

Säkularisierte Ikonotropie zu religiösen Bildthemen Südost-Europas

Von LEOPOLD KRETZENBACHER (Lebring, Steiermark)

Vor mehr als zwanzig Jahren durfte ich mich als langjähriger Mitarbeiter an den *Südost-Forschungen*, in denen es nie nur um das Schwerpunktfach „Geschichte“, sondern von Anfang an auch um „Kultur und Landeskunde Südosteuropas“ geht, mit einer Studie über „Ikonotropie zu Kultbildern und Fresken in Südosteuropa“¹⁾ melden. Mein Ausgangspunkt waren Ikonen und Fresken mit dem Thema der κοιμησις τῆς Θεοτόκου, des „Entschlafens der Gottesmutter“, wie das Hochfest Mariens im Osten und im Südosten nach byzantinischer Tradition als *dormitio* und nicht so sehr als „Himmelfahrt Mariens“ (*assumptio BVM*) nach lateinisch-westlicher Auffassung vom 15. VIII. die Gläubigen zur Betrachtung (*meditatio*) und zur Verehrung (*veneratio*) anregt und aufruft.

Auf sehr vielen Darstellungen im Bereich des byzantinisch-griechischen Ursprunges und Legenden-Wissens steht im Vordergrund das meist übergroße Sterbelager der Gottesmutter. Von ihm trägt Christus selber in Gegenwart der trauernden Apostel die Seele seiner Mutter als εἶδωλον (*animula*) wie ein Fatschkindlein himmelwärts in die Glorie. Dazu aber fügt man im Osten und im Südosten eine für westliche („lateinische“) Beschauer fremdartig anmutende, jedenfalls eigenartige Szene: ein oftmals gepanzert auftretender Flügelengel schwingt, sein Haupt von einem Glorienschein umstrahlt, ein sichtlich blutbeflecktes Schwert, mit dem er eben einem vor ihm hingesunkenen Manne beide Hände abgeschlagen hatte. Diese Hände aber haften noch am meist roten Bahrtuch der mit gefalteten Händen auf ihrem Sterbebette liegenden Theotokos (Abb. 1).

Hier handelt es sich um eine mittelalterlich auch im lateinischen Westen durchaus bekannte Apokryphe. Sie ist uns etwa seit dem 13. Jh. in Handschriften bekannt, die unter dem Titel *De transitu Beatae Mariae Virginis* und unter dem Namen eines *Pseudo-Josephus von Arimathia*²⁾ gehen. Dar-

¹⁾ L. Kretzenbacher, Ikonotropie zu Kultbildern und Fresken in Südosteuropa, *Südost-Forschungen* 29 (München 1970), S. 249–266.

²⁾ K. von Tischendorf, *Apocalypses apocryphae*. Leipzig 1866, Neudruck Hildesheim 1966, S. XXXIV—XLVI und S. 95—112 (*Johannis liber de dormitione*).

nach war dies ein „Hoherpriester“ oder *quidam Judaeus scriba de tribu Dan, nomine Ruben*.³⁾ Nach dem auch im berühmtesten Legendenbuche des lateinischen Westens, in der *Legenda aurea* des Dominikaners, nachmals Erzbischofs von Genua (1228/1230—1298) enthaltenen, nahezu abendlandweit verbreiteten Texte⁴⁾, wollte dieser *Ruben* „die Jünger alle töten und den Leib mit Feuer verbrennen, der den Betrüger hat getragen“. Also „legte er seine Hand an die Bahre und wollte sie umwerfen und zu der Erden ziehen. Da dorreten seine Hände beide und blieben an der Bahre hangen, also daß er nicht von der Bahre mochte kommen und schrie in großen Schmerzen gar jämmerlich . . .“

Diese Szene ist im nahen Südosten, aber auch im Libanon und weithin im christlichen Bereich des Vorderen Orients sehr oft bildlich dargestellt. Für uns bemerkenswert wegen der Beibehaltung solcher Erweiterung des zur Abwehr des Frevels an Maria herbeigeeilten Engels mit dem Schwerte und seiner blutigen Strafe am versuchten Insult gegen den Leib der Entschlafenen⁵⁾. Solch ein Bild aber, wie es auch für den russischen Osten das „Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganoff“⁶⁾ aufgenommen hatte, also die Apokryphenfassung mit Schwertengel, Frevler mit abgeschlagenen Händen, die an der Bahre haften blieben, muß der Dichter *Nikos Kazantzakis* (1882—1957) in seiner Heimatstadt Iraklion auf Kreta gesehen haben. Es mußte ihn so sehr beeindruckt haben, daß er sich noch Jahrzehnte später dieser Kindheitsbegegnung erinnerte und sie eben in einer „Ikonotropie“ noch in seinen Lebenserinnerungen so zu erzählen wußte⁷⁾:

³⁾ Der Text, lateinisch und ins Spanische übersetzt, auch bei: A. de Santos-Otero, *Los evangelios apocrifos*. Madrid 1956 (Neuaufgabe 1963), S. 695; darnach wollten die Apostel die „Entschlafene“ vom Berge Sion auf einer Bahre (*feretrum*) in das Tal Josaphat tragen.

