulturoffene Haltung eines Klemens von Alexandrien, der z.B. neutrale Bilder für Siegelringe vorschlägt⁴, noch die Tatsache, dass es in häretischen und somit in Kreisen, die nicht in der kirchlichen Gemeinschaft lebten, Bilder, selbst solche von Christus, gegeben hat⁵, Entscheidendes zu ändern. Die christlichen Schriftsteller dieser Zeit treten fast uneingeschränkt für die uralte bilderscheue Tradition des Judentums⁶ ein, obwohl sie in der hellenistischen Synagoge inzwischen erheblich eingebüsst hatte⁷. Das Arsenal ihrer theologischen Argumente rührt allerdings nicht nur von der jüdischen Polemik, sondern auch von der Kritik griechischer Religionsphilosophie⁸ her.

3. *H. Koch*, Die christliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen, Göttingen 1917. *W. Elliger*, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten (nach den Angaben der zeitgenössischen kirchlichen Schriftsteller), Leipzig 1930. *H. v. Campenhausen*, Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche, in: *Ders.*: Tradition und Leben, Kräfte der Kirchengeschichte (Aufsätze u. Vorträge), Tübingen 1960, S. 216-252.

4. *Klemens Al.*, Paedagogus, 3,11: Stählin, I, 270, 7-11: «αἱ δὲ σφραγίδες ἡμῶν ἔστων πελειᾶς ἢ ἰχθῶς ἢ ναῦς οὐριοδρομοῦσα ἢ λύρα μουσική, ἢ κέχρηται Πολυκράτης, ἢ ἄγκυρα ναυτική, ἢν Σέλευκος ἐνεχαράττετο τῇ γλυφῇ, καὶν ἀλιεῖων τις ἦ, ἀποστόλου μνησεται καὶ τῶν ἐξ ὕδατος ἀνασπασμένων παιδῶν· οὐ γὰρ εἰδώλων πρόσωπα ἐνατυπώτεον...».

5. Vgl. z. B. das Christusbild der Karpokratianer (*Irenäos*), Adv. haer., I,25,6: PG, 7, 685B), das Johannesbild des Lykomedes (Johannesakten, 26-29; Neutest. Apokryphen, hrsg. v. *E. Hennecke* u. *W. Schneemelcher*, Bd. 2, Berlin 1966, S. 147-148) und das Simonsbild der Simonianer (*Irenäos*, Adv. haer., 1, 23,4: PG, 7, 673A). vgl. auch *Eusebios*, Ad Constantiam: PG, 20, 1548 D).

6. Vgl. Ex. 20,4 f. 23; Lv. 26,1; Dt. 4,16f; 5.8f. 27,15.

7. Vgl. *H. L. Strack-P. Billerbeck*, Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch, IV, 1, München 1928, S. 385-394. *W. G. Kümmel*, Die älteste religiöse Kunst der Juden, in: *Judaica* 2, 1946, 1-56. Erwähnenswert sind hier die figurenreichen Szenen aus dem Alten Testament an den Wänden der Dura-Europos Synagoge, die seit ihrer Entdeckung (1932) Anlass zu heftigen Diskussionen geben; Näheres hierzu, insbesondere über den Stand der Diskussionen, s. *I. Guttman* (Hrsg.), *The Dura-Europos Synagogue; a re-evaluation* (1932-1972), Missoula, American Academy of Religion, Society of Biblical Literature 1973.

8. Zusammengefasst und mit einigen Stellenangaben siehe diese Argumente bei *J. Kollwitz*, Bild III (christlich), in *Reallexikon für Antike und Christentum*,

Mit dieser Stellung der altchristlichen Literatur zur bildenden Kunst stimmt jedoch die christliche Praxis nicht überein. Die archäologischen Funde erhärten die These, dass die bildende Kunst in das Leben der alten Kirche bereits vor dem 4. Jhd. eingedrungen war. Hatte die christliche Archäologie früher die ersten christlichen Kunsterzeugnisse für so alt wie das Christentum selbst erklärt, so haben mehrere neue Beobachtungen seit dem Ende der zwanziger Jahre zur Gewissheit geführt, dass die christliche Kunst im strengen Sinne des Ausdruckes, d.h. die Kunst, «die ihre Existenz und ihren Inhalt spezifisch christlichen Gedankengängen verdankt», erst nach 200 n. Chr. entstanden ist⁹.

Die zwischen den kunstfeindlichen Äusserungen der christlichen Schriftsteller der Frühzeit und der heranwachsenden christlichen Kunst bestehende Diskrepanz ist ein Indiz dafür, dass die Kunst erst in einfache, theologisch nicht gebildete christliche Kreise Eingang gefunden hat. Hierbei stand sie zweifellos unter dem Einfluss der hellenistischen Umwelt. Wie weit dieser Einfluss reichte, entnehmen wir der wertvollen Reihe der «Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst»¹⁰ von Theodor Klauser, die im «Jahrbuch für Antike und

Bd. 2, Sp. 319f. Charakteristisch dafür, dass die christlichen Schriftsteller auch die Kritik der griechischen Religionsphilosophie verwenden, ist die von Klemens v. Alexandrien allein überlieferte Anschauung von Zenon (Stromata V, 11: Stählin, II, 377, 1 ff.), dass er in seinem Staat nichts von Tempeln und Götterbildern wissen wollte; dazu sowie zur gesamten religionsphilosophischen Kritik im Altertum vgl. auch den immer noch wertvollen Aufsatz von *Joh. Geffcken*, Der Bilderstreit des heidnischen Altertums, in: Archiv für Religionswissenschaft 19, 1916/1919, 289f.

9. *Th. Klauser*, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst I, in: Jahrbuch für Antike und Christentum, 1, 1958, 20-24; Klauser verweist hierbei auch auf die Arbeiten von A.M. Schneider, P. Styger, F. Wirth, G. Rodenwaldt und anderen. In seinem Aufsatz: Die Äusserungen der alten Kirche zur Kunst. Revision der Zeugnisse, Folgerungen für die archäologische Forschung, in: *Ders.*, Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und christlichen Archäologie, hrsg. v. *E. Dassmann* (JbAC, Ergänzungsband 3), Münster 1974, S. 334, datiert Klauser «den allgemeinen Stellungswechsel der Kirche in der Bilderfrage zwischen 350 und 400». Erst in dieser Zeit wird nämlich die Kunst auch von den christlichen Schriftstellern und Kirchenvätern, mit den drei Kappadokiern und Johannes Chrysostomos an der Spitze, bejaht und befürwortet.

10. JbAC 1, 1958, 20-51; 2, 1959, 115-145; 3, 1960, 112-133; 4, 1961, 128-145; 5, 1962, 113-124; 6, 1963, 71-100; 7, 1964, 67-76; 8/9, 1965/66, 126-170; 10, 1967, 82-120. Besonders aufschlussreich sind die jeweils am Ende eines jeden Bandes in grosser Zahl beigegebenen Tafeln, auf die sich die «Studien» beziehen.

Christentum» erschienen ist. Klauser wies darin überzeugend nach, dass die Figuren des Schafträgers und der Orans, die in der christlichen Archäologie als Bilder des Guten Hirten Jesus und einer betenden Frau, der christlichen anima beata in paradiso, ausgegeben wurden, auf ausserchristliche Vorbilder zurückzuführen sind¹¹. Der Schafträger (κριοφόρος = Widderträger) galt bereits in der frühgriechischen Zeit als Bildsymbol des menschenfreundlichen Gottes Hermes und stellte von da aus in der hellenistischen Zeit die personifizierte Tugend der φιλοανθρωπία (Menschenfreundlichkeit, Menschenliebe) dar. Auch die Orans symbolisierte in der hellenistischen Zeit eine Tugend, und zwar die εὐσέβεια oder pietas (Frömmigkeit). Beide Darstellungen wurden besonders im sepulkralen Bereich verwendet; sie stellen den Beigesetzten als menschenfreundlich hin und begründeten somit den Anspruch auf eine glückliche Existenz im Jenseits. Die Übernahme beider Motive ist den einfachen Christen, die sich einen figürlich dekorierten Sarkophag wünschten, sicherlich nicht schwergefallen, zumal die Menschenliebe und die Frömmigkeit auch christliche Haupttugenden sind¹².

Trotz der kunstfreundlichen Entwicklung in christlichen Laienschichten, oder gerade deshalb, sah sich die Synode von Elvira bereits Anfang des 4. Jhdt. (304?) gezwungen, den bekannten 34. Kanon zu erlassen: «picturas in ecclesia esse non dedere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur» (Bilder in der Kirche dürfen nicht sein, was man anbetet und verehrt, gehört nicht an die Wand gemalt)¹³. Damit wird aber auch die ausschliesslich ablehnende Haltung von theologisch gebildeten, bischöflichen Kreisen dieser Zeit abermals deutlich demonstriert. Nur von diesem Hintergrund aus lässt sich die bahnbrechende Einstellung der Drei Hierarchen zur Kunst noch im selben Jahrhundert angemessen beurteilen.

Zeitlich, aber auch vom Thema her, ist an erster Stelle Basilios der Grosse († 379) anzuführen. Seine Auffassung von der Kunst entwickelt er im Zusammenhang mit der göttlichen Schöpfung. Wenn der Nicht-Künstler die angefertigten Teile einer Statue z.B. den Arm oder

11. Anhand dieser Feststellung zeigte Klauser die nichtchristliche Herkunft von mehreren bekannten Denkmälern, wie z.B. den Sarkophagen von La Gayole (JbAC 3, 1960, 112-114, 118-127), Via Salaria (JbAC 3, 1960, 114-115, 118-127) und Split (JbAC 5, 1962, 113-124).

