

Die „Himmelsleiter“ zur Sozialismus-Sonne Zur politisch-tendenziösen Umprägung einer frühmittelalterlichen Bild-Idee in Bulgarien

Von LEOPOLD KRETZENBACHER (München)

Hans-Joachim Kissling, dem Freunde zum Siebzigter

Karikaturen, Parodien, Bänkelsang-Lieder oder (meist zusätzlich) auch -Bilder und ähnliche Umformungen ernsthafter Gedankendokumentation in Wort und Bild sind auch im politisch-streitbaren Alltagsleben wie in der zu besonderen Anlässen erfolgenden Ideenprogrammierung durch Persönlichkeiten wie durch Parteigremien ein oftmals Wiederkehrendes. Die Flut von Handzetteln und Plakaten zu Zeiten einer Wahl bezeugen dies deutlich genug. Seltener begegnet der Fall der politisch intendierten Ikonotropie, d.h. des sekundären Umdeutens eines im Bilde vorgegebenen Themas durch Aktualisierung in der unmittelbar darauf bezogenen Wortverkündung. So z. B. sehr einprägsam beim griechischen Dichter *Nikos Kazantzakis* (1882—1957). Er schildert in seinen Jugenderinnerungen Ἐναφορὰ στὸν Γκρέκο, der „Rechenschaft vor El Greco“¹⁾, wie sich ihm, dem Kreter, das aus zahllosen Kirchenfresken und Ikonen altvertraute Bild der Κοίμησις τῆς Παναγίας, der *dormitio B. V. Mariae* mit einem Apokryphen-Element beim Anblick verwandelt in ein schmerzlich-hoffnungsvolles Zukunftweisendes. Auf diesem Bildtypus liegt die entschlafene Gottesmutter auf ihrem Sterbebette. Sie ist umgeben von den trauernden Aposteln und gewärtig, daß ihr Sohn ihre Seele als εἶδωλον-*animula* in Gestalt eines Kleinstkindes an sich nimmt und himmelwärts trägt. Doch da tritt *quidam Judaeus scriba de tribu Dan, nomine Ruben*, ein jüdischer „Frevler“ also, wie es im 13. Jahrhundert schon die „Legenda aurea“ des *Jacobus*

¹⁾ N. Kazantzakis, Rechenschaft vor El Greco. I, Kindheit und Jugend. Aus dem Neugriechischen übertragen von I. Rosenthal-Kamarinea. Berlin 1964, S. 63. L. Kretzenbacher, Ikonotropie zu Kultbildern und Fresken in Südosteuropa. — *Südost-Forschungen* XXIX, München 1970, S. 249—266, bes. 250—252; zum Bildtypus der Κοίμησις: G. Schäfer, Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς. Das Malerbuch vom Berge Athos. Aus dem hsl. neugriechischen Urtext übersetzt. Trier 1855, S. 278 f., § 394; E. Staedel, Ikonographie der Himmelfahrt Mariens. Straßburg 1935; L. Réau, Iconographie de l'art chrétien. II/2, Iconographie de la Bible, N. Test. Paris 1957, S. 601 ff., bes. S. 605 f. und S. 614 (Lit.).

de Voragine zum Maria-Himmelfahrts-Feste zu berichten weiß²⁾, jäh an sie heran. Er will „den Leib mit Feuer verbrennen, der den Betrüger hat getragen“. Da aber verdorren ihm beide Hände und bleiben an der Bahre hängen oder aber — nach anderen, sehr verbreiteten und so gerne im Bilde dargestellten Versionen — es erscheint ein lichter Engel mit einem Schwerte und haut dem Frevler beide Hände ab. Dem Knaben *Nikos Kazantzakis*, dessen Heimat ja noch bis 1913 unter türkischer Oberhoheit stehen sollte, wird diese Entschlafene, die kraftlos Daliegende, zum Sinnbild für seine geknechtete Heimat Kreta. Der „Frevler“ an ihr kann dann nur „der Türke“ sein. Der Lichtengel aber ist ihm der griechische König, der die so lange schon unter der Fremdherrschaft leidende Insel machtvoll für das Hellenentum befreit: „Der griechische König wird die Arme des Türken eines Tages abhacken. Wann? Wenn ich groß sein werde, dachte ich³⁾...“

Noch seltener aber kommt es in der politischen Agitation dazu, daß eine alte, vertraute, „volkläufige“, d. h. in der geistlichen Unterweisung wie in der so oft ins Erzählende gewendeten Rezeption durch das „Volk“ gängige Symbol-Gestaltung eines religiösen Themas bei gleichbleibender Weiterverwendung der Bildstruktur insgesamt dennoch im Sinne, im Aussagewillen des Neugestalters verändert wird. Das Sinnbildgefüge wird durch kennzeichnende Auswechslung von Einzelheiten, von denen unter Umständen manche für sich herausgenommen sogar entbehrlich wären, zu einer neuen, dann ebenfalls durchaus wieder unmittelbar „verständlichen“ Polit-Aussage umgeprägt. Das ist z. B. bei dem in der Orthodoxie Ost- und Südosteuropas überaus weit verbreiteten, auf Texte der Askese-Hagiographie des frühen 7. Jahrhunderts zurückgehenden Thema der „Himmels-(Paradieses-)Leiter“, der Κλίμαξ τοῦ Παραδείσου, im russischen Erbauungsschrifttum als die *Zlataja lestnica* geläufig, in einer politischen Neugestaltung unserer Zeit in Bulgarien mit Bezügen zur Idee des menschenfreundlichen Daseins im selbsterrungenen Fortschritt nach der Lehre des Marxismus-Leninismus und den frühen literarischen Dokumentationen der sowjetrussisch-revolutionären Dichtung als Anruf der Fall.

Vor nunmehr zwölf Jahren schon brachte die bulgarische Kulturzeitschrift *Probleme der Kunst* auf der Titelseite ihres Heftes 1969/1⁴⁾ ein erregend-eigenartiges Farbbild (vgl. Abb. 1): vor einem grellroten Hintergrunde steht eine goldene Leiter mit achtzehn Sprossen. Sie überbrückt von links unten bis rechts oben eine durch zwei goldene Querstreifen wie in Stockwerken unterteilte Höhe. Über sie strebt eine Anzahl von mehr als zwanzig Menschen beiderlei Geschlechtes und verschie-

²⁾ Jacobi a Voragine *Legenda Aurea*. Nach der 3., von Th. Graesse besorgten Ausgabe Breslau 1890 nachgedruckt Osnabrück 1965, cap. CXIX, 508; deutsch nach R. Benz, Dünndruckausgabe Heidelberg o. J. (1955), S. 587; zur angeführten, in Hss. seit dem 13. Jh. verbreiteten Apokryphe vgl.: K. v. Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*. Leipzig 1866, Neudruck Hildesheim 1966, XXXIV sqq. (Prolegomena), 95 sqq. (Johannis liber de dormitione Mariae), 113 sqq. (Transitus Mariae). Vgl. dazu: A. de Santos-Otero, *Los evangelios apocrifos*. Madrid 1956, 2. A., 1962, S. 654.

³⁾ N. Kazantzakis, *Rechenschaft*, I, S. 63 f.

⁴⁾ Zs. *Problemi na izkustvoto* [Hrsg. von] Institut za izkustvoznanije pri BAN, Sofia, Heft 1969/1.

denster Altersstufen, Rasse, Betätigung und in manchem auch ihre Träger als Stände-Typen kennzeichnenden Kleidern nach oben, ganz rechts im Bilde. Dort ist im eben noch sichtbaren Segment das Sichel und Hammer-Symbol, von goldenen Zacken umflackert, als das „Ziel“ dieser aufwärts strebenden Menschheit, unverkennbar als Rote Sonne des Sozialismus-Kommunismus zu sehen. Chinesen sind es und Europäer, Tataren, Inder und Türken, jeweils ausgesprochen vornehm bekleidet, glaubt man zu erkennen; eine Mutter mit einem großen roten Herzen in Händen; ein ganz in Rot gekleideter, helmtragender Krieger mit drohend vorge-streckter Waffe, ein Matrose; dazu ein junger Arbeiter im Overall, des weiteren ein Beamter oder Student, jedenfalls mit einem Buch in den Händen, das ihn als Angehörigen eines geistigen Berufes kennzeichnen soll; ganz zuoberst auf der Stufenleiter, schon der Roten Sonne zu allernächst, ein Astronaut, die Hände wie beim Erreichen des Traumzieles durch Fortschritt stolz erhoben.