⁴⁾ *Jacobus de Voragine, Legenda Aurea vulgo Historia Lombardica dicta*. Hrsg. v. Th. Graesse. Breslau ³1890, Neudruck Osnabrück 1965, Kapitel CXIX, S. 508. Deutsche Übersetzung nach R. Benz, *Die Legenda aurea*. Heidelberg ³1955, S. 587.

⁵⁾ Beispiele aus den west- und den nordeuropäischen Bildbezeugungen dieses Themas der „Schwert-Engel“-Variante der frühchristlichen Apokryphe um die *Κοίμησις*, auch aus dem frühen 14. Jh. in Italien wie aus dem deutschen Spätmittelalter und aus Rumänien zwischen Mittelalter und Gegenwart verzeichnet bei L. Kretzenbacher, *Ikonotropie*, Anm. 7 und 8 auf S. 251.

⁶⁾ Erstdruck nach den Skizzen des 16./17. Jhs., Moskau 1869; deutsche Ausgabe München o. J. (1965), S. 422f. zum Marienfeste des 15. 8. Eine Wandmalerei aus der Eremitage Orlica des Rila-Klosters, Bulgarien, datiert mit 1491, bei Tschoudomir Tschernev (*Čudomir Černev*), *Le style national dans la peinture bulgare ancienne*. Sofia 1969, Abb. 19.

⁷⁾ *N. Kazantzakis, Ἀνάφορα στὸν Γκρέκο*, Athen 1961; deutsch als „Rechenschaft vor El Greco“, aus dem Neugriechischen übertragen von I. Rosenthal-Kamarinea, Teil 1: *Kindheit und Jugend*, Berlin 1964, S. 63.

... Eines Sommers, am 15. August, hatte man in der Kirche auf dem Anbetungspult⁸⁾ die Ikone vom Tod Mariens aufgestellt: Die Muttergottes lag auf dieser Ikone hingestreckt mit dem Kreuz zwischen beiden Händen; rechts stürzte sich ein Engel, links der Teufel auf sie, um ihr die Seele zu entreißen; der Engel hatte sein Schwert gezogen und dem Teufel beide Arme abgehackt, die in der Luft hingen und blutig tropften. Ich schaute die Ikone an, und mein Herz füllte sich mit Freude — das ist Kreta, sagte ich, dieser schwarze Teufel ist der Türke und der weiße Engel der griechische König ... Der griechische König wird die Arme des Türken eines Tages abhacken. Wann? Wenn ich groß sein werde, dachte ich ...

Wenn sich Nikos Kazantzakis auch nicht so ganz richtig an die bewußte Szene erinnern konnte, im wesentlichen blieb ihm Entscheidendes im Gedächtnis. Daraus wurde bei ihm nun eine volle Ikonotropie in jenem Sinne, wie sie — nach der Definition in einer Münchener Dissertation von 1968 — vorliegt, „wenn Geschichten erfunden oder geändert werden, um (religiöse) Bilder zu beschreiben, die nicht mehr in ihrem ursprünglichen kultischen Sinne erfaßt werden“⁹⁾.