12. Vgl. Mk 12, 29-31 par.

13. Fr. Lauchert (Hrsg.), Die Kanones der wichtigsten altkirchlichen Concilien, (Nachdruck) Frankfurt 1961, S. 19,12-13.

das Auge, für sich getrennt schauen würde, würde er sie nicht schön (καλά) finden. Der Künstler kennt dagegen das Formprinzip der einzelnen Teile seines Werkes und ist von da aus in der Lage, sie zu beurteilen und zu ordnen. In dieser seiner Fähigkeit ahmt er das Prinzip göttlicher Schöpfung nach, obwohl die Werke des Schöpfers und sein Urteil darüber sich nicht wie bei den Menschen vom Ästhetischen her (τέρψις ὀφθαλμῶν) verstehen. Für den Demiurgen — und in Analogie auch für den Künstler — besteht die Schönheit des Werkes darin, dass es erstens nach dem tieferen Sinn, dem inneren Bauprinzip der Kunst (τῷ λόγῳ τῆς τέχνης) ausgeführt wurde, und zweitens sich für den Zweck, für den es angefertigt wurde, nützlich erweist¹⁴. Dem Schöpfer ist dies bestens gelungen, und er gilt daher als «ὁ μέγας... τεχνίτης»¹⁵. Die Welt, sein harmonisches Kunstwerk, liegt allen zur Schau vor und lässt die Weisheit des Schöpfers erkennen¹⁶. Auf den «grossen Künstler» sind auch alle menschlichen Künste, sei es die ärztliche Kunst oder der Ackerbau, zurückzuführen; sie sind dem Menschen zur Unterstützung der Natur geschenkt worden¹⁷.

14. Der oben frei wiedergegebene Text aus der Hom. 3 in Hexaemeron, 10: PG, 29,76 C-77A, lautet: «Καὶ εἶδεν ὁ θεός, ὅτι καλόν. Οὐχὶ ὀφθαλμοῖς Θεοῦ τέρψιν παρέχει τὰ παρ' αὐτοῦ γινόμενα, οὐδὲ τοιαύτη παρ' αὐτῷ ἢ ἀποδοχὴ τῶν καλῶν, οἷα καὶ παρ' ἡμῖν· ἀλλὰ καλὸν τὸ τῷ λόγῳ τῆς τέχνης ἐκτελεσθὲν καὶ πρὸς τὴν τοῦ τέλους εὐχρηστίαν συντεῖνον. Ὁ τοίνυν ἐναργῆ τὸν σκοπὸν τῶν γινομένων προθέμενος, τὰ κατὰ μέρος γινόμενα ὡς συμπληρωματικὰ τοῦ τέκους τοῖς τεχνικοῖς ἑαυτοῦ λόγοις ἐπελθὼν ἀπεδέξατο. Ἐπει καὶ χεὶρ καθ' ἑαυτὴν καὶ ὀφθαλμὸς ἰδίᾳ καὶ ἕκαστον τῶν τοῦ ἀνδριάντος μελῶν διηρημένως κείμενα, οὐκ ἂν φανεῖα καλὰ τῷ τυχόντι· πρὸς δὲ τὴν οἰκειαν τάξιν ἀποτεθῆναι, τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας ἐμφανὲς μάλιστα ποτὲ καὶ τῷ ἰδιώτῃ παρέχεται γνῶριμον. Ὁ μέντοι τεχνίτης καὶ πρὸ τῆς συνθέσεως οἶδε τὸ ἑκάστου καλὸν καὶ ἐπαινεῖ τὰ καθ' ἕκαστον, πρὸς τὸ τέλος αὐτῶν ἐπαναφέρων τὴν ἔννοιαν». Vgl. auch A. Beckermann, Der Kunst-Begriff vom Hellenismus bis zur Aufklärung, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, Darmstadt 1976, Sp. 1376.

15. Hom. 4 in Hexaemeron, 1: PG, 29, 78 B.

16. Hom. I in Hexaemeron, 7: PG, 29, 17 B: «ὁ κόσμος τεχνικὸν ἐστὶ κατασκευάσμα προκείμενον πᾶσιν εἰς θεωρίαν, ὥστε δι' αὐτοῦ τὴν τοῦ ποιήσαντος αὐτὸν σοφίαν ἐπιγινώσκεισθαι». 20 A: «τὸ πᾶν ὁμολογὸν ἑαυτῷ καὶ σύμφωνον καὶ ἐναρμονίως ἔχον». Die Welt als «Kunstwerk» (τεχνικὸν κατασκευάσμα) ist ein im klassischen griechischen Schrifttum nachweisbarer Gedanke: der platonische Demiurg schafft im Timaios die Sinnesdinge wie ein Künstler, indem er nämlich auf die Ideenwelt schaut. Deshalb ist diese Welt das Abbild der Ideenwelt (εἰκὼν τοῦ νοητοῦ), Tim. 92 C 5-9. Auch die Bezeichnung der Natur als τεχνικὴ bei den Stoikern ist im Sinne eines Kunstwerkes zu verstehen: Galenos, Methodi med. I, 2: S V F, II, 135,34.

17. Regulae fusius tractatae, 55: PG, 31, 1044 B ff. In Hom. IV in Hexaemeron 1: PG, 29, 80 A, spricht Basilios über «τὰς ἐκ τῶν τεχνῶν πρὸς τὸ ζῆν ἐπινοίας».

Die Analogie, die zwischen Schöpfung und Kunst besteht, ist jedoch beschränkt. Was über die Theorie der Kunst (τεχνολογία) gilt, ist nicht ohne weiteres auf die Schöpfung übertragbar. Bei der Begründung dieser These zeigt der Hierarch gute Kenntnisse der aristotelischen Anschauungen¹⁸.

Die Herstellung des Kunstwerkes erfordert den Künstler (ὕφ' οὗ = causa efficiens), die Materie (ἐξ οὗ = causa materialis), das Instrument (δι' οὗ = causa instrumentalis), das Exempel (καθ' ὃ = causa exemplaris) und den Zweck (δι' ὃ = causa finalis). Die causa exemplaris ist nach dieser Stelle zweifach denkbar: entweder handelt es sich um ein gedachtes Bild im Geiste des Künstlers, das er ins Kunstwerk umsetzt, oder sie ist ein wirkliches Vorbild, auf das der Künstler blickt und durch treue Wiedergabe dessen Abbild herstellt¹⁹.

Das Moment der Nachahmung besitzt eine zentrale Bedeutung im Kunstverständnis von Basilios. Selbst der Begriff εἰκῶν, den er in einem vom Platonismus geprägten weiten Sinne verwendet, schliesst die Ähnlichkeit (ὁμοίωσις) des Abbildes zum Urbild ein. Der Begriff kann nicht einmal für das Motiv der φυσικῆ εἰκῶν — gemeint ist die Bezeichnung Christi als Bild Gottes — angewendet werden, wenn die Eikon nicht «in allem deutlich und unveränderlich» das Vorbild seiner Natur nach abgebildet zeigt²⁰. In höherem Mass gilt dies im Bereich

Damit ist auch angedeutet, dass die Künste dem Menschen als Grundfertigkeiten gegeben wurden; indem der Mensch mit Verstand ausgestattet wurde, ist er imstande, diese Grundfertigkeiten zu entfalten.

18. De spiritu sancto, 3: PG, 32,76 ABC.

19. «τὸ δὲ καθ' ὃ τὸ ἐνθύμιον δηλοῦν, ἢ τὸ ἐκείμενον ὑπόδειγμα τῷ τεχνίτῃ. *Ἡ γὰρ προαναζωγραφήσας τῇ διανοίᾳ τὸ κατασκευάσµα, οὕτως εἰς ἔργον τὴν φαντασίαν ἤγαγεν· ἢ πρὸς ἤδη ἐκείµενον παράδειγμα ἀποβλέπων, καθ' ὁμοίωσιν ἐκείνου τὴν ἐνέργειαν κατευθύνει»: PG, 32, 76, BC. Hat der platonische Demiurg sich der Ideenwelt als causa exemplaris bedient, so schaffte Gott nach Basilios die Welt aus dem Nichts nach Vorbildern, die er sich erdacht hat (εἰς νοῦν βάλλειν, ἐννοεῖν) und ist daher αὐτῆς τῆς φύσεως τῶν ὄντων δημιουργός: Hom. 2 in Hexaemeron 2-3; PG, 29, 316-33 B. Für diese erdachten Vorbilder verwendete Ps. Dionysios (De divinis nom. 5: PG, 3, 816 A ff.) den Begriff προορισµοί (Vorherbestimmungen), den auch Johannes von Damaskos (De imag., I, 10: Kotter III, 84. III, 19: Kotter, III, 127) aufgenommen hat; vgl. H. Menges, Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus, Kallmünz 1937, S. 52. Th. Nikolaou, Die Ikonenverehrung als Beispiel ostkirchlicher Theologie und Frömmigkeit nach Johannes von Damaskos, in: Ostkirchliche Studien 25, 1976, 149.

20. Ep. 37,8: PG 32, 340 B. Die Bezeichnung Christi als Bildes Gottes, die auf Paulus zurückgeht (2 Kor. 4,4. Kol. 1,15), wird eingehend behandelt: De spiritu sancto 9: PG, 32, 109 B. 18: PG, 32, 149 C. Adv. Eunomium, II, 16-17; PG, 29,

der Kunst. Die Bezeichnung des Kunstwerkes als mimetisch (μιμητικὴ εἰκὼν)²¹ unterstreicht genau das, was es zu sein hat: eine möglichst treue Wiedergabe des Vorbildes. Der herkömmliche stoische Topos «ars imitatur naturam»²² erhebt auch hier seinen Gültigkeitsanspruch.