Ihnen allen, denen sich Handwerker und Bauern zugesellen, winken die Früchte des technischen Fortschrittes in den Händen allegorischer weiblicher Gestalten in der obersten der drei Bilderfries-Etagen: zwei Frauen mit der Weltkugel mit blauem Meer und braunen Ländern, ein Sputnik-Modell als Sinnzeichen des Ausgriffes ins All davor; eine andere Frau reckt Kopf und Arme wie verzückt nach der weiß auffliegenden Picasso-Friedenstaube im Gloriolenrund über ihr; wieder eine in der Zeile nach rechts versinnbildet mit dem sich an sie schmiegenden Kinde auf ihrem Arme das Familienglück; eine weitere Frauengestalt kauert über dem Modell eines schweren Lastkraftwagens; neben ihr je eine mit dem Bilde eines großen Wohnblockgebäudes und mit einem Großraumautobus. Als Letzte in der Zeile von links nach rechts, der Roten Sonne am allernächsten wie sonst nur jener Astro-naut, eine in ein schlichtes gelbweißes Langkleid gehüllte Frauengestalt mit lan-gem Blondhaar auf dem freundlich-demütig geneigten Haupte. Sie trägt Brot und Salz, gewiß als Sinnbild des im sozialistischen Fortschritt gebannten Hungers in der friedlich gewordenen Welt.

Aber nicht alle vermögen den steilen Leiterweg dort hinauf zu erklimmen. Zu groß sind die „Versuchungen“ in der mittleren Bildzeile: die sinnlich-erregenden Beine eines Kurzrock-Weibes, nur bis zu ihrer Leibesmitte sichtbar und dann von einer weißen Wolke verdeckt, über der sich ein Flügel-Engel mit dem Antlitz eines Pin-up-Girls erhebt. Darunter vor einer braungrauen Rundgloriolenscheibe ein gebäckartiges weiß-gelbes Gebilde. Ist es ein Luxus-Brot? Daneben wieder zwei Flaschen mit goldenen Etiketten und Verschlussschrauben, scharfes Luxus-Ge-trränk wohl, auf das ebenfalls solch ein „Engel“ als Versucher verweist. Nochmals vier solche nicht gerade „engelrein“ aussehende, deutlich geschminkte Flügelwe-sen-Verführerinnen mit Löckchenfrisuren sind oberhalb gemalt und wiederum durch eine weiße Wolke vor dem Erkanntwerden als Gefahr für die aufwärts Steigenden verdeckt.

Diesen „Versuchungen“ auf der Seitenmitte links von der Leiter entsprechen auf der rechten ganz deutlich die „Gefahren aus dem Westen“: unverkennbar Papst *Paul VI.* († 1978) mit Heiligenschein, himmelblauen Engelsflügeln und hocherhobenen Gruß- und Segenshänden aus den Himmelswolken schauend; dar-

über ein „Engel“ mit einem weißen Kurzstabe, der einen nicht näher bestimmbar Mann zu geleiten, vielleicht zu schlagen scheint; wiederum noch weiter rechts im Bilde der Mittelzeile die „Verlockung“ durch die „westliche Musik“, durch zwei Jazz-Musikanten mit Mikrophon und Beatle-Langhaaren. Unter ihnen, neben dem „friedlich segnenden“ Papste, in Wolken zwei mit Stahlhelm, aufgesetzter Gasmasken, mit Engelsflügeln und über ihnen schwebenden Heiligenschein-Ringen der Falschheit in die Wolken geduckt, sichtlich zu verstehen als der „Militarismus des Westens“.

Ein solches den Un-Sinn durch den Wahwitz von Wettrüsten und Krieg symbolisierendes Bildzeichen dominiert hier aber auch sonst und sogar gegenüber den anderen Figuren überdimensioniert unter den „Gefahren“ für den Menschen auf dem Wege zum hochgestellten Ideal des Friedens durch Sozialismus. Ganz unten im Bilde ein grüner, bärtiger und mit Tarnnetz überzogenem Helm bewehrter amerikanischer G.I. Starr ist sein Blick nach oben gerichtet. Von dorthier stürzt ihm von der Himmelsleiter her ein „Verführer“ mit langem, gelbem Gewande in sein gierig aufgerissenes Maul.

Herunter auf dieses offenkundig symbolträchtig als eine Art *Abyssus militaris* gedachte Verschlingmaul des Krieges stürzen eben auch ein weißbärtiger Pope in schwarzer Kutte mit davonfliegender *kamilavka*-Mönchskappe, neben ihm ein blaugrün gekleideter, schlitzäugiger Asiate mit seltsamem, von einem goldenen Zierat (Federbusch?) gekröntem Barett. Als Dritter im Sturz von der Leiter ein in seinem grauen Langkleide nicht näher erkennbarer Mann; sein Mund ist wie im Entsetzensschrei weit aufgerissen. Die beiden Erstgenannten wurden von schwarzen Flügel-Teufeln wie mit Lassos auf der Leiter eingefangen und jetzt eben werden sie zum Sturz ins Verderben heruntergerissen, indes noch ein zweiter schwarzer Flügel-Dämon aus der Hölle mit Pfeil und Bogen auf die Leiterwanderer zielt und noch einer über ihm stehend mit übergeschlagenem Spielbein sozusagen vergnügt dem „Erfolg“ seiner Mit-Teufel auf der Menschenjagd zuschaut.

Den Rest auf der so reich belebten Bildfläche, das Eck rechts unten hinter diesen so geschäftigen Teufeln, füllt eine erbärmliche Sinnbildgruppe für alles Elend dieser Welt: ein tränendes Auge; ein Flügelfisch mit menschlichem Totenschädel. Zwei Bomben fliegen aus ihm eben auf die Ansammlung fast nackter, bis zum Skelett abgemagerter, verkrüppelter Menschen im Grauen des Fliegerbombenkrieges herunter. Einer dieser Elenden stützt sich sichtlich mühsam auf zwei Krückstöcke; ein anderer hält eine mumienartig eingewickelte Leiche in Händen. Auf alle aber zielt eine weiße Spiralwolke. Sie soll wohl das Giftgas andeuten, das aus dem oberen, also dem mittleren mit Zeichen erfüllten Bilddrittel jene zwei behelmteten Gasmaskenträger aus ihrem weiß-„heiligen“ Kriegsgewölk neben dem segnenden Papste *Paul VI.* herniederrinnen lassen. Sie verstärken das Grauenschauspiel der durch Krieg und Bombenwurf, Hunger, Krankheit und Elend gequälten Menschheit zwischen Verführung, Hoffnung und Verderben.

Das hier beschriebene Bildwerk umfaßt gleichwohl nur den Ausschnitt aus einem noch größeren. Es ist der Hauptteil eines Funktionsträger-Gebrauchsbildwerkes zu politischer Agitation durch die Bühne, das der bulgarische Maler *Ljud-*

*mil Čehlarov*⁵⁾ als Plakat für eine Aufführung des berühmten, in den zwei Fassungen von 1918 und 1921 auf uns gekommenen russischen Revolutionsstückes *Misterija buff (Mysterium buffo)* des 1893 in Georgien geborenen Dichters, Schauspielers, Bildenden Künstlers *Vladimir Majakowski* geschaffen hatte⁶⁾. *Majakowski*, der nachmals 1930 noch jung, aber erschöpft und ausgeglüht zu Moskau freiwillig aus dem Leben schied, hatte seinen ganzen Idealismus und sein Bekenntnis zur selber miterlebten Oktoberrevolution in dieses Stück der Massen als Handlungsträger gelegt, das er selber als ein „heroisches, episches und satirisches Abbild unseres Zeitalters“ benennt⁷⁾. Es ist die Verherrlichung der Revolution von 1917; der Aufruf an die Massen zum Weitertragen dieser Idee, zur Weltrevolution im Kampf der „Unreinen“, d. h. des bis dahin geknechtet-ausgebeuteten Proletariates gegen die „Reinen“, gegen die Bourgeoisie. Dies alles nicht ohne herbe Kritik am Menschlich-Allzumenschlichen dieser und jeder Revolution. So scheiden sich auch die beiden Gruppen mit diesen Akteuren: unter den „Sieben Paaren reiner Wesen“ eben „der Negus von Abessinien“, „ein indischer Radscha“, „ein türkischer Pascha“, „ein russischer Spekulant (Kaufmann)“, „ein Mandarin“, „ein wohlgenährter Perser“, *Georges Clémenceau*, ein Pope, *David Lloyd-George* usw. Hier erkennen wir die Gestalten, die *Ljudmil Čehlarov* auf der Leiter aufwärtssteigen läßt, eben so wie manche von den „Sieben Paaren unreiner Wesen“ als da sind „ein Rotarmist“, „ein Laternenputzer“, „ein Kraftfahrer“, „ein Bergmann“, „ein Zimmermann“, „ein Landarbeiter“ bis zum Schmied, zum Bäcker, zur Waschfrau, zur Näherin, zum Maschinisten usw.