Ähnlich verfährt Nikos Kazantzakis auch in seinem Roman aus Kreta zur Zeit der Aufstände gegen die Türken gegen Ende des 19. Jhs., den er in der Ausgabe von Athen 1955 *Ὁ Καπετὰν Μιχάλης* benannte und der unter dem Titel „Freiheit oder Tod“ um 1967 auch deutsch erschienen ist¹⁰⁾. Danach zeigt ein Metropolit auf Kreta seinen Freunden, drei Gemeindevorstehern eines griechischen Dorfes, ein zuerst sorgfältig verhülltes Bild, das die Beschauer im ersten Augenblick für eine „Kreuzigung Christi“ halten. Aber jäh müssen sie erkennen, daß es eine ganz anders intendierte, nur „ähnliche“ Darstellung ist: ... Käpten Elias nahm es, stellte es auf seine Knie und starrte darauf mit seinem einzigen Auge. / „Das ist die Kreuzigung“, sagte er, „die Kreuzigung. Aber ich werde nicht daraus klug.“ / Mavrudis beugte sich darüber, sah hin und schrie auf: / Gott soll mir verzeihen, meine Augen flimmern. Aber sollte ...? / „Hervorragend“, rief Hadzi Savas, der aus seiner Tasche eine Lupe geholt hatte und das Bild beäugte. „Eine großartige Idee: Gnade deinen Händen, Murzuflos! Das ist eine Kreuzigung. Bei meiner Ehre, sage ich euch, wenn ich Bischof wäre, würde ich diese Ikone an die Bilderwand der Kirche hängen.“ / Der Metropolit lächelte bitter und schüttelte seinen gutmütigen Löwenkopf. / „Aber“, sagte der alte Mavrudis, „hier ist nicht Christus gekreuzigt

⁸⁾ Die Übersetzung ist nicht glücklich gewählt: Gemeint ist das προσκυνητάριον zur Auflage der (Tages-)Ikone zur „Verehrung“ (προσκύνησις, *veneratio*), nicht zur „Anbetung“ (*adoratio*).

⁹⁾ W. Schmidbauer, *Methodische Probleme einer Psychologie des Mythos. Aufgezeigt an der Ödipus-Sage*. München 1969, S. 150, 166—171.

¹⁰⁾ N. Kazantzakis, *Ὁ καπετὰν Μιχάλης*, Athen 1953 (2. Aufl. 1955); danach als „Freiheit oder Tod“. Deutsch von H. von den Steinen, Berlin, Grunewald o. J. (um 1967), S. 171ff.

... ich bin ein Sünder, mein Gott, es ist eine Frau, in Patronen und silberne Pistolen gehüllt.“ / „Es ist Kreta, es ist Kreta“, sagte der Metropolit mit vor Rührung erstickter Stimme. „Das Kreuz ist auf einem Haufen von Schädeln und Knochen errichtet, der Himmel ist voll dunkler Wolken, und ein Blitz erhellt rechts im Hintergrund ein Kloster. Seht seinen Glockenturm an, die Windmühle davor, die Kuppel, die turmgeschmückten Mauern ringsum: das ist Arkadi¹¹). Und Kreta ist ans Kreuz geschlagen als schwarzgekleidete, gepeinigter Mutter, deren Blut auf die Gebeine ihrer Kinder niederrinnt. Und unter dem Kreuz stehen rechts und links zwei Kapitane, ein greiser und ein junger mit breitem Fez ... / ... Der Metropolit nahm das Bild und bekreuzigte sich. „Wir beten deine Leiden an“, murmelte er und küßte die blutbenetzten Füße Kretas. Und mit einem Mal überließen sich alle vier hemmungslos ihrer Trauer ...

Das Spruchband auf dem Bilde las der Metropolit als jenes hebräische Wort Christi am Kreuze (Markus 15,35), „Mein Gott ... warum hast du mich verlassen“, übersetzte der Metropolit. / ... Die vier Männer sahen auf die neue Kreuzigung und seufzten ...

Auch wenn solch ein Bild nicht real für uns nachweisbar ist, das ist wohl eindeutig die dichterische Vision einer fiktiven, aber sehr realistisch vom Kreter Nikos Kazantzakis dichterisch „geschauten“ und bewußt „aktualisierten“ Bild-Kontrafaktur. Sie wurde bei ihm ganz deutlich zu einer fast mystisch überhöhten, wortgeprägten „Säkularisierten Ikonotropie“, zu einem religiös überall gegenwärtigen religiösen Bilde. Solch sozusagen dichterisch erfundene, geschichtliche Realität poetisch durch Ikonotropie verbrämende Beispiele ließen sich aus dem Werk von Nikos Kazantzakis noch vermehrt beibringen.

Es gibt auch eine andere „Ikonotropie“ als jene der sozusagen nur mündlich, literarisch, gedankenmäßigen Umformung eines im realen Bilde vorgegebenen festen, z.B. aus Apokryphen oder aus religiösen Grundvorstellungen geprägten Inhaltes. Ich meine eines der selber wiederum bildlichen Umgestaltung eines im Religiösen, z.B. als Meditationsbild vorgegebenen