Es versteht sich von selbst, dass der Gesichtspunkt der Nachahmung in diesem Zusammenhang nicht die Künste im allgemeinen Sinne, sondern speziell die bildende Kunst anbelangt. Und innerhalb dieser wiederum schenkt Basilios seine Aufmerksamkeit nicht so sehr der Plastik, als vielmehr der Malerei. Sein positives Urteil über die Malerei kommt deutlich in dem Vergleich²³ zum Ausdruck, den er zwischen

604 cf. Ep., 38, 8: PG, 32, 340BC. [*Basilios*], Adv. Eunomium, V: PG, 29, 724 f: hier wird das nachahmende Produktionsverfahren des Künstlers besonders deutlich beschrieben.

21. Das doppelte Motiv φυσικὴ und μιμητικὴ εἰκὼν, das *Basilios* (De spiritu sancto, 18: PG, 32, 149C. Hom. 24. Contra Sabellianos..., 4: PG, 31, 607 A. Adv. Eunomicum, I, 18: PG, 29, 552 BC. II, 16-17; PG, 29, 604 f) und auch anderen Kirchenvätern (vgl. *Greg. Nyss.*, De hom. opif. 5: PG, 44, 137 A. *Johannes Dam.*, De imag., III, 18 u. 23: Kotter, III, 126 f. u. 129 f. *Theodoros Stud.*, Ep. ad Platonem: PG, 99, 501 B) geläufig ist, geht auf Philon von Alexandrien zurück: vgl. *Fr. W. Eltester*, Eikon im Neuen Testament, Berlin 1958, S. 59 u. 102 ff.

Nach der Auffassung von Basilios ist das Moment der Nachahmung für das Bild unentbehrlich. Deshalb ist das Kunstwerk des Malers etwas «Bewundernswertes», wenn er die Schönheit des Menschen «nachgeahmt» hat: Ad adolescentes, 4: PG., 31, 573 C. Es ist dagegen ein Zeichen schlechter Malerei, wenn die Nachahmung zu wünschen übrig lässt und das Bild nur durch Vergrößerung eines Merkmales, etwa einer krummen Nase oder einer Narbe, das Vorbild erkennen lässt: De invidia 5: PG, 31, 381 AB. Vgl. auch Ep. 38,8: PG 32, 340 B; dieser Brief stammt allerdings nicht von Basilios, sondern von Gregor von Nyssa, wie *A. Cavallin*, Studien zu den Briefen des hl. Basilius, Lund 1944, S. 71-81, gezeigt hatte und *R. Hübner*, Gregor von Nyssa als Verfasser der sog. Ep. 38 des Basilius, in: Epektasis. Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou, publiés par *J. Fontaine* et *Ch. Kannengiesser*, Paris 1972, S. 463-490, endgültig nachgewiesen hat.

22. *Cicero*, De legibus, 1, 8,25-26; SVF, II, 334,16 f.: hier handelt es sich um ein Fragment von Chrysiop. Vgl. auch *K. Flasch*, Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst, in: Parusia. Festgabe f. *J. Hirschberger*, hrsg. v. *K. Flasch*, Frankfurt 1965, S. 265-306; bes. S. 267 mit Anm. 5, wo Belege zur Herkunft des Satzes angeführt werden.

23. Hom. 19, in sanctos quadraginta martyres, 2: PG, 31, 508 C-509 A. Dass das Wort λογογράφος an dieser Stelle nicht die Evangelisten meint, wie während des Bilderstreites und heute noch manche Interpreten meinen (vgl. *Johannes Dam.*, Adv. Const. Cabalinum, 3: PG, 95, 316 B. *Dem. Savramis*, Der abergläubische Missbrauch der Bilder in Byzanz, in: Ostkirchliche Studien 9, 1960, 177), geht aus dem gesamten Passus deutlich hervor. Dieser Passus gehört zur Einleitung der Predigt, und der Vergleich zwischen dem ζωγράφος und dem λογογράφος ist in diesem all-

dem ζωγράφος (Maler) und dem λογογράφος (Wortschreiber, Erzählung— und Geschichtsschreiber) zieht. Beide halten das Geschehen fest. Der Geschichtsschreiber durch das Wort, die Schrift (τῷ λόγῳ, ἐν γραφῇ), der Maler auf seinen Bildtafeln (τοῖς πίναξιν). «Denn das, was das Wort der Geschichtserzählung durch das Hören vorführt, stellt die Malerei durch Nachahmung schweigend vor» (γραφικῆ σιωπῶσα διὰ μιμήσεως).

An einer anderen Stelle und zwar am Schluss seiner Rede über den Martyrer Barlaam²⁴ taucht dieser Vergleich nochmals auf. Nachdem der gewandte und gewaltige Rhetor die Heldentaten des Martyrers durch seine Worte geschildert hat, fordert er die Maler auf, mit ihren Farben ein treffenderes Bild des Martyrers zu entwerfen. «Stehet nun auf, grossartige Maler der Athletentaten! Vergrössert durch eure Künste das Bild des Feldherrn, welches von mir verstümmelt wurde... Ich ziehe mich zurück, geschlagen durch euer Bild, auf dem die ausgezeichneten Taten des Martyrers dargestellt wurden. Ich freue mich, eine solche Niederlage heute durch eure Stärke davongetragen zu haben... Zeichnet auch den Kampfrichter Christus auf die Tafel.»

Was ergibt sich aus diesen Abschnitten? Die Überlegenheit des Bildes ist sicherlich in dem letzten Passus eine rhetorische Übertreibung²⁵. Aber dies ändert nichts an der wiederholt ausgesprochenen Ansicht, dass nach Basilios das Bild eine Art Sprache ist²⁶. Die christ-

gemeinen Rahmen zu verstehen. Bezeichnend ist dafür der Beginn des Vergleichs; «ἐπεὶ καὶ π ο λ έ μ ω ν ἀνδραγαθήματα καὶ λογογράφοι πολλὰκις ἐὰν ζωγράφοι διασημαίνουσιν...».

24. Hom. 17, in Barlaam mart., 3: PG, 31, 489 AB: «... Ἀνάστητέ μοι νῦν, ὦ λαμπροὶ τῶν ἀθλητικῶν κατορθωμάτων ζωγράφοι· τὴν τοῦ στρατηγοῦ κολοβαθεῖσαν εἰκόνα ταῖς ὑμετέρας μεγαλύνετε τέχναις... Ἀπέλθω τῇ τῶν ἀριστευμάτων τοῦ μάρτυρος παρ' ὑμῶν νενικημένος γραφῇ· χαίρω τὴν τοιαύτην τῆς ὑμετέρας ἰσχύος σήμερον νίκην ἡττώμενος... Ἐγγραφέσθω τῷ πίνακι καὶ ὁ τῶν παλαισμάτων ἀγωνοθέτης Χριστός». Vgl. Ep. 2,3: PG, 32, 228 BC. Zu der Stelle aus der Homilie über Barlaam vgl. auch *H.-G. Beck*, Von der Fragwürdigkeit der Ikone, Bayerische Akademie der Wissenschaften, phil. — hist. Klasse, Sitzungsberichte 1975/7, München 1975, S. 22, wo aber der Satz in Anführungsstrichen: «Ich will den Athleten sehen, der auf eurem Bild gemalt ist» eine weitgehend freie Konstruktion des Verfassers ist.

25. Diese rhetorische Übertreibung entspricht jedoch der überlieferten aristotelischen Ansicht von der Superiorität des Sehens den anderen Sinnen gegenüber; vgl. *I. P. Sheldon-Williams*, The Greek Christian Platonist Tradition..., in: *A. H. Armstrong* (ed.) The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy, Cambridge 1970, S. 514, mit Anm. 9.

26. Diese Ansicht teilen auch andere christliche Denker; vgl. einige Belege bei *E. v. Dobschütz*, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legend, Leip-

liche Historienmalerei, die für diese Zeit archäologisch belegbar ist, findet hier ihre volle Anerkennung. Selbst dem Bild Christi gegenüber hat Basilius keine Bedenken. Er bejaht somit die Praxis seiner Zeitgenossen und dieser sein Beitrag kann nicht leicht überschätzt werden. Die christologischen Bedenken des Kirchenhistorikers Eusebios und des Epiphanius²⁷ im selben Jhd. werden von Basilius gar nicht in Betracht gezogen.

Darüber hinaus lassen die oben genannten Stellen mit Sicherheit nichts entnehmen. Von Ikonenverehrung begegnet uns hier keine Spur; bestenfalls kann man daraus einen mittelbaren Hinweis für eine Duldung der wahrscheinlich aufgekommenen Bilderverehrung schließen. Dies scheint mir im Rahmen der Martyrerverehrung²⁸ dieser Zeit möglich.

Genau so wenig wie die angeführten Texte kann als Beweis einer christlichen Bilderverehrung sein bekannter Satz verstanden werden: «ἡ τῆς εἰκόνας τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει». (Die Ehre, die dem Bilde gespendet wird, geht auf das Urbild über)²⁹. Dieser Satz ist

zig 1899, S. 110-111. Zur Problematik aus moderner Sicht s. *Chr. Yannaras*, 'H «εἰκόνα» ὡς σημαντικὴ τοῦ μὴ συμβατικοῦ λόγου in: *Φιλοσοφία*. Year book of the Research Center for Greek Philosophy at the Academy of Athens 1, 1971, 94-105.