⁵⁾ Der Name des Künstlers *Ljudmil Čehlarov* steht an letzter Stelle dieses Textes auf dem Originalplakate (131×93 cm, Hochformat), das sich übrigens als eine Collage erweist (aufgeklebte Photos von Papst, Soldaten usw.):

Държавен Сатиричен Театар / гeroičеско, еpičеско и сатирическо / изображение на нашата епоха / от Владимир Majakovski. / Постановка Metodi Antonov. прев- / од и допълнителен текст Steva i Canev. декор Stefan Carov. костюми Konstantin Radev. музи- / ка Dimitar Vълчев. маски Mihai- / l Benčev. plakati Ljudmil Čehlarov.

Auf dem Originalplakate flattern genau über den „Verheißungen“ des Sozialismus (Bildrand oben) sechs weiße Tauben auf. Sie sind auf der Bildwiedergabe auf dem Umschlag der Zeitschrift abgeschnitten.

Ljudmil Čehlarov ist Bulgare, wurde am 26. XI. 1938 zu Dobrič, heute Tolbuchin, in der damals rumänischen, seit 1941 (Vertrag von Krajova) wieder bulgarischen Süddobruđa geboren. Studium an der Bulgarischen Akademie der Bildenden Künste (Prof. *Alexander Popilov*) zu Sofia (bis 1956). Seither Graphiker, aber vielseitig versiert in vielen Kunsttechniken. Ausstellungen in Sofia, Belgrad, Bukarest, Athen, Prag, UdSSR, Belgien, Japan, Indien, USA. Preisträger mehrerer Wettbewerbe für Graphik. Eine Monographie über ihn, verfaßt von Julia Petrov, soll 1981 in Sofia erscheinen.

Für diese biographischen Angaben sowie für die freundliche Übersendung eines Originalplakates danke ich Frau *Lilly Zlatanova*, Sofia (März 1981).

⁶⁾ *Vladimir (Vladimirovič) Majakovskij*, *Polnoe sobranie sočinenij* (Ausgabe der Akademie der Wissenschaften der SSSR, Institut für Weltliteratur), Bd. II, Werke von 1917—1921, Moskau 1956, 1. Fassung des „M.b.“: S. 167—241; 2. Fassung: S. 243—355.

⁷⁾ „Geroičeskoje, epičeskoje i satiričeskoje izobraženije našej epohi“. (Werke II, S. 167.)

Gleichwohl ist das Leiter-Motiv für das „Mysterium buffo“ in gar keiner Weise vorgegeben oder gar dominant. *Vladimir Majakowski* hat selber eine ganze Reihe von Szenenentwürfen wie von Einzelfigurinen seines Stückes gezeichnet und gemalt. Auch das Plakat zur Erstaufführung zu Petrograd, wie St. Petersburg nun hieß, am 7. XI. 1918 war von ihm entworfen⁸⁾. Dabei ist das Motiv der „Leiter zum Sozialismus“ nirgends zeichnerisch verwendet oder auch nur angedeutet. Auch im Text klingt es nur an einer Stelle der zweiten Fassung von 1921, die dann auch Ende Juni 1921 zu Ehren des Dritten Weltkongresses der Kommunistischen Internationale zu Moskau in deutscher Sprache aufgeführt wurde, und auch da nur wie beiläufig an jener Stelle an, als die „Weiteren Stimmen“ (der „Unreinen“), der marschierenden Proletarier, die die ihnen lächerlich erscheinende „Hölle“ vernichtet und auch das von den Popen versprochene „Paradies“ („als langweiliges Idyll philanthropischer Reformer“⁹⁾) zertrampelt hatten, müde und matt, dennoch zum Weitermarschieren aufgerufen werden. Sie fragen beinahe bange: „Wohin denn noch? / Gehts in ein neues Höllenloch? / Betrogen sind wir! / wir sind betrogen! / Was folgt dann weiter / auf dieser grauenvollen Stufenleiter¹⁰⁾?“ ...

Vl. *Majakowski* rief dennoch selber auf zu fortwährend neuer „Aktualisierung“ seines letztlich als zeitlos und immer wieder notwendig erachteten Revolutionsdenkens durch das Massenmedium Bühne. Ausdrücklich schreibt er im Vorwort zur Zweitfassung von 1921: „All ihr künftigen Schauspieler, Inszenierer, Rezitatoren und Herausgeber des ‚Mysterium buffo‘, ändert jeweils seinen Inhalt, macht den Inhalt zeitgemäß, heutig, minutengerecht!“¹¹⁾ Schließlich wurde das Werk ja in viele Sprachen übersetzt und gehört zum Festspiel-Repertoire vieler Kongresse kommunistischer Organisationen zumal eben in den sozialistisch geführten Ländern. Die nicht nur vom Dichter erlaubte, sondern geradezu gewünschte, geforderte „Aktualisierung“ im Darstellen gilt denn auch nicht bloß für Szenenbild und Textvariierung, sondern gewiß auch für Figurinen, Requisite und auch für das illustrierende Plakat- und Programmheft-Bild.

Nun geht es uns hier nicht um diese Fragen des Zeit- und Literaturgeschichtlichen, um die dahinter stehende, kraftvoll propagierte Ideologie eines idealistisch und unbedingt zukunftsgläubig gesinnten russischen Revolutionärs. Vielmehr

⁸⁾ Dieses Plakat sowie weitere Skizzen, Figurinen, Szenenentwürfe usw. eingefügt in die unter Anm. 6 genannte Gesamtausgabe in XIII Bänden (bis Moskau 1961), Bd. II, nach den Seiten 176, 224, 320; weitere Nachweise Bd. XIII, 1961, S. 421.

⁹⁾ So H. Huppert zu Vl. *Majakowski's* „Mysterium buffo“ in der von H. Jünger hrsg. Geschichte der russischen Sowjetliteratur 1917—1941, Berlin 1973, S. 182.

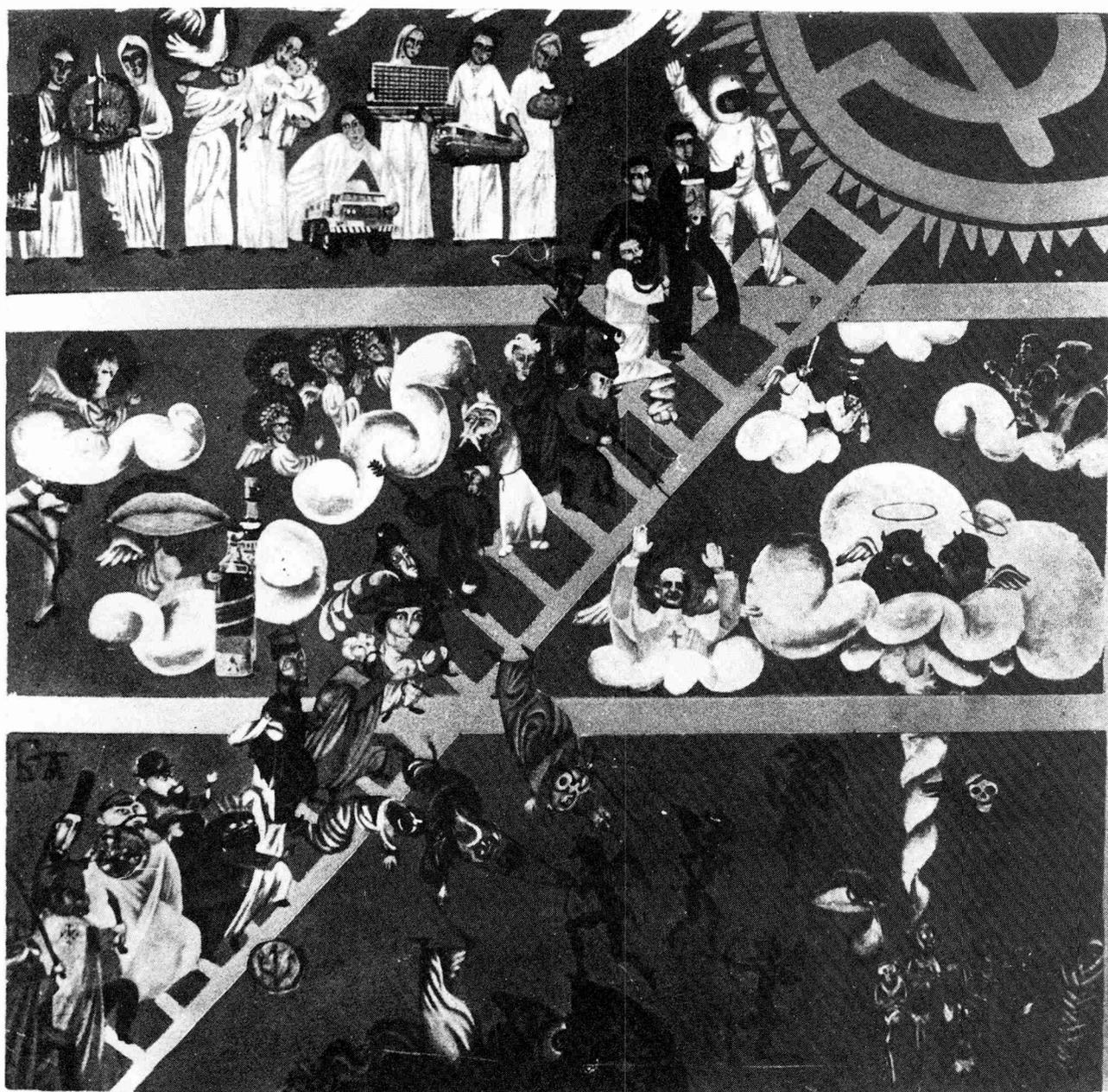
¹⁰⁾ Deutsche Nachdichtung von H. Huppert in der Gesamtausgabe: Vl. *Majakowski* Werke, hrsg. v. L. Kossuth, Bd. III, Stücke (Bühnenwerke und Filmszenarien), Berlin—Frankfurt/M. o. J. (1968), S. 94. Der russische Originaltext der 2. Fassung von 1921 aber lautet hier gänzlich anders, so: ... *A dal še čto? / Čem dal še, tēm žutče?* Das hieße genauer übersetzt: „Je weiter (voran), desto närrischer wird das doch!“ (russ. *žutka* = Scherz, Spaß, Witz). Von einer „Stufenleiter“ (*lestnica*) ist hier also gar keine Rede!

¹¹⁾ *V budušem vse igrajušie, stavjašie, čitajušie, pečatajušie „Misteriju buff“, menjajte soderžanie, -delajte soderžanie ee sovremenim, segodnjašnim, snijuminutnym.*

geht es darum, daß seine Idee auch noch in unserer Zeit Bild wird in bewußter, ja provokatorischer Anlehnung an die Struktur der Bildprägung aus einer völlig andersartigen, das Diesseitige asketisch verneinenden und in ein über das betrachtende Auge geistlich erfahrbares Jenseits vorausweisende Gedankenkonstruktion zu nur meditativer Schau. Diese Gedanken-Bildfügung hat gegenüber unserem politischen bulgarischen Bilde in Hagiographie und auf ihr beruhender, aus ihr entsprossener Schaubildkunst ein Eigenleben von rund eintausenddreihundert Jahren geführt. Sie ist erstaunlich über weite Gebiete des Abendlandes dokumentiert und ihrer zumal vom christlichen Orient wie stärker noch von Byzanz als dem „Reich der neuen Mitte“¹²⁾ her bestimmten Dokumentation immer noch Wissensgut und Wesensaussage christlich-orthodoxer Gläubigkeit und Lebensmahnung wie Zukunftshoffnung.

Es ist sozusagen ein „Auftragswerk“ asketisch-pastoraltheologischer Art, das als literarische Konzeption den Ausgangspunkt einer überaus reichen hagiographischen, aber auch einer bildnerischen Tradition abgibt. Ein Wüstenmönch namens *Johannes*, nachmals „der von der Leiter“ (ὁ τῆς Κλίμακος) benannt, hat es als Anleitung zur Askese im frühen 7. Jahrhundert für die anderen Wüstenmönche und für die Einsiedler im alten Palästina geschrieben. Es sollte den schwierigen Weg zum Heil leichter finden lehren, wollte strenge Selbstzucht als Vorbedingung für einen glücklichen „Aufstieg“ zu Erfüllung und Erlösung. *Johannes Klimakos*, lange Zeit in erhaltenen Briefen von einem befreundeten Klosterabt vom Roten Meer, von *Johannes Raithou* zu solch einem Werke gedrängt, stellte es schließlich unter das Heilsweg-Bild der Leiter (Κλίμαξ, *scala*, russ. *lestnica*, serbokroat. *lestvica*) von der Erde zum Himmel. Dies gewiß und nachmals auch bewußt ausgesprochen im Anklang an jene andere „Leiter“ aus dem Wüstensande nach „oben“, der „Jakobsleiter“, die der wandermüde Prophet im Traumbild schauen durfte, wie die Engel auf ihr auf und niederstiegen. (Genesis 28,10 ff.: *viditque in somnis scalam stantem super terram, et cacumen illius tangens coelum, angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam...*). Doch der Wüstenmönch *Johannes* — er stirbt nachmals 649 als Abt des berühmten „Dornbusch“-Klosters auf dem Sinai — sieht und beschreibt seine Leiter als steilen und schwierigen Weg nur in einer Richtung, nur hinauf zur Gottheit. Dieser Leiterweg aber ist unterteilt in genau dreißig Sprossen. Diese Zahl bedeutet für den Mönchslehrer die dreißig Jahre des öffentlichen Lebens, Lehrens und Leidens Christi. So sind diese Stufen jeweils in Zusammenhang gebracht mit den Übungen zur geistlichen Selbstzucht, zur ἀσκησις, von einer Sprosse zur nächsthöheren verstärkt, immer mehr denn auch vom Äußeren wie vom Inneren des Heilsweg suchenden Menschen fordernd bis hinauf, wo der στέφανος der Verheißung für den Sieger, der Kranz des ewigen Lebens winkt, wo in manchen Bildwerken Christus selber den durch alle Fährnisse Durchhaltenden in seiner Glorie empfängt, ihn zu den himmlischen Freuden zu geleiten.

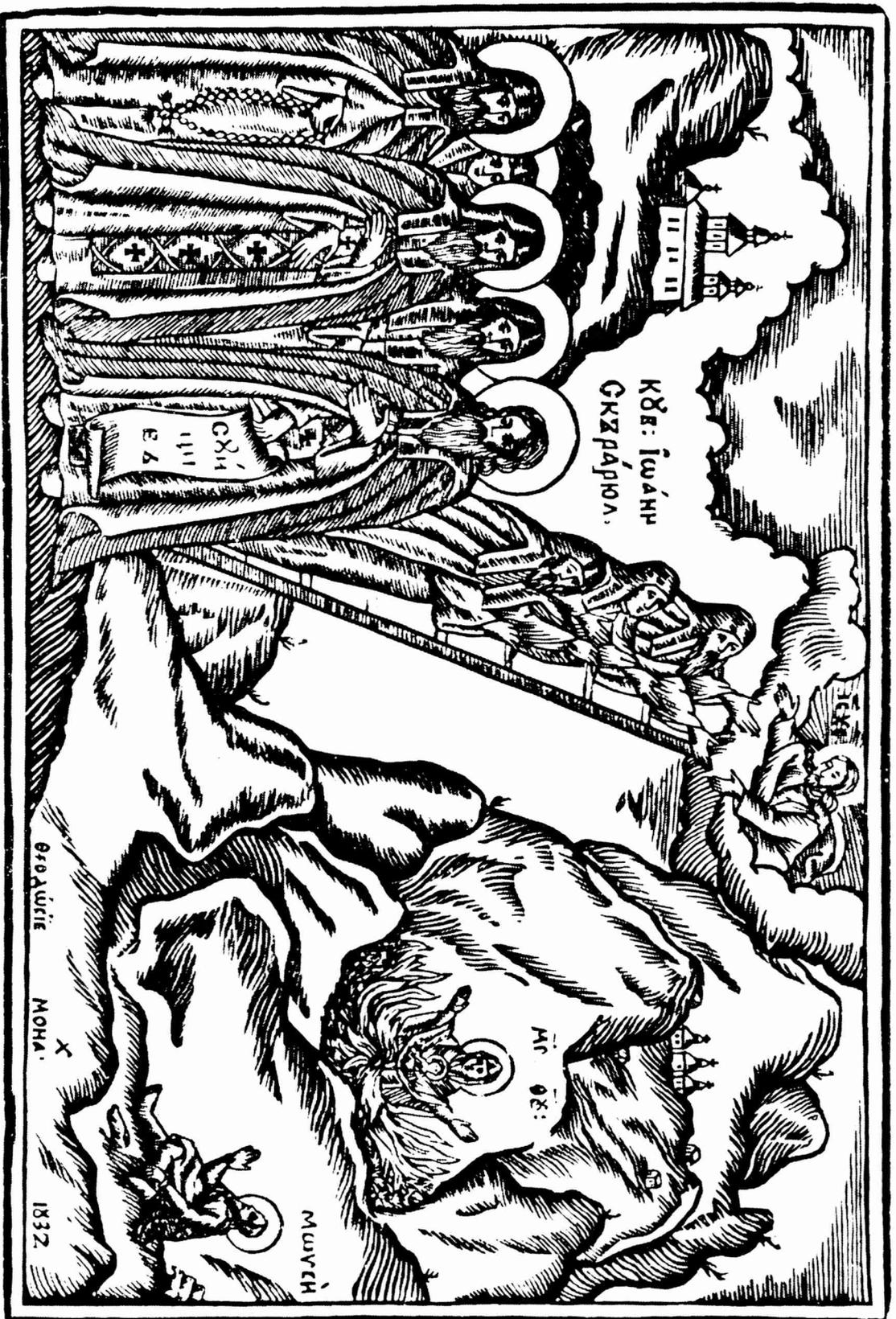
¹²⁾ H. Hunger, *Reich der neuen Mitte. Der christliche Geist der byzantinischen Kultur*. Graz—Wien—Köln 1965. Zum Nachfolgenden im besonderen s.v. *Johannes Klimax* 127, 289 f., Tafel 25.