27. Charakteristisch für Eusebios ist sein Brief an Konstantia, die Schwester Konstantins des Grossen: PG, 20, 1545-1549. In bezug auf Epiphanius setzen sich eindeutig die Forschungsergebnisse von *K. Holl* (Die Schriften des Epiphanius gegen die Bilderverehrung, in: *Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, II. Der Osten, Tübingen 1938, S. 351-378) durch, wonach die Echtheit seiner Schriften gegen die Bilderverehrung nicht angezweifelt werden kann. Die Einwände von *Georg Ostrogorsky* (Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites, Breslau 1929 — Nachdruck: Amsterdam 1964) gegen die Ergebnisse von K. Holl blieben ohne Erfolg. Vgl. *F. Dölger*, *Παρασπορά*, Ettal 1961, S. 273-292. *Fr. v. Campenhause*n, Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche, in: *Tradition und Leben*. Kräfte der Kirchengeschichte, Tübingen 1960, S. 226, mit Anm. 17. *H.-G. Beck*, von der Fragwürdigkeit der Ikone, S. 23. *Th. Klauser*, Die Äusserungen der alten Kirche zur Kunst..., in: *Ders.*, *Gesammelte Arbeiten...* S. 334-335. *Th. Nikolaou*, Die Ikonenverehrung... in: *Ostkirchliche Studien* 25, 1976, 145.

28. Vgl. Ep. 243,2: PG, 32, 905C. Ep. 2,3: PG, 32, 228 B - 229A. Die Martyrerverehrung ist bereits während der Verfolgungen stark aufgekommen. Vgl. das gesammelte Material bei *E. Lucius*, Die Anfänge des Heiligenkults in der christlichen Kirche, hrsg. v. C. Anrich, Frankfurt 1966 (Nachdruck der Ausgabe Tübingen 1904), S. 68 ff. Nicht nur die Martyrer im strengen Sinne, die nämlich den Tod erlitten hatten, sondern auch die «Bekenner» erfuhren in der Alten Kirche Verehrung; vgl. *B. Kötting*, Die Stellung des Konfessors in der Alten Kirche, in: *JbAC* 19, 1976. 10 ff.; hier findet man auch neuere Literatur.

29. De spiritu sancto, 18: PG, 32, 149 C. Vgl. hierzu die eingehende Behand-

während des Bilderstreites von den Ikonenfreunden oft zitiert worden und kann in der orthodoxen Theologie der Ikone als die theologisch verantwortbare Richtschnur der Ikonenverehrung betrachtet werden. Die Feststellung, dass dieser Satz sich nicht auf eine christliche Bilderverehrung bezieht, ergibt sich aus dem genauen Studium des Kontextes. In einem anderen Zusammenhang habe ich deutlich die doppelte Bedeutung des Satzes herausgeschält: in seiner ersten Bedeutung betrifft der Satz das artifizielle Bild, und zwar das des Kaisers, und besagt, dass die Ehre, die dem Bild des Königs gezollt wird, auf die dargestellte Person desselben übergeht. Der Satz fungiert aber als Beispiel zur Veranschaulichung des Verhältnisses Christi als Bildes Gottes zum Vater und weist somit eine zweite übertragene Bedeutung auf: Die Ehre, die dem Sohn geschenkt wird, geht auf den Vater über. Manche Forscher, wie z. B. Hugo Koch und Walter Elliger³⁰, geben den Sinn des Satzes nicht richtig wieder, wenn sie nur die übertragene Bedeutung des Satzes unterstreichen und mit Nachdruck sogar behaupten, dass der Satz «sich gar nicht auf ein künstlerisches Bild... bezieht».

lung: *Th. Nikolaou*, Die Ikonenverehrung..., in: Ostkirchliche Studien 25, 1976, 161-163. Dass Basilios sich hier «gegen jeden Missbrauch der Bilder» richtet, wie *D. Savramis* (Der abergläubische Missbrauch..., in: Ostkirchliche Studien 9, 1960, 177) meint, entspricht nicht den geschichtlichen Gegebenheiten seiner Zeit, in der selbst die Bilderverehrung, geschweige denn ihr Missbrauch, nicht leicht nachweisbar ist. Vor allem aber spricht gegen eine solche Deutung der Stelle—und dies ist, was beachtet werden muss — ihr Kontext: Hierbei geht es nicht um christliche Bilderverehrung. Von Bilderverehrung ist dagegen die Rede in der unechten Ep. 360: PG. 32, 1100 B. Vgl. einige zusammenfassende Bemerkungen über unechte Briefe des Basilios *K. Bonis*, Βασίλειος ὁ Μέγας, in: Βιβλιοθήκη Ἑλλήνων Πατέρων καὶ Ἑκκλησιαστικῶν Συγγραφέων. Bd. 51, Athen 1975, S. 141-146. Aus Versehen schliesst Bonis (S. 142-143) Ep. 360 aus der Gruppe des Briefwechsels von Basilios mit Libanios aus und spricht von den Briefen Nr. 335-359. Dass aber Ep. 360 auch nach Bonis nicht echt ist, lesen wir auf S. 162. Auf S. 161 meint auch Bonis, dass der oben behandelte Satz *De spiritu sancto*, 18: «ἡ τῆς εἰκόνοσ...» die christliche Bilderverehrung betrifft.

30. Vgl. *H. Koch*, Die christliche Bilderfrage..., S. 70. *W. Elliger*, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern..., S. 60. *A. G. Ladner*, The concept of the image in the Greek fathers and the Byzantine iconoclastic controversy, in: *Dumbarton Oaks Papers* 7, 1953, 3, erwähnt nur die Funktion des Satzes «to illustrate the unifying image relation of the Son to the Father in the Divine Trinity». Sehr aufschlussreich sind in diesem Aufsatz (S. 5 ff.) die Ausführungen über den platonischen Hintergrund von solchen Eikon-Formulierungen. Zur selben Problematik s. auch *H. Willms*, Eikon. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zum Platonismus. I. Teil: Philon von Alexandrien, Münster 1935. *P. Aubin*, L' «image» dans l'oeuvre de Plotin, in: *Recherches de science religieuse* 61, 1953, 348-379.

Indem aber hier die Frage erörtert wird, ob die Befürwortung der Malerei von Basilios auch als Plädoyer der Bilderverehrung aufzufassen ist, ist jedem ersichtlich, dass dies zugleich die Frage berührt: Welchen Zweck erfüllt die Kunst im Denken des Hierarchen? Welchen Wert besitzt sie?

Die Frage nach der Zweckursache des Kunstwerkes lässt sich eindeutig in der Richtung der Erziehung des Christen beantworten. Der Hierarch spricht zwar auch vom ästhetischen Wert der Kunst, der Freude des Auges am Schönen der Kunst (τέρψις ὀφθαλμῶν), wie wir gesehen haben; aber dies bleibt eine Randbemerkung³¹. Seiner Ansicht nach wird die Kunst nicht um der Kunst willen gepflegt. Ihre causa finalis, das δι' ὃ der Kunst besteht, allgemein beantwortet, darin, dass sie vom Menschen gebraucht wird, d.h. sich für den Menschen nützlich erweist (διὰ γὰρ τὴν χρῆσιν τὴν τῶν ἀνθρώπων)³².

Die Zweckursache der Kunst kann nur dann als erfüllt betrachtet werden, wenn sie, so wie jedes menschliche Werk, aber auch jedes Element dieser Welt, zum Ziel führt, welches der gesamten Schöpfung und insbesondere der menschlichen Seele gesetzt wurde. Dieses Ziel «das höchste des Wünschbaren» (τὸ ἀκρότατον τῶν ὀρεκτῶν) ist auch für Basilios, wie für andere griechische Kirchenväter, die Vergottung des Menschen (ἡ πρὸς τὸν Θεὸν ὁμοίωσις, Θεὸν γενέσθαι)³³. Im Lichte einer solchen höchsten Zielsetzung ist auch die Kunst zu verstehen und zu bewerten. Sein Axiom, dieser Zielsetzung entsprechend, lautet:

31. Vgl. oben S. 4, Anm. 14. Auch die Bezeichnung des Kunstwerkes als θαυμαστόν, wenn der Mensch, den der Künstler dargestellt hat, wahrhaft treu wiedergegeben wurde, dürfte als ästhetisches Werturteil verstanden werden: Ad adolescentes, 4: PG, 31, 573 C. Trotzdem ist für Basilios die ethische Forderung «τὰς διὰ τῶν αἰσθήσεων ἡδονὰς ἀτιμάσωμεν» höher als die Ästhetik zu werten: Ad adolescentes, 8: PG, 31, 585 D.

32. De spiritu sancto, 3: PG, 32, 76 C.

Wenn hier der Gebrauch als Kriterium des Kunstwerkes hingestellt wird, so haben wir es deutlich mit einem ethischen, aber nicht ästhetischen, Kriterium zu tun. Die stoische Ansicht der ἀδιάφορα und die doppelte Möglichkeit ihres Gebrauchs spiegelt sich öfter im ethischen Denken nicht nur von Basilios, sondern auch von Klemens von Alexandrien, Johannes Chrysostomos u. a. wider; *Th. Nikolaou*, Der Neid bei Johannes Chrysostomos unter Berücksichtigung der griechischen Philosophie, Bonn 1969, S. 81 f. Vgl. auch die vielen Belege bei *J. Stelzenberger*, Die Beziehungen der frühchristlichen Sittenlehre zur Ethik der Stoa, München 1933, S. 307-354.