1. Ljudmil Čehlarov, Die „Himmelsleiter“ zur Sozialismus-Sonne. Plakat, Sofia 1969



3. Der hl. Symeon mit der Leitervision nach Johannes Klimakos. Rumänischer Holzschnitt des frühen 19. Jh.s aus dem Kloster Neamț, südliche Provinz Moldau



4. Rumänischer Holzschnitt der „Paradieses-Leiter“ nach Johannes Klimakos, 1832.
 Rechts „Maria im Brennenden Dornbusch“ vor Moses



5. Johannes Klimakos († 649) schreibt im Wüstenkloster am Sinai an seiner „Leiter zum Paradiese“. Das Bild stammt von Emanuel Tzanes (um d.J. 1663) und befindet sich im Museum des Hellenischen Instituts in Venedig

Dieses Werk des „Johannes von der Leiter“ ist uns in einer unglaublichen Fülle von Handschriften in vielen Sprachen durch die Jahrhunderte herauf erhalten¹³). Heute noch ist es sozusagen „Handbuch“ der religiösen Selbsterziehung bei den Mönchen des christlichen Orients wie bei jenen im Bereich der Kirchen des östlichen Christentums verbreitet¹⁴). Dies gilt — nach eigenen Beobachtungen und Abfragungen — für viele Klöster des orthodoxen Südosteuropa, auf dem Heiligen Berge Athos ganz im besonderen. Aber auch sonst erscheinen in unserer Zeit vollständige Ausgaben oder auch Auszüge der „Paradiesesleiter“ jenes *Johannes Klimakos*, der den Orthodoxen als Heiliger gilt¹⁵).

Daß jedoch Bilddarstellungen dieser *Κλίμαξ τοῦ Παραδείσου* frühestens in der orthodoxen Buchmalerei des 11. Jahrhunderts begegnen, Ikonen wie Wandmalereien, die heute zu den häufigsten Bildwerken an den Innen- wie an den Außenwänden orthodoxer Kirchen- und Klosterhöfe Südosteuropas gehören¹⁶), noch erheblich später, mag überraschen. Vielleicht ist daran das über mehrere Generationen währende bilderfeindliche Denken und Handeln des Ikonoklasmus vom 8. bis tief ins 9. Jahrhundert schuld. Vielleicht aber ist es wirklich so, daß „die Himmelsleiter, als bildliche Komposition ein sehr seltenes Thema der Ikonenmalerei, ... zweifellos als Titelmminiatur für den populären Traktat des Johannes Climax erfunden“ wurde¹⁷).

Gleichviel: das Thema hat sich „durchgesetzt“. Seit dem 11., spätestens seit dem frühen 12. Jahrhundert, zeigen Bildgestaltungen, auch die auf dieser Leiter, die in den Buchmalereien, manchmal auch auf späten Fresken noch die Askese-

¹³) Textausgaben (in Auswahl) von: M. Rader (S. J., Paris 1633) in Migne, PG 88, Paris 1860, S. 579—1209; Sophronios Eremites, 1. neugriech. Ausg. Konstantinopel 1883. F. S. Handwercher, Leitsterne auf der Bahn des Heils, N. F., Bd. 1, Landshut 1834 und Regensburg 1874; P. Trevisano, Giovanni Climaco, Scala Paradisi, 2 Bde. (Corona Patrum Salesiana, ser. graeca, vol. 8 u. 9). Torino 1947.

¹⁴) H.-G. Beck, Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. München 1959, S. 451f. et passim (mit reicher Lit. über die Vielzahl der Ausgaben und Übersetzungen); derselbe, Geschichte der orthodoxen Kirche im byzantinischen Reich. Ein Handbuch (SW: Die Kirche in ihrer Geschichte. Bd. I, Lieferung D 1), Göttingen 1980, S. 66; W. Völker, Scala Paradisi. Eine Studie zu Johannes Climacus und zugleich eine Vorstudie zu Symeon dem Neuen Theologen. Wiesbaden 1968.

¹⁵) B. Kotter, Stichwort im Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 5, 2. Aufl. Freiburg i. B. 1960, S. 1051, Fest am 30. III.; D. Bogdanović, Sv. Jovan Lestvičnik u vizantinskoj i staroj srpskoj književnosti (Vizantološki institut SAN, Posebna izdanja, Bd. 11), Beograd 1968; M. Heppel, Some Slavonic Manuscripts of the „Scala Paradisi“ („Lestvica“), (Byzantinoslavica XVIII/2, Prag 1957, S. 233 ff.); J. Popa, Invațatura ascetica a Sf. Joan Scaralul (Studii teologice X), Bukarest 1958, S. 253 ff.

¹⁶) Vgl. die besonders eindrucksvolle Monumentaldarstellung an der Außenwand des Klosters Sucevița in der rumänischen Provinz Moldau; Fresko der Zeit um 1600. Farbtafel I (nach S. 22) bei L. Kretzenbacher, Bilder und Legenden. Erwandertes und erlebtes Bilder-Denken und Bild-Erzählen zwischen Byzanz und dem Abendlande (Buchreihe: Aus Forschung und Kunst, gel. v. G. Moro, Bd. 13), Klagenfurt—Bonn 1971, Eigenaufnahme 1969.

¹⁷) K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, Sv. Radojčić, Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien. Wien—München 1965, pag. LXXX sq zu Farbtafel 19 (41×29,3 cm); dazu noch Text pag. XIII sq.

termini des Traktates, aufgeschrieben auf jeder Sprosse, aufweisen¹⁸⁾, nun auch die Gestalten, vor allem die zuerst mit dieser Heilsweglehre Angesprochenen, die Mönche, wie sie über diesen „Schwierigen Weg nach oben“¹⁹⁾ schreiten, vereinzelt die Verklärung erreichen, in der Mehrzahl aber unterwegs zu Fall kommen, in den Höllenrachen-*Abyssus* stürzen. So nämlich will es auch das „Malerbuch“ jenes Mönches *Dionysios von Furna* („vom Berge Athos“), der unseren Typus kanonartig festlegt für die Maler von Ikonen wie für jene, die nachmals riesige Gemälde der „Himmelsleiter“ mit schützenden Engeln wie mit Teufeln als Verführer und Angreifer an den Kirchen- und Klostermauern zu betrachtender Schau stellen sollen²⁰⁾: „Die seelenrettende und zum Himmel führende Leiter“ (ἡ ψυχοσωτήριος

¹⁸⁾ So z. B. auf der Dreißig-Sprossen-Leiter zum Paradiese nach der Askese-Vorstellung des Johannes Klimakos in einer byzantinischen Hs. der 2. H. des 14. Jh.s zu Wien (Cod. Theol. gr. 207 der Österreichischen Nationalbibliothek). Es handelt sich um die jeweils eine „Tugend“ bezeichnenden Kapitelüberschriften des Askese-Werkes. Vgl. die Abbildungen bei H. Hunger, *Reich der Neuen Mitte*, Taf. 25; L. Kretzenbacher, *Bilder und Legenden*, Tafel II. O. Mazal, *Byzanz und das Abendland*. Katalog einer Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien 1981, Abb. 58 zu Kat.-Nr. 186 und 187, S. 251—253.

¹⁹⁾ Zu den verschiedenen Ausprägungen dieser Bild-Idee (Jakobsleiter, Himmelsleiter, Vision der Birgitta von Schweden, des Prior Guala usw.) vgl. den Abschnitt „Der Schwierige Weg nach oben“ bei L. Kretzenbacher, *Bilder und Legenden*, S. 16—42, dazu Farbtafel I, Schw.-Weiß-Tafeln I—XX, Textabb. 1—5; dazu: derselbe, „Himmelsleiter“ und „Heilige Stiege“. Bildgedanke und Kultmotiv zwischen Byzanz und dem Abendlande. In: *Actes du Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes* Bd. II, Sofia 1970, S. 837—843.