33. De spiritu sancto, 9: PG, 32, 109 C. Vgl. auch *Greg. Naz.*, Or. 29. Theologica, 3, 19: PG, 36, 100 A.

«τῇ ψυχῇ τὰ βέλτιστα ποριστέον» (man hat der Seele das Beste zu verschaffen)³⁴. Die Seele des Christen hat demnach aus der Kunst sich den besten Nutzen herauszuholen. Und dieser Nutzen ist der Beitrag der Kunst zur Erziehung der Seele. Die Kunst erweist dieselbe Funktion wie die Schrift und die Verkündigung. Ὑπόμνησις (Erinnern)³⁵ heisst das Schlagwort in diesem Zusammenhang. Die Kunst und speziell die Malerei erinnern an die Taten der heiligen und frommen Männer und bewegen den Zuschauer πρὸς τὴν μίμησιν, zur Nachahmung; denn der richtige Lobpreis der Martyrer, sagt der Kirchenvater an derselben Stelle, ist das Nachvollziehen ihrer tugendhaften, geistigen Lebensführung.

Den religiös-erzieherischen Wert der Kunst sieht unser Autor sogar im Produktionsverfahren des künstlerischen Handwerks. «Wie die Künstler, wenn sie aus Bildern Bilder abzeichnen, oft auf das Vorbild schauen und bemüht sind, die Merkmale von der Vorlage auf ihr eigenes Kunstwerk herüberzuholen, so muss auch jener verfahren, der auf allen Bereichen der Tugenden vollkommen zu werden versucht; er hat auf die Lebensgeschichten der Heiligen wie auf bewegliche und lebendige Bilder zu blicken und die Güte jener durch Nachahmung sich anzueignen»³⁶. Dem erhabenen Ziel der Erziehung dient auch die Handlungsweise der grossen klassischen Bildhauer Phidias und Polyklet. Indem es gilt, nicht den Besitz, sondern den richtigen Gebrauch des Reichtums als das christliche Ideal hinzustellen, weist er auf das Beispiel dieser bekannten Künstler hin, die das Gold und das Elfenbein nicht höher als ihre Kunst zu schätzen wussten; denn sie haben

34. Ad adolescentes, 7: PG, 31, 584 A.

35. Hom. 19. In santos quadraginta martyres, 2: PG, 31, 508 CD-509 A. Das Bild als ὑπόμνημα betrachtet auch *Johannes von Damaskos*, De imag., I, 17: Kötter, 93. I, 31: Kötter, 145: «πρὸς μνήμη». Auch das 7. Ökumenische Konzil nimmt den Gedanken der sich didaktisch auswirkenden Erinnerung (μνήμη) auf und macht ihn somit zum unerlässlichen Lehrpunkt der Ikonentheologie; s. den Text bei *H.-J. Geischer* (Hrsg.), *Der byzantinische Bilderstreit* (Texte zur Kirchen- und Theologiegeschichte, 9), Gütersloh 1968, S. 57. Zum didaktischen Aspekt des Bildes vgl. auch *G. Lange*, *Bild und Wort. Die katechetische Funktion des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Würzburg 1969.

36. Ep. 2,3: PG, 32, 229 AB: «ὡςπερ οἱ ζωγράφοι, ὅταν ἀπὸ εἰκόνων εἰκόνας γράψωσι, πυκνὰ πρὸς τὸ παράδειγμα ἀποβλέποντες, τὸν ἐκεῖθεν χαρακτῆρα πρὸς τὸ ἑαυτῶν σπουδάζουσι μεταθεῖναι φιλοτέχνημα· οὕτω δεῖ καὶ τὸν ἐσπουδακότα ἑαυτὸν πᾶσι τοῖς μέρεσι τῆς ἀρετῆς ἀπεργάσασθαι τέλειον, οἷονεὶ πρὸς ἀγάλματα τινα κινούμενα καὶ ἔμπρακτα, τοὺς βίους τῶν ἁγίων ἀποβλέπειν καὶ τὸ ἐκεῖνων ἀγαθὸν οἰκεῖον ποιῆσθαι διὰ μιμήσεως». Zum Verständnis des Ausdrucks «ἀγάλματα κινούμενα καὶ ἔμπρακτα» vgl. PG, 32 228B: «εἰκόνας ἐμψυχοῦ». S. auch unten S. 9, mit Anm. 54.

das Gold in ihrer Kunst investiert, und durch diesen Gebrauch erlangte das Gold einen edleren und höheren Wert³⁷.

Auch Gregor von Nazianz († 390), der bekanntlich mit Basilio eng befreundet war und sowohl auf der Rhetorenschule zu Kaisareia in Kappadokien als auch auf der heidnischen Hochschule in Athen die gleiche Bildung genossen hat, zeigt sich der Kunst gegenüber offen und positiv. Seine beispielhafte Aufgeschlossenheit lässt sich am besten in seinen Worten erkennen: «Philosophiere meinetwegen über Welt oder Welten, über Materie, Seele, vernünftige höhere oder niedere Wesen, Auferstehung, Gericht, Vergeltung, Christi Leiden. Denn die richtigen Gedanken darüber sind nicht ohne Nutzen und das Verfehlen ohne Gefahr»³⁸. Die Teilhabe an der griechischen Paideia ist für ihn eine Selbstverständlichkeit³⁹. Seine Schriften mit ihrer ständigen Bezugnahme auf die klassischen Autoren sind Beweis dafür. Auch die namhaften Künstler des klassischen Griechentums Phidias, Zeuxis, Polygnot, Parrasios und Aglaophon werden mit Bewunderung erwähnt: «sie verstanden ausserordentlich schöne Kunstwerke zu malen und zu schaffen»⁴⁰.

Sein Kunstverständnis leitet dieser Kappadokier ebenfalls von der Schöpfung her, wenn er schreibt «τέχνη γάρ ἐστι δημιουργός δευτέρα» (denn die Kunst ist ein zweiter Schöpfer)⁴¹. Und an einer an-

37. Ad adolescentes, 8: PG, 31, 585 C. Vgl. auch oben Anm. 32.

38. Or. 27,10: PG, 36,25 A: «Φιλοσόφει μοι περὶ κόσμου ἢ κόσμων περὶ ὕλης, περὶ ψυχῆς, περὶ λογικῶν φύσεων βελτιόνων τε καὶ χειρόνων, περὶ ἀναστάσεως, κρίσεως, ἀνταποδόσεως, Χριστοῦ παθημάτων. Ἐν τούτοις γὰρ καὶ τὸ ἐπιτυγχάνειν οὐκ ἄχρηστον, καὶ τὸ διαμαρτάνειν ἀκίνδυνον».

39. Vgl. *Gregorios Presbyteros*, Vita Gregorii: PG, 35, 304A, wo als eins der zwei Ziele seiner Dichtung die Widerlegung der julianischen Gesetze angegeben wird, die den Christen die griechische Erziehung verboten («κελεύουσιν μὴ μετεῖναι Χριστιανοῖς τῶν Ἑλλήνων παιδείας»). Über klassische Bildung sowie die heidnischen Elemente im Leben der Christen im 4. Jhd. Vgl. die Ausführungen von *G. Dabanis*, Die «Laien in Kirche und Öffentlichkeit. Nach griechischen Zeugnissen des 4. Jhdts besonders des Johannes Chrysostomos, Münster 1977 (Diss.), S. 126 ff. Zur Aufnahme und Einarbeitung antiken Gedankenguts in das christliche Denken sind die Arbeiten vor allem von Werner Jäger wegweisend: u. a. vgl. *W. Jäger*, Early Christianity and Greek Paideia, London 1962.

40. Dr. 28. Theologica 2, 25: PG, 36, 61 A: «Ποῖοι Φεῖδῖαι καὶ Ζεύξιδες, καὶ Πολύγνωνοι, Παρθάσιοι τέ τινες καὶ Ἀγλαφῶντες, κάλλη μεθ' ὑπερβολῆς γράφειν καὶ πλάττειν εἰδότες;» Zum Verständnis der Frage tragen die einleitenden Worte des Abschnitts «Σὺ δέ μοι θαύμασον...» bei. Die Antwort darauf ist, dass auch ihre Kunst von Gott kommen.

41. Poepata de seipso, 11, 756: PG, 37, 1081 A. Vgl. auch Or. 8. In laude... Gorgoniae 10: PG, 35, 800 C, wonach ὁ κάτωθεν πλάστης als ἀντιδημιουργῶν er

deren Stelle seiner Gedichte, die nicht bloss für sein Denken, sondern für die gesamte antike Geistesgeschichte höchst interessant erscheint, definiert er die Kunst als «System von Erfahrungen, eine bleibende Gewohnheit, die ich Wissenschaft nenne; ein Zweck, der nicht für andere existiert, sondern andere seinetwegen»⁴². Die Auffassung: die Kunst existiert für die Kunst ist klar ausgedrückt. Ist dies die Unbefangenheit des griechisch geschulten Denkers oder die Freiheit des Dichters? Gewiss gelten auch für ihn höhere Ziele christlicher Existenz; denn nicht im geringeren Mass als andere Theologen vor und nach ihm preist auch er eine christliche Lebensführung, die eschatologisch orientiert ist⁴³. Deshalb verwendet er die aristotelische Formel «τέχνη τεχνῶν καὶ ἐπιστήμη ἐπιστημῶν», wenn es sich um die Führung und Erziehung der menschlichen Seele handelt⁴⁴. Dies allein ist für den Christen die «Kunst und die Wissenschaft der Wissenschaften». Wo dieses höchste Ziel ausser Acht gerät, dort kann auch die Kunst kein Selbstzweck sein, wie sich dies am Beispiel seiner heftigen Polemik gegen den Götzendienst feststellen lässt⁴⁵.

Gewichtig für unser Thema ist jedoch die konkrete Frage nach der Stellung, die Gregor spezifisch christlichen Kunstwerken gegenü-

scheint und die Kunsterzeugnisse des Menschen mit den Geschöpfen Gottes vergleichen an Schönheit nicht konkurrieren können.

42. *Poemata moralia*, 34, 134-136v PG, 37, 955 A:

«Τέχνη μὲν ἐστὶ σύνταγμα' ἐξ ἐμπειρίας·

Ἐξίς δ' ἄλυτος, ἣν ἐπιστήμην λέγω.

Ὁ μὴ χάριν τοῦ, τᾶλλα δι' αὐτοῦ, τέλος».

Diese Worte sind so eindeutig, dass sie die verbreitete Ansicht, in der antiken Ästhetik gebe es nicht die Betrachtung der Kunst als Selbstzweck (vgl. *O. P. Kristeller*, *The modern System of the Arts, Renaissance Thought II, Papers on Humanism and Arts*, New York-Evanston-London 1965, S. 166 f.) im gewissen Sinne widerlegen. Auch Chrysipp (SVF, II, 334, 22f) scheint den ästhetischen Wert des Schönen an sich geschätzt zu haben. Vgl. *Char. Floratos*, *Ἡ αισθητικὴ τῶν Στωϊκῶν*, Athen 1973, S. 10.

43. Vgl. Or. 4. *Contra Julianum*, 1, 97: PG, 35, 632 A: «ζῆν ἐτέρωθι καὶ τῶν παρόντων καταφρονεῖν ὡς οὐκ ὄντων».

44. Or. 2. *Apologetica*, 16: PG, 35, 425 AB. Vgl. Or. 8. *In laudem... Gorgoniae*, 6: PG, 35, 796 AB. Or. 29. *Theologica* 3, 19, PG, 36, 100 A, wo das θεὸν γενέσθαι des Menschen angesprochen wird.

45. Vgl. Or. 4. *Contra Julianum* 1,96: PG, 35, 629 BC. Or. 28. *Theologica* 2, 14f.: PG, 36, 44C f. *Poemata moralia*, 10: PG, 37, 736 ff. 34: PG, 37, 954 A. *Poemata quae spectant ad alios*, 7: PG, 37, 1555 ff. Vgl. auch einige abwertende Bemerkungen über die Malerei aus demselben Grund, d.h. weil die Kunst der Maler hierbei nicht zu Gott führt und auf ihn hin erzieht: Or 8. *In laudem... Gorgoniae* 10: 35, 800 C: «ζωγράφων τέχνη καὶ γοητεύματα».

ber einnimmt. Das einschlägige, recht spärliche Material wird in der Forschung nicht einstimmig bewertet. In der Grabrede über seinen Vater⁴⁶ lobt er die von ihm erbaute Kirche, die «der Schönheit nach fast alle» übertraf. In dieser Kirche, und zwar über den Säulenhallen, befanden sich «πλάσματα οὐ λειπόμενα τῆς φύσεως» (Plastiken, die naturtreu waren). Unter Hinweis auf den Ausdruck des Redners «naturtreu» hielt es z.B. Hugo Koch⁴⁷ früher für unwahrscheinlich, dass «diese πλάσματα Statuen gewesen seien». Walter Elliger⁴⁸ meinte sogar, dass «ein direktes Zeugnis über christliche Bilder aus seinen Schriften» nicht zu gewinnen ist und verstand unter πλάσματα «ornamentale Blumen und Rankenskulptur, Tierköpfe und Ähnliches». Johannes Kollwitz⁴⁹ deutete sie dagegen «ähnlich» den Figuren des Guten Hirten oder des Orpheus, die aus Konstantinischer Zeit erhalten sind. Einwandfrei lässt sich m. E. nur soviel sagen: Der Ausdruck οὐ λειπόμενα τῆς φύσεως (naturtreu) steuert nichts zur inhaltlichen Deutung bei; eher ist er als Lob der betreffenden Kunsterzeugnisse gemäss der damals herrschenden Kunstauffassung zu verstehen. Gewisse Klarheit für den Begriff πλάσματα kann man dem Kontext anderer Stellen des Autors abgewinnen, wo das Wort vorkommt: es handelt sich eher um Statuen⁵⁰.

Der Versuch, die Ähnlichkeit der Plastiken zu diesen oder jenen konkreten Darstellungen bestimmen zu wollen, ist aussichtslos und jede diesbezügliche Aussage blosser Vermutung. Aber unabhängig von der Ungewissheit, welcher Art die genannten Plastiken waren, ist es doch von überaus grosser Bedeutung, dass wir es hier mit christlichen Schöpfungen, zumal in der Kirche angebracht, zu tun haben. Sie werden darüber hinaus offen erwähnt und positiv beurteilt. Die Relevanz dieses Sachverhalts für die unbedenkliche Einstellung des Hierarchen zur Kunst kann man mit dem Sprichwort wiedergeben, das er zitiert: «ἀπὸ τῆς σκιᾶς... τὸν ἀνδριάντα» (vom Schatten kann man auf die Statue schliessen)⁵¹.

46. Or. 18. Funebris in patrem, 39: PG, 35, 1037 ABC.

47. H. Koch, Die christliche Bilderfrage..., S. 70.

48. W. Elliger, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern..., S. 62.

49. J. Kollwitz, Bild III (christlich), in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 2, Sp. 323. Mit «Figuren» hatte auch Ph. Häuser, Des hl. Bischofs Gregor von Nazianz Reden (Bibliothek d. Kirchenväter, 59), München 1928, S. 387, übersetzt.

50. Πλάσματα bedeuten mit Sicherheit Statuen z. B. in Or. 28. Theologica 2, 14: PG, 36, 44 C und 15: PG, 36, 45 B.

51. Or. 8. In laudem... Gorgoniae, 9: PG, 35, 800 A.

Sind die Plastiken der oben angeführten Stelle mit Sicherheit Erzeugnisse christlicher Kunst, so muss dagegen offen bleiben, ob die ἀνδριάντες⁵² (Statuen), die Gregor in seinem Brief an den Präфекten Olympios erwähnt, christliche Kunsterzeugnisse waren und in der Kirche standen. Die betreffende Stelle des Briefes, durch den der Bischof die Zerstörung seiner Vaterstadt wegen eines Aufstandes abzuwenden sucht, lautet: «Ehre doch unser weisses Haar; uns wäre es furchtbar, wenn wir nicht einmal eine Stadt hätten, wo wir jetzt eine grosse Stadt haben, und wenn sie nach deiner Herrschaft zur Unterkunftsstätte für wilde Tiere würde; (sc. gleiches gelte auch) für die Kirche, die wir Gott errichtet haben und die wir uns schön herzurichten bemüht haben. Und nicht einmal dies wäre furchtbar, wenn die Statuen zertrümmert werden, obwohl es andererseits doch furchtbar wäre; nicht dass du denkst, dass es uns um diese geht, wo wir grössere Sorgen haben...». Nicht zu übersehen ist hier der Ausdruck εἰ καὶ ἄλλως δεινόν (obwohl es andererseits doch furchtbar wäre). Die eventuelle Zerstörung der Statuen, ob mit christlichem Inhalt oder nicht, scheint ihm eine bedenkliche Tat, die sich zumindest seinem Kunstverständnis widersetzt.

Das unvoreingenommene Kunstverständnis von Gregor geht auch aus einem anderen Beleg⁵³ hervor, in dem er Bilder und Kupferplastiken erwähnt, die für den Präфекten Nemesios angefertigt worden waren. Wichtig ist, dass auch er an dieser Stelle den Vergleich zieht zwischen diesen Bildern und dem, welches er mit seinen Worten zu entwerfen gedenkt.

Besonderes Interesse schenkt Gregor der Malerei. Der «beste Maler» ist seiner Meinung nach nicht derjenige, der bloss die Farben

52. Ep. 141: PG, 37, 241 BC: «Τίμησον δὲ τὴν ἡμετέραν πολιάν, οἷς δεινόν εἰ ποτὲ τὴν μεγάλην πόλιν ἔχοντες, νῦν μηδὲ πόλιν ἔχει μὲν, καὶ θηρίων οἰκητήριον γένοιτο μετὰ τὴν σὴν ἀρχὴν ὃ τε ναός, ὃν ἡγείραμεν τῷ Θεῷ, καὶ ἡ περὶ τοῦτον ἡμῶν φιλοκαλία. Οὐδὲ γὰρ εἰ ἀνδριάντες κατενεχθήσονται, τοῦτο δεινόν, εἰ καὶ ἄλλως δεινόν· μηδὲ περὶ τούτων νομίσης ἡμῖν εἶναι τὸν λόγον, οἷς περὶ τὰ κρείττονα ἡ σπουδή...». Bereits *H. Koch*, Die altchristliche Bilderfrage..., S. 71, bemerkte hierzu, dass die Statuen «mit dem Gotteshaus nicht in lokale Verbindung gebracht» sind und «auch die zur Zierde der Stadt dienenden Statuen gemeint sein» können. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch *W. Elliger*, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern..., S. 62f. *J. Kollwitz*, Bild III (christlich), in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd 2, Sp. 323, hält es zwar für ungewiss, ob die Statuen «in der Kirche standen», äussert sich jedoch nicht zur Frage, ob sie christlich waren: im gewissen Sinne scheint er dies sogar zu bejahen.