²⁰⁾ G. Schäfer, *Hermeneia* (s. Anm. 1), S. 379—381 (§ 434):

Ein Kloster, und außerhalb des Thores deselben (ist) eine Menge Mönche, junge und alte, und vor ihnen (steht) eine hohe und große Leiter, welche bis zum Himmel reicht, und auf ihr (sind) Mönche; die einen steigen hinauf, die anderen versuchen hinaufzusteigen (βάλλοντες ἀρχήν), und ober denselben (sind) fliegende Engel, welche ihnen zurufen. Oben aber im Himmel (ist) Christus, und vor ihm auf der obersten Sprosse der Leiter (ist) ein alter, sehr ehrwürdiger Mönch, der seine Hände ausstreckt und auf ihn schaut; der Herr nimmt ihn mit Freuden an der einen Hand, und mit der andern hält er einen Kranz von verschiedenen Blumen und legt ihn auf dessen Scheitel (κορυφέντου) und sagt zu ihm: „Kommet zu mir alle die ihr arbeitet und mit Mühe beladen seid, und ich will euch erquicken.“ (Matth. 11,28.) Und unter der Leiter viele Engel, welche fliegen; sie ergreifen die Mönche an ihren Kutten, aber sie können sie nicht herunterreißen (ἀμὴ δὲν ἠμποροῦν να τοὺς κρεμνίσουν); andere haben sie ein wenig von der Leiter herabgezogen, wieder andere haben sie ein wenig herabgestoßen, aber auch sie (die Mönche) halten die Leiter, der eine mit einer Hand, der andere mit zweien; noch andere haben sie ganz herabgerissen und halten sie an der Mitte des Leibes. Und unter ihnen ist der alles verschlingende Drache, der in seinem Rachen einen Mönch hat, welcher vorwärtshin liegt, und dessen Füße allein sichtbar sind.

Aufschrift

*Sieh da die Leiter an den Himmel angelehnt;
Erfasse recht der Tugenden gerechten Grund;
Mit welcher Schnelle rinnt dahin des Lebens Fluß.
Geh' hin zu ihr und steige mühsam da hinauf,
Da du der Engel Chöre dir zum Schutze hast,*

καὶ οὐρανοδρόμος κλίμαξ). Dieser Kanon wird tatsächlich auch noch in der zumal in Griechenland wie in vielen Städten Rumäniens beliebten neobyzantinischen Malerei beachtet.

Nirgends jedoch in der Fülle der heute noch zu Staunen und Mahnen der Betrachter sichtbaren Monumente dieser „Paradiesesleiter“ ist die „Nachbarschaft“ zum politisch-marxistisch umgeprägten, in Bulgarien 1969 publizierte Bildtypus, von dem wir ausgegangen waren, so frappierend nahe wie in einer im 11. oder im 12. Jahrhundert vermutlich zu Konstantinopel entstandenen, nach dem Sinai gestifteten, dort jedenfalls als besondere Kostbarkeit bewahrten und gefundenen Ikone einerseits²¹⁾, einer erregend figurenreichen und aussagekräftigen Buchmalerei des westeuropäisch-abendländisch-lateinischen Mittelalters in einem den Heilsweg führenden „Nonnenspiegel“ der Zeit um 1200 im Elsaß zum anderen.

Das eine Mal sind es die kleinen, schwarz-häßlichen Teufelsgestalten, die mit Lasso-Schnüren jene himmelwärts Steigenden von der Leiter reißen. Ein kniender Bogenschütze-Flügelteufel darauf erscheint wie aus der sinaitischen Ikone kopiert, wenn man die Darstellung bei *Ljudmil Čehlarov* von 1969 vergleicht. Doch auch die Ikone dürfte hier den Typus solcher schwarzer, kleiner Fratzen-teufel mit Flügeln bereits aus der Buchmalerei des Hochmittelalters übernommen haben. Jedenfalls wird von Kurt Weitzmann auf eine illustrierte Handschrift unseres Himmelsleiter-Themas in der Vatikan-Bibliothek verwiesen²²⁾, „die viele Elemente, wie z.B. die die Mönche von der Leiter ziehenden Teufel, mit unserer Ikone gemeinsam haben. Die letztere kann daher nicht sehr lange nach der Erfindung des Urtypus in der Miniaturmalerei entstanden sein.“

Noch sehr viel aufschlußreicher stellt sich der Vergleich jener modernen bulgarischen Polit-Kontrafaktur zum alten Thema der Gefahren auf dem Himmelswege über die „Paradiesesleiter“ vor, wenn wir das Plakat *Lj. Čehlarov*'s einer berühmten Buchmalerei gegenüberstellen. Es handelt sich um ein Blatt in dem bei den Kriegereignissen von 1870/71 freilich bei der Belagerung von Straßburg verbrannten, glücklicherweise aber aus einer frühen Umzeichnung auf uns gekommenen Meditations-Bilderbuch des „Hortus deliciarum“ der Nonne *Herrad von Landsperg*, Äbtissin auf dem Odilienbergkloster im mittleren Elsaß (Abb. 2). Das originale Werk wird mit einer zwischen 1170 und 1200 gelegenen Zeit- und Stilstufe eingeordnet²³⁾. Solch eine frühe Übernahmezeit des Bildgedankens zu mittel-

*So kommst du an der bösen Geister Schaar vorbei;
Bist bei des Himmels Pforten du dann angelangt
Empfängst du aus des Heiland's Hand der Tugend Kron.*

²¹⁾ K. Weitzmann, Farbtafel 19 im Anm. 17 zitierten Sammelband.

²²⁾ Derselbe, ebenda p. LXXXI mit Hinweis auf J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*. Princeton 1954, A. 36, Tafel XVI. J. R. Martin hat alle bis dahin bekannten illustrierten Klimax-Hss. erfaßt.

²³⁾ A. Straub—G. Keller, *Herrade de Landsperg, Hortus deliciarum*. Straßburg 1901, Tafel LVI. — Eine Neuauflage dieses Werkes, ins Englische übersetzt, erschien von A. D. Caratzas. Vgl. dazu: O. Gillen, *Ikonographische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg* (Kunstwissenschaftliche Studien, H. 9), Straßburg 1931.

alterlich-lateinisch-westlicher Prägung in der geistlich intendierten Buchmalerei erscheint um so erstaunlicher, als ja lateinische Textversionen des ursprünglich griechischen, aus diesem Urtext zunächst ins Syrische übersetzten Werkes erst nach dem Verfall des Hochmittelalters auftauchen bei *Angelus de Cingulis* um 1280, bei *Ambrosius Camaldulensis* gar erst um 1420 und noch später bei manchen anderen²⁴).

Von links unten nach rechts oben führt die Leiter mit ihren genau und gewiß nicht zufällig so in der Symbolzahl gewählten fünfzehn Sprossen. Zuunterst und zuoberst sind es Nonnen (*moniales*), die aufwärts streben bis dorthin, wo ihnen die *Dextera Dei* jene verheißene *corona vitae* aus den Wolken als Siegespreis entgegenhält. Ihr Weg ist nicht leichter als jener der Mönche auf etwa zeitgleichen Ikonen wie jener vom Sinai. Es sind die gleichen Anfechtungen durch bogenbewehrte Pfeilschützen-Teufel. Wiederum sind sie durch einen *Abyssus*-Drachen (*Draco i. e. Diabolus* steht neben ihm) bedroht. Überhaupt sind es hier viele lateinische Beischriften, die dem des Latein Kundigen noch genauere „Erklärungen“ vermitteln als es die ohnehin deutlich genug schon „sprechenden“ Bildszenen des Leiterganges zumal der Nonnen, letztlich aber aller Menschen auf dem Wege zum Heil in diesem „Nonnenspiegel“ zur Selbsterziehung²⁵) erläutern. Acht Personen sind hier auf dem Leiterwege zu erkennen, Männer wie Frauen, Nonnen, Mönche, Ritter, eine *laica*.

Schon links unten beginnt für eine knapp über dem Drachen-Teufel stehende junge Nonne die Gefahr der Sünde. Ein *Presbiter* mit Kutte (Langhemd) und Tonsur, hält Münzen in seiner Linken, bietet ihr Geld an. Mit seiner Rechten aber faßt er die Nonne an ihrer Hand. Das wird für sie zur unmittelbar verständlichen „Versuchung“, da sie den anderen, dinglich dargestellten und inschriftlich beigegebenen „Versuchungen“ der *urbs*, des Stadtlebens also und der „schönen Kleider“ (*preciose uestes*) vorerst schon entronnen war.