53. Poemata, quae spectant ad alios, 7, 13 f.: PG, 37, 1552 A.

gut zu mischen versteht und damit ein schönes Landschaftsbild herstellt, sondern «derjenige, der auf die Tafel genaue Gestalten zeichnet, die wie lebendig wirken»⁵⁴.

Damit bekundet er nicht einfach seinen Vorzug für das Portrait und die geschichtlichen Darstellungen dem Landschaftsbild gegenüber. Es ist der didaktische Aspekt der Malerei, der hier deutlich hervorgehoben wird. Der erzieherische Wert der christlichen Malerei besteht in der Darstellung von Vorbildern: «Der Maler», schreibt er wörtlich an einer anderen Stelle, «lehrt mehr durch klare Abbildungen» (ἔκτυπα)⁵⁵. Es sind doch Abbildungen von Männern, welche in der christlichen Gemeinschaft Anerkennung und Verehrung geniessen und somit als Vorbilder fungieren. Solche Männer sind «lebendige Zeugen, atmende Säulen, schweigende Predigten» (ζῶντες μάρτυρες, ἔμπνοοι στῆλαι, σιγῶντα κηρύγματα)⁵⁶.

Diese pädagogische Funktion der Heiligen nennt Gregor von Nazianz «μέγα μνήμη ἐμπύρευμα»⁵⁷; ein Ausdruck, der auch von Johannes von Damaskos in seiner 1. Rede über die Ikonen⁵⁸ zitiert wird,

54. Poemata de seipso, 171 ff: PG, 37, 1262 A:
 «Ζωγράφος ἐστὶν ἄριστος, ὃς ἐν πινάκεσσι χαράσσει
 Μορφὰς ἀτρεκέας, ἔμπνοα δερκομένας·
 Οὐχ ὃς χρώματα πολλὰ καὶ εὐχρῶα μᾶψ ἐπιμίξας,
 Λειμῶνα γραπτὸν δείκνυσιν ἐκ πινάκων».

Vgl. auch Or. 7. In laudem... Gorgoniae, 10: PG, 35, 801 A: «ζῶντες πίνακες». über die gute Mischung der Farben als die Besonderheit der Malerei, vgl. Or. 43. In laudem Basilii, 26: PG, 36, 532 C. Poemata de seipso, 12, 560-561: PG, 37, 1206 A.

55. Poemata moralia, 33, 16: PG, 37, 929 A:
 «Γραφεὺς διδάσκει τὸ πλεόν τοῖς ἐκτύποις».

56. Or. 43. In laudem Basilii, 5: PG, 36, 500 C.

57. Or. 24. In laudem S. Cypriani, 2: PG, 35, 1172 B. Vgl. auch Poemata moralia, 2: PG, 37, 5914ff. S. dazu *W. Elliger*, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern..., S. 69: Gregor von Nazianz mag mit Basilios und Gregor von Nyssa «ihnen (sc. den Darstellungen) vornehmlich eine erzieherische Aufgabe zugewiesen haben mit dem Ziel, den christlichen Glauben zu stärken und die Frömmigkeit neu zu beleben: was die Gläubigen im Bilde sahen, sollte sie zur Nacheiferung anspornen und ihnen Vorbild sein». Für *Gregor von Nyssa*, De s. Theodoro..., PG, 46, 737 D-740 A, ist der didaktische Aspekt des Bildes grundlegend. Dies ist der Sinn seiner Worte vom Bild als «βίβλος τις γλωττοφόρος διὰ χρωμάτων» und der Bezeichnung der Malerei als «γραφὴ σιωπῶσα».

58. De imag. 1,22: Kotter, III, 111. Vgl. auch *Th. Nikolaou*, Die Ikonenverehrung..., in: Ostkirchliche Studien 25, 1976, 153. Ausführlich über die didaktische Funktion der orthodoxen Ikonographie schreibt *K. Kalokyris*, Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ὁρθοδοξίας, Thessaloniki 1972, S. 124ff., wo er die verschiedenen ikonographischen Themen und ihren Platz im Gotteshaus anführt.

und soviel wie ständiger Erinnerungsanstoss, wörtlich, «Erinnerungszündstoff», bedeutet. Wie bei Johannes so sind diese Worte bereits bei Gregor mit dem erzieherischen Zweck der Malerei in Verbindung zu setzen. Denn kurz zuvor ist davon die Rede, dass die Maler durch ihre Bilder entfernt voneinander lebende Menschen zusammenzubringen vermögen.

Ist Gregor von Nazianz wegen seiner dogmatischen Predigten, vor allem seiner fünf theologischen Reden gegen Eunomianer und Makedonianer, der Ehrentitel «des Theologen» vorbehalten, so ist der dritte im Kreis der Drei Hierarchen, Johannes Chrysostomos († 407), für seine auf die Praxis abzielenden Predigten bekannt. Der grosse Rhetor ist vorwiegend ein Praktiker, und als solcher entwickelt er keine Theorien⁵⁹. Es überrascht somit nicht, wenn er auch keine besonderen kunsttheoretischen Gedanken entfaltet.

Die Entstehung der Künste betrachtet er als eine der Folgen des paradiesischen Abfalls⁶⁰. Sie verfolgen den praktischen Zweck, dem Menschen das Notwendige im Leben herbeizuschaffen⁶¹, und weisen eine weitgehende Abhängigkeit voneinander⁶² auf. Es gehört zu den Charakteristika der Künste, dass sie in und mit diesem Leben vergehen⁶³. Ihre Beurteilung ist deshalb im Spannungsfeld der Chrysostomischen Bejahung und Verneinung der Welt und des hiesigen Lebens zu sehen. Es ist nicht damit getan, das Leben, wie im Platonismus und im Gnostizismus, negativ hinzustellen, einfach zu verneinen⁶⁴. Es geht vielmehr um die Erkenntnis, dass wir in diesem Leben das «Unterpfand» des Künftigen erhalten⁶⁵. Alles Irdische ist demnach in bezug zum Jenseitigen zu setzen, und d.h. alles Irdische geziemend (εἰς δέον) zu gebrauchen⁶⁶. Denselben Gedanken unterstreicht Johannes, wenn er

59. Vgl. *Th. Nikolaou*, Der Neid bei Johannes Chrysostomos unter Berücksichtigung der griechischen Philosophie, Bonn 1969, S. 26.

60. De virginitate, 14: PG, 48, 544 f. 15: PG, 48, 545. Es ist bemerkenswert, dass auch er Handwerker δημιουργοί nennt: In 1 Cor., 43,4: PG, 61, 373

61. In Matth., 49,4: PG, 58, 504.

62. In 2 Cor., 17,2-3: PG, 61, 520-521. Vgl. auch In 1 Cor., 10,4: PG, 61, 87 und 34,5: PG, 61, 292.

63. In Matth., 52,4: PG, 58, 523: «τῶ παρόντι συγκαταλύονται βίαι».

64. In Rom., 14,6: PG, 60, 531. Ad populos Antiochenos, 5,2: PG, 49, 79. Vgl. auch *Th. Zissis*, Ἄνθρωπος καὶ κόσμος ἐν τῇ οἰκονομίᾳ τοῦ Θεοῦ κατὰ τὸν ἱερὸν Χρυσόστομον, Thessaloniki 1971, S. 246 ff.

65. In Eph., 2,2: PG, 62, 19.

66. De sanctis martyr., 4: PG, 50, 653. S. auch oben Anm. 32.

sagt: «so nennen wir ein Gerät und ein lebendiges Wesen oder eine Pflanze *σχόν*, nicht wegen der Gestaltung (*διάπλασις*) und auch nicht wegen der Farbe, sondern auf Grund des Dienstes (*ἀπὸ τῆς διακονίας*)», den sie erweisen⁶⁷. Auch die Künste sind daher gut, insofern sie «zu etwas Nützlichem führen»⁶⁸.

Dass eine solche Grundeinstellung nicht viel Raum für eine allzu positive Bewertung der bildenden Kunst übriglässt, ist jedem ersichtlich. Es ist andererseits erforderlich, die Ansicht mancher Forscher⁶⁹ zurückzuweisen, nach der Chrysostomos die bildende Kunst schlechthin *αβλεῖν*t, weil sie in seiner Zeit als Erscheinung einer üppigen und verschwenderischen Lebensführung verstanden wurde.

Im Gegenteil ist es richtig, dass er von der bildenden Kunst im gewissen Sinne unbefangen spricht. So hat er keine Bedenken, Kunstwerke⁷⁰ oder das Produktionsverfahren des Malers⁷¹ mit vielen Details zu beschreiben, wenn es ihm darum geht, das zu veranschaulichen, was er seinen Hörern beibringen will. Noch deutlicher tritt seine offene Einstellung der Kunst gegenüber zutage, wenn er selbst die christliche Gemeinde mit einem Bauwerk vergleicht⁷². Die Kirche als Bauwerk

67. In 1 Tim., 4,3: PG, 62, 525. Vgl. hierzu auch *K. Kalokyris*, Wesen und Gehalt der orth. Ikonographie, in: 'Επιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Θεολογικῆς Σχολῆς Θεσσαλονίκης 17, 1972, 8.

68. In Matth., 52,3: PG, 58, 522.

69. Vgl. *D. S. Balanos*, 'Ἡ ἐκκλησιαστικὴ τέχνη καὶ οἱ πατέρες τῆς Ἐκκλησίας, in: Ἐπετηρὶς τῆς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 7, 1930, 134. *G. Solirίου*, Ἡ τέχνη κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν. Σχέσεις τέχνης καὶ θρησκείας, Athen 1929, S. 19. *Th. Zissis*, Ἄνθρωπος καὶ κόσμος..., S. 155.