Mit weit aufgerissenen Mäulern fliegen zwei nackte Teufel über ihr von links her, die Pfeile auf den gespannten Bögen in ihren Händen, auf die Leiter zu, bereit, sie zur „Verführung“ abzuschließen: *Daemones sagittis suis scandentes ad alta impugnant*. Sie haben denn auch sichtlich Erfolg, wiewohl zwei schwert- und schildbewehrte Schutzengel, die Gruppe, der Vorgang der *Anglia custodia*, ihnen wehren. Aber der lateinische Text links oben im Bilde sagt es deutlich, was hier

²⁴) Der Grundgedanke des „Schwierigen Weges nach oben“ geht sicher den vielen Bildausprägungen voraus, auch wenn dieser Heilsweg nicht sofort schon in einer Sprossenleiter vom Klimax-Typus jenes Askese-Lehrers im frühen 7. Jh. spezifiziert erscheint. Vgl. Augustinus, *De scala paradisi* (Migne, PL 40, S. 99 ff.) oder Bernhard von Clairvaux (*Scala hic est disciplina religionis, vel regula ordinis...*). Nachweise, auch noch für Gabriel Inchinus, Bellarmin u. a. bei M. Rader, Migne PG 88, S. 592 f. — Dazu noch: E. Bertaud—A. Rayez, *Echelle spirituelle*. In: *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique*, hrsg. v. Ch. Baumgartner, M. Olphe-Galliard, fasc. 25, Paris 1958, S. 62 ff.

²⁵) Zu dieser Gattung von Meditations-Hagiographie vgl. M. Bernhards, *Speculum virginum. Geistigkeit und Seelenleben der Frau im Hochmittelalter*. Köln—Graz 1955.

vorgeht und was den meisten aufwärts Steigenden schließlich doch widerfährt: *Haec Scala significat ascensum virtutum et religiosorum societatis exercitum, quo aeternae vitae coronam adipiscuntur. Huic scalae primum plurimi innitentes postea diabolicis sagittis vulnerati retrahuntur...* Dabei verfallen die meisten schon sehr früh, auf den unteren und den mittleren Sprossen schon den allerdings auch sehr irdischen Versuchungen. Die erscheinen uns heute als die geistlichen Gefahren aus dem weltlichen Wohlleben nach den Vorstellungen des abendländischen Mittelalters so eigenartig zu den „Versuchungen und Gefahren aus dem Westen“ gegen die sozialistisch Fortschrittsgläubigen auf unserem Plakatbilde von 1969 in Beziehung gesetzt.

Da ist es der „Ritter“. Aber er ist kein *miles christianus* nach dem geistlichen Ideal des Mittelalters. Vielmehr ist er offenkundig ein sehr „weltlich“ Gesinnter. Fällt er doch im Bilde auf jene Dinge hinunter, erliegt er solchen „Versuchungen“, die ihm eben zu seinem geistlichen Verderb mehr als alles andere bedeuteten: auf die *urbs*, das schon an anderer Stelle bei der klösterlichen Himmelsbraut, der *monialis*, als gefährlich hingestellte Leben in der Stadt, zu Roß und Schild, *equus* und *clipeus*, auf die Burg, in der sich die *armati milites*, seine eigene Gesellschaft also, befinden, die mithin seine Gedanken binden, vom vorgenommenen Heilsweg nach oben ablenken. Über ihm und gemeinsam mit ihm im Sturze die wohl gleichgesinnte *laica*. Von der vierten Leitersprosse stürzt eben auch ein *clericus* im Talar jäh in die Tiefe, da auch ihn das irdische Wohlleben vom geistlich-ewigen Ziel abhält, ins Verderben lockt. Eine Tafel mit offenbar erlesenen Speisen deutet das an, Getränke dazu. Mit diesen leiblichen Genüssen hat ihn eine weißgekleidete Frau, im Bilde über dem Dach der *ecclesia* gezeichnet und ausdrücklich als die *amica clerici* benannt, ins Verderben gelockt.

Noch höher schon gestiegen, stürzen dennoch weitere Angehörige des geistlichen Standes, *religiosi* also, ab. So ein *monachus* im Habit, die *cuculla* über den Kopf gezogen. Aber er hat deutlich einen Geldbeutel umgehängt und er stürzt auch nach rechts unten auf einen großen Korb voller Münzen, mithin auf den wider sein mönchisches Armutsgelübde unrechtmäßig gehäuften, gehorteten Schatz, im Bilde bezeichnet als die *pecunia monachi*.

Ein Prunkbett als bequeme Liegestatt für den *inclusus* steht im Bild rechts. Es ist Sinnzeichen für nicht erfüllte Selbstzucht-Askese des ja freiwillig zur Entbehren Verpflichteten. Also stürzt auch dieser bärtige *inclusus* genau dort über diesem sinnerfüllten Requisit der Trägheit im Geistlichen. Über ihm rechts im Bilde der Letzte zu Fall Gekommene: der *heremita*-Einsiedler. Der wieder stürzt hinunter auf sein Gärtchen, die zum Selbstzweck für ihn gewordene Lieblingsbeschäftigung, auf seinen (*h*)*ortus heremite*. Die Beischrift erklärt es noch genauer: das Gärtchen war dem Eremiten wichtiger geworden als *oratio* und *contemplatio*, um deretwillen er sich ja zum Entbehren auferlegenden Einsiedlerleben entschlossen gehabt hatte.

Nur die allegorische Frauengestalt der Tugend selbst, *virtus, id est charitas*, gelangt zur obersten Sprosse eben dieser Tugendleiter. Schon streckt ihr die Rechte Gottes die ersehnte Krone des ewigen Lebens in Glückseligkeit entgegen.

Das Leitersymbol aber wird neben solch eindringlichen Bildszenen zusätzlich noch in diesen Beiworten innerhalb des Gesamtbildes erläutert: *hos omnes periculose ab alto cadentes, potest Dominus medicina poenitentiae verum ad virtutum culmen restituere*. Das ist eine ganz erstaunliche Formulierung. Denn der Gedanke der Möglichkeit, auch jetzt nach dem Sturze durch Verführung dennoch das Heil durch Reue und Buße (*poenitentia*) sozusagen als Ergebnis einer so sehr späten *μετάνοια* finden zu können, spricht sich hier eigenartig aus. Es klingt so tröstlich. Wir würden das für das frühe Christentum und seine Poenential-Anschauungen und seine oft so kontrovers verstandene Bußpraxis durchaus „zeitgemäß“ finden; etwa für die Auseinandersetzungen der Amtskirche mit Novatianern und später Donatisten im 3. und im 4. Jahrhundert. Doch das alles war ja im hohen Mittelalter fast vergessen. So klingt uns diese Bemerkung im „Hortus deliciarum“ des ausgehenden 12. Jahrhunderts deutlich wie die hier sich immer klarer ankündigende „Fegefeuerlehre“, wie sie ja eben damals sich herausgebildet hatte und bald darauf erstmals in den beiden Konzilen von Lyon 1245 und 1247 auch als „Glaubenssatz“, wie ihn allerdings nur die lateinisch-katholische Kirche annahm und bis heute beibehält, verkündet werden sollte; die Anschauung von der Rechtfertigung durch eine zeitlich begrenzte Läuterung im „Feuer“ des *purgatorium*²⁶). Das könnte ja auch in einem ansonsten themengleichen Bilde der Ostkirche niemals aufscheinen²⁷).

Aber die für unser politisches Bild von 1969 unwesentliche, im „Hortus deliciarum“ vor 1200 aber der Zeit entsprechend tief gegründete Symbolik reicht noch tiefer. Liest man doch links im Bilde unterhalb des unteren Bogenschütze-Teufels diese Worte, angeschrieben ebenfalls wie die oben zitierten an der Sprossenleiter selber: *Septem sunt scalae, quibus ascenditur ad regnum coelorum: castitas, mundi contemptio, humilitas, obedientia, fides, spes, caritas de puro corde*. Sieben für den *religiosus* entscheidend notwendige Tugenden klösterlichen Lebens sind es, aufgereiht sichtlich an der „heiligen“ Siebenzahl, so wie sie seit altersher ein sakrales Ordnungselement abgibt: die sieben Planeten, die sieben Sakramente, die sieben Gaben des Heiligen Geistes, die sieben Vaterunserbitten usw. Viele Schriftdenkmäler der mittelalterlichen Kirche, lateinische und solche in den das Latein ablösenden „Volkssprachen“ gründen sich auf solche Symbolik der Siebenzahl. Sie ist auch hier im Tugendkatalog für die *monachi* und für die *moniales*, zu deren Meditationsgebrauch auch dieses Leiter-Bild in Übernahme aus dem Traditionsbereich des frühen, im Orient wie im Nahen Osten beheimateten Mönch- und Anachoretentums genommen ist, durchaus nicht zufällig.