Es wäre m. E. nicht ganz verfehlt, die Einschätzung der Künste durch Chrysostomos im Sinne der stoischen *Adiaphora* zu betrachten. Es ist ja bekannt, dass Chrysostomos den Reichtum, die Armut etc. «μέσα» nennt, die für sich weder gut noch schlecht sind: *Ego Dominus Deus...* (Is., 45, 7: PG, 56, 149; vgl. dazu *Th. Nikolaou*, Der Neid bei Johannes Chrysostomos unter Berücksichtigung der griechischen Philosophie, Bonn 1969, S. 82. Ähnlich bewertet er z. B. verschiedene Gaben von Christen an die Gotteshäuser — und zwar Kunsterzeugnisse wie goldene Becher, Altardecken, etc. Er verbietet zwar seinen Zuhörern nicht, in solchen Dingen miteinander zu wetteifern, spornt sie jedoch an, hierbei die Werke christlicher Liebe nicht zu vernachlässigen; sie sind wichtiger: In Matth., 50,3-4: PG, 58, 508-509. Vgl. auch oben Anm. 32.

70. Vgl. In inscriptionem Altaris..., 3: PG, 51, 71.

71. Vgl. in dictum Pauli, novo vos ignorare..., 4: PG, 51, 247. In illud, salutata Priscillam... (Rom. 16,3), 4: PG, 51,193. In Matt., 78,4: PG, 58, 716. In 1 Cor., 43,4: PG, 61, 372.

72. In Eph., 10,2: PG, 61,77-78.

setzt sich aus den Seelen der Gläubigen zusammen. Diese sind so verschieden und vielgestaltig wie die Teile des Bauwerkes: manche dem Gold ähnlich, das die Decke schmückt, andere den Statuen (ἀγάλματα), andere den Säulen und andere anderen Teilen. Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass die Statuen mehrmals und offensichtlich positiv erwähnt werden. Ob er hierbei Statuen in Gotteshäusern vor Augen hatte, ist jedoch fraglich⁷³.

Von Schöpfungen christlicher Provenienz spricht der Heilige mit Sicherheit in seiner Rede über Meletios von Antiochien⁷⁴. Die Christen dieser Stadt hingen so sehr an ihrem Bischof, dass sie nicht nur seines Namens stets gedachten und ihn in ihren Seelen eingeschlossen hatten, sondern viele auch sein Bild «überall» gezeichnet hatten; sie erfuhren dadurch einen doppelten Trost für seinen Tod: durch das ständige Hören seines Namens und durch das Sehen seiner körperlichen Gestalt. Dass solche Bilder auch in der Kirche angebracht waren, ist durch das Wort «πανταχοῦ» (überall) anzunehmen, bleibt jedoch ungewiss. Ganz gewiss aber wird hier der damalige Brauch bestätigt, dass man an die Wände seines Hauses Bilder malte. Diesen Brauch nimmt Chrysostomos in seiner Rede über die Märtyrer⁷⁵ zum Anlass, seine Hörer aufzufordern, die Folter, der die Märtyrer unterzogen wurden, «auf die Wände» ihres Verstandes zu zeichnen.

Was der Prediger mit solchen Aufforderungen bezweckte, ist deutlich genug. Die Erziehung der menschlichen Seele, ihre Vorbereitung für das Leben in Christus, machte er zu seiner Lebensaufgabe. Er wurde nicht müde, dieses eine Ziel immer wieder anzuführen und hervorzuheben. Die Kunst war sicherlich diesem Ziel untergeordnet. Ja, er verstand sie im gewissen Sinne auch als Erziehungsmittel, welches nicht nur im Bereich der Erziehung der erwachsenen Gläubigen, sondern auch

73. Während *H. Koch*, Die altchristliche Bilderfrage..., S. 67, anhand dieser Stelle (Anm. 72) davon spricht, dass Chrysostomos «in der Kirche sogar ἀγάλματα weiss», lehnt *W. Elliger*, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern..., S. 73-74, dies ab.

74. De s. Meletio Antiocheno, 1: PG, 50, 516: «Οὐ πρὸς τὸ ὄνομα δὲ τοσοῦτον ἐπάθιατε μόνον, ἀλλὰ καὶ πρὸς αὐτὸν τοῦ σώματος τὸν τύπον. Ὅπερ γοῦν ἐν ὀνόμασιν ἐποιήσατε, τοῦτο καὶ ἐπὶ τῆς εἰκόνος ἐπράξατε τῆς ἐκείνου. Καὶ γὰρ καὶ ἐν δακτυλίων σφενδόκαις, καὶ ἐν ἐκτυπώμασι, καὶ ἐν φιάλαις, καὶ ἐν θαλάμων τοίχοις, καὶ πανταχοῦ τὴν εἰκόνα τὴν ἁγίαν ἐκείνην διεχάραξαν πολλοί, ὡς μὴ μόνον ἀκούειν τῆς ἁγίας προσηγορίας ἐκείνης ἀλλὰ καὶ ὄραν αὐτοῦ πανταχοῦ τοῦ σώματος τὸν τύπον, καὶ διπλῆν τινα τῆς ἀποδημίας ἔχειν παραμυθίαν».

75. De sanctis martyr., 3: PG, 50, 712.

der Kinder anwendbar ist. Dies zeigt sich, wenn er in seinem Traktat «über Hoffart und Kindererziehung»⁷⁶, ähnlich wie Basilios der Grosse, das schwere Unterfangen der Kindererziehung mit dem Produktionsverfahren der Künstler vergleicht: «So wie wir die Maler ihre Bilder und Statuen mit grosser Sorgfalt ausarbeiten sehen, so möge sich jeder von uns, Väter und Mütter, um diese wunderbaren Statuen kümmern. Die Maler stellen ihre Tafel auf die Staffelei und malen Tag für Tag darauf nach allen Regeln der Kunst. Gleich verfahren die Bildhauer, indem sie das Überflüssige wegnehmen und das Fehlende hinzufügen. Das gilt auch für euch; als ob ihr Statuen ausarbeitet, so verwendet eure ganze Mühe darauf, eure wunderbaren Statuen für Gott zu formen. Entfernt das Überflüssige und fügt das Fehlende hinzu. Achtet Tag für Tag darauf, welche positiven Anlagen sie haben, um sie zu fördern, welche negativen, um sie zu entfernen...».

T. S. Eliot schreibt im Kapitel «Die Einheit der europäischen Kultur» seines Buches «Beiträge zum Begriff der Kultur»⁷⁷: «Unserem christlichen Erbe verdanken wir mehr als einen religiösen Glauben. In ihm liegt die Entwicklung unserer Künste beschlossen». Von der Sicht eines Dichters überrascht diese Aussage nicht. Dass aber zu ihrem richtigen Verständnis viel mehr als Poesie gehört, hoffe ich mit meinen Ausführungen ein wenig erhellt zu haben. Die kulturelle Offenheit des Christentums musste im wahren Sinne des Wortes erkämpft werden, obwohl sie eine Selbstverständlichkeit zu sein hatte. Und wenn heute häufig davon die Rede ist, dass die europäische Kultur eine Einheit bildet, die von der griechischen Antike bis heute reicht, so ist man sich nicht immer dessen bewusst, welche Wege diese Kultur gegangen ist. Vor allem ignoriert man hierbei die bahnbrechende Lei-

76. *Bas. Exarchos* (Hrsg.), Joh. Chrysostomos, über Hoffart und Kindererziehung, München 1952, S. 47. Vgl. auch Joh. Chrysostomos, über Hoffart und Kindererziehung..., besorgt und ins Deutsche übers. v. *J. Ghagla*, Paderborn 1968, S. 13. Haben die Argumente von *S. Haidacher*, Des hl. Johannes Chrysostomus Büchlein über Hoffart und Kindererziehung, Freiburg 1907, bes. S. 19-21, die Echtheit der Schrift weitgehend geklärt, so ist die Überprüfung derer durch *D. N. Moraitis*, Ἰωάννου Χρυσοστόμου παιδαγωγικά, Περὶ καινοδοξίας καὶ ὅπως δεῖ τοὺς γονεῖς ἀνατρέφειν τὰ τέκνα (Βιβλιοθήκη Παπύρου, 96). Athen 1940, S. 4-19, in vielem schwach. Vgl. auch *Bas. Exarchos* (Hrsg.), Joh. Chrysostomos, über Hoffart..., S. 9-32.

77. *T. S. Eliot*, Beiträge zum Begriff der Kultur, übers. v. *G. Hensel*, Berlin-Frankfurt/M. 1949 S. 164. Zum vielfältigen Beitrag und Einfluss griechischer Kultur vgl. *M. Huxley* (ed.), *The root of Europe. Studies in the diffusion of Greek culture*, London 1952.

stung eines Klemens von Alexandrien oder eines Augustin oder gerade der Drei Hierarchen. Der Weg führt für viele von Phidias und Praxiteles geradewegs zu Michael Angelo oder Tizian. Aber ist das Werk der letzteren ohne die kulturoffene Haltung mancher Gelehrten der christlichen Frühzeit ohne weiteres denkbar? Gleich, wie man eine solche Frage beantworten wird, die Entwicklung im 4. Jhdt. n. Chr. zeigt uns, dass hier ein Meilenstein gelegt wurde. Nur durch solche Meilensteine, meine ich, war es möglich, dass in weniger als zwei Jahrhunderten danach die Architekten Anthemios und Isidoros ihren altgriechischen Kollegen Iktinos und Kallikrates nacheifern und den Parthenon durch die Kirche der Hagia Sophia ablösen konnten.