²⁶) Vgl. zum Problemkreis: L. Kretzenbacher, *Legendenbilder aus dem Feuerjenseits*. Zum Motiv des „Losbetens“ zwischen Kirchenlehre und erzählendem Volksglauben. (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., SB, 370. Bd.), Wien 1980, bes. S. 43 ff.

²⁷) Über die theologische Kontroverse um den Glauben an ein *purgatorium* oder die orthodoxen Vorbehalte gegen solch ein katholisches Dogma waren ja beinahe die Uniionsverhandlungen auf jenem Konzil zu Florenz 1439 gescheitert.

Ein Gleiches wird man wohl auch — so wie in der Dreißigsprossen-Klimax jenes sinaitischen *Johannes Klimakos* — für die hier auf fünfzehn halbierte „heilige Zahl“ annehmen dürfen. Genau fünfzehn Stufen sollen es gewesen ein, die nach dem exegetischen Schrifttum eines *Gerhoch von Reichersberg* († 1169) wie nach *Honorius von Autun* (*Augustodunensis*; Mitte des 12. Jh.s) zum Templum Salomonis hinaufführten²⁸). Man glaubte eben im Mittelalter, daß auf ihnen die „Fünfzehn Gradual-Psalmen“ gebetet worden seien, entsprechend den genau fünfzehn Psalmen-Dekaden der alten Zählung für eine Stufenleiter zur Vollkommenheit²⁹). So gehört denn auch unzweifelhaft eine noch so späte theologische, von Symbolik erfüllte Schrift hieher wie jene „Leiter mit den fünfzehn Sprossen“, die *Ljestvica imučaja pjatnadesjat stepenj* des serbischen Abtes und Volksschriftstellers *Vićentije Rakić* (1750—1818), dessen Erbauungsbuch 1805 zu Venedig gedruckt wurde.

In die Untersuchung der Symbolträchtigkeit solch einer Fünfzehnsprossen-Leiter zum Paradiese nach der Grundvorstellung des Askesewerkes jenes fernen *Johannes Klimakos* müßte man eine freilich schon weitgehend verfallene, vom Thematischen her als Variante besonders bedeutungsvolle Ikone aus dem Kirchlichen Museum zu Sofia heranziehen. Sie stammt aus Melnik in Südwest-Bulgarien. Auf ihren fünfzehn Quersprossen sind in kaum noch lesbarer Schrift, in griechischen Buchstaben, wie so oft auf den älteren Ikonen und Fresken in Bulgarien wie in Rumänien fast immer, die fünfzehn Stufen der Tugendweg-Namen angebracht. Die steil aufwärts gerichtete Leiter führt aus einem Doppelfries mit zwölf quadratischen Einzelbildern auf durch die Sternensphären des ptolemäischen Weltsystems, an dem gerade Mönchskreise des Südostens so lange, ja vereinzelt heute, im 20. Jahrhundert noch, festhalten³⁰). Der Aufstieg durch drei Bogenfriese himmlischer Geister, der Engel, der Cherubim, der Seraphim, bis die Leiter ganz zuoberst ein Thron der Theotokos wird, über der sich, aus dem Himmelsgewölk leuchtend hervortretend, die Dreifaltigkeit als Inbegriff des „Himmels“ zeigt, zu der man eben nur über die Fünfzehnsprossen-Tugendleiter und „durch Maria“ hoch über dem Sternenzelte gelangen kann. Darum drängen sich denn auch menschliche Gestalten am Fuß der Leiter wie schon auf den Einzelsprossen. Von solcher Gedankenfülle geistlicher Art ist verständlicherweise im Polit-Bilde von 1969 als einer ganz anders intendierten „Säkularisierung“ der religiös-spirituellen Bildkonzeption des frühen Mönchtums wie der reichen mittelalterlichen Malbildgestaltung nichts enthalten. Aber es enthielten auch die späten Prägungen des geist-

²⁸) Vgl. zur *Scala coeli minor* noch Honorius Augustodunensis Migne, PL 122, S. 1239—1242.

²⁹) Zur Symbolwertigkeit der Sieben vgl. Theologen und Moralisten wie Johannes Gerson (1363—1429) oder den Dominikaner Alanus de Rupe (de la Roche) (1428—1475) mit seiner bereits manierten Symbolisierungssucht für die Zahlen 15 wie 150. Vgl. J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jh.s in Frankreich und in den Niederlanden*. Deutsche Ausgabe v. K. Köster, 9. Aufl. Stuttgart 1965, S. 293 ff.

³⁰) L. Kretzenbacher, *Ein Mönchs-Flugblatt vom Berge Athos 1971*. — *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 76, Wien 1973, S. 43—47.

lichen Bildes nicht immer den vollen Symbolgehalt der „Vorlage“. So etwa ein rumänischer Holzschnitt des 19. Jahrhunderts aus dem Moldaukloster Neamț, der auf der Dreißigsprossenleiter nur drei aufsteigende Mönche und einen eben herniederstürzenden zeigt (Abb. 3), indes ein zweiter schon kopfüber in dem riesigen Höllenrachen verschwindet³¹⁾. Auf wiederum einem anderen, mit 1832 sogar datierten Holzschnitt aus Rumänien mit kirchenslawischer Inschrift ist es eine nur kurze Leiter mit zwei Mönchen darauf und einer Nonne, indes auf der einen Seite eine Gruppe von fünf Mönchsheiligen steht (Abb. 4), auf der anderen Moses, der auf dem Berge vor Maria im Brennenden Dornbusch seine Schuhe gemäß der Aufforderung der Gottheit im 2. Buche Mosis 3,5 „am heiligen Orte“ abstreift³²⁾. Hier sind also mehrere Bildgedanken in einem Szenengefüge vereint, indes die Klimax lediglich noch die Mitte, offenkundig das Hauptanliegen des sich mit *Theodosie monachos* Signierenden bildet.

Von einer politischen Kontrafaktur als Bezeugung, als Anruf einer in ihr dominanten Ideologie waren wir ausgegangen. Unverkennbar deutlich ist der Anspruch auf Verkündigung eines Programmes nicht nur des „Sozialen“, sondern eben des besonderen, fortschrittsgläubigen Sozialismus für die Menschheit hier im Diesseits. Symbole und Zeichenhaftes vereinigen sich zu solch einer plakativen Aussage, die über den aktuellen Anlaß der Werbung für den Besuch einer Aufführung des sowjetrussischen Revolutionsstückes von 1918/21 weit hinausgeht. Das Bild will Gültigkeit im Erweis der positiven Werte und Möglichkeiten des Sozialismus. Zum anderen aber will es warnen vor den Gefahren, die dem Sozialismus des heutigen Ostens und Südostens in den „Verlockungen“, in Vorgängen, Persönlichkeiten, Verhaltensweisen des als „verderblich, gefährlich korrupt und militant“ hingestellten „Westens“ erstanden waren, sozusagen noch immer virulent sind. Die Verwendung eines vor eintausenddreihundert Jahren schon konzipierten Grundmotives (Abb. 5), ihre im Prinzip sinngemäß beibehaltene Symbolsuche bei frei variierendem Einbringen von gänzlich anders orientierten Szenenbildchen und sinnfälligen Requisiten für Verhaltensweisen, Sehnsüchte des Menschen unserer Zeit, kennzeichnet diesen eigenartigen Vorgang der Umsetzung eines seit dem Symbol-Denken und Allegorie-Suchen³³⁾ des Mittelalters bis in unsere Gegenwart herein Wirksamen. Es wird in einem politisch intendierten Kontrafaktur-Gemälde neben und über eine auch heute noch im geistlichen Bereich der Bildausagen vernehmliche Stimme aus dem Bilder-Denken und dem Bild-Erzählen des Ostens und seiner religiös verinnerlichten Geistigkeit gesetzt.

³¹⁾ Der *hl. Symeon* mit der Leiter-Vision nach *Johannes Klimakos*. Rumänischer Holzschnitt, frühes 19. Jh., aus dem Kloster Neamț, Südteil der Provinz Moldau. Nach Gh. Racoveanu, Gravura in lemn. La Manastirea Neamtul. Bukarest 1940, Tafel 3.

³²⁾ A. Maniu, La gravure sur bois en Roumanie. Bukarest o.J., Tafel 33. — Zum Sondermotiv „Maria im Brennenden Dornbusch“ vgl. L. Kretzenbacher, Bilder und Legenden, 1971, S. 93—111, Ab. 7 und Tafeln XX—XXI.

³³⁾ Zum Theoretischen wie zum Historischen solcher Vorgänge vgl. neuerdings das Sammelwerk: W. Haug (Hrsg.), Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978. Stuttgart 1979.