¹¹) N. Kazantzakis verbindet hier auf dichterische Weise die geläufige Darstellung des Christuskreuzes als des *Crucifixus* über dem „Schädel des Adam“, der auf Golgotha (d.h. auf aramäisch „Schädel“) durch Christi Blut unter dem Kreuze nach alten Legenden „getauft“ wurde (vgl. W. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Neudruck Graz 1968, Nr. 409, S. 64f.) mit den schrecklichen Geschehnissen der Türkenbelagerung des kretischen Klosters Arkadhi im Nomos Rethimnon am 8. 9. 1866. Dort hatten sich die Mönche verzweifelt gegen 22000 Türken gewehrt und sich in ihrer Aussichtslosigkeit dann selber in die Luft gesprengt. Dabei sollen 45 Mönche, 657 Frauen und 331 Männer ihr Leben verloren haben. — R. Wagner, Die kretischen Aufstände 1866/1867 bis zur Mission Aali Paschas. Bern 1908; K. Gallas, Kreta. Kunst aus fünf Jahrtausenden. Köln ⁴1977, S. 201.

Schemas. Solches wird mitunter bis in Einzelheiten nachgeformt. Manchmal erscheint es dann in weiterer, etwa in politischer Tendenz als Ikonotropie, wenngleich aus ursprünglich „religiöser“ Vorform.

Auch dafür durfte ich mehrmals in unseren *Südost-Forschungen*, auch in Sofia, in Klagenfurt, in Lund/Schweden ein, wie ich glaube, einprägsames Beispiel vorführen. Viele dutzend Male war mir auf meinen Südost-Wanderungen zu „volkskundlicher Feldforschung im Alleingang“¹²⁾, vor allem in Rumänien, in Griechenland, auf seinen Inseln wie Kreta und Rhodos, auf dem Athos und zuletzt (1990) auf Cypern, aber auch in Bulgarien, in Slawo-Makedonien, jedenfalls fast nur im Bereich der Orthodoxie das Mauerbild oder eine Ikone des „Schwierigen Weges nach oben“ im sinnbildhaften Aufstieg auf einer Leiter begegnet¹³⁾.

Am eindrucksvollsten war dies für mich angesichts einer riesigen Außenwand-Malerei der Zeit um 1600 am Katholikon des unter der Dynastie der Movilești in der 2. Hälfte des 16. Jhs. gegründeten Klosters Sucevița in der rumänischen Provinz Moldau. Es ist übrigens das letzte der vielen rumänischen Bauwerke sakraler Bestimmung dort, das (hier 1601) vollständig mit Außenwandfresken in besonderer Themenfülle und Gestaltungsmannigfaltigkeit bedeckt wurde¹⁴⁾. Über eine schräg von rechts unten nach links oben führende Leiter von dreißig Sprossen, die nach der Auslegung schon des frühen 7. Jhs. die dreißig Jahre versinnbildeln sollen, die Jesus vor Beginn seines Lehramtes „in der Verborgenheit gelebt“ hatte, streben Mönche in braunen, grauen, gelblichen Kutten, jeweils durch das stolaartig um den Hals getragene, bis zur Leibensmitte und etwas länger noch zweiteilig herabhängende Epitrachil (ἐπιτραχήλιον) als Priester gekennzeichnet, auf dem „Schwierigen

¹²⁾ L. Kretzenbacher, *Ethnologia Europaea. Studienwanderungen und Erlebnisse auf volkskundlicher Feldforschung im Alleingang.* (Beiträge zur Kenntnis Südosteuropas und des Nahen Orients XXXIX) München 1986.

¹³⁾ L. Kretzenbacher, „Himmelsleiter“ und „Heilige Stiege“. Bildgedanke und Kultmotiv zwischen Byzanz und dem Abendlande, in: *Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, II, Archéologie, histoire de l'antiquité, arts.* Sofia 1969, S. 837—843; idem, *Bilder und Legenden. Erwandertes und erlebtes Bilder-Denken und Bild-Erzählen zwischen Byzanz und dem Abendlande.* (Aus *Forschung und Kunst*, 13) Klagenfurt-Bonn 1971, S. 16—42; *Der schwierige Weg nach oben. Legende und Bild von Jakobstraum, Paradiesesleiter und Himmelsstiege.* 5 Textabbildungen, Farbtafel I, Sucevița-Fresko um 1600, Aufn. L. Kretzenbacher 1969; dazu Bildtafeln I—X zur Stiegen-Leiter-Thematik; idem, *Himmelswanderer und Asketen in Bildern und Schriften südost-europäischer Orthodoxie*, in: *Man and Picture. Papers from the First International Symposium for Ethnological Picture Research in Lund 1984.* Hrsg. von N. Arvid Bringéus. Lund 1986, S. 165—175, 6 Abb.

¹⁴⁾ M. A. Musicescu, *Das Kloster Sucevița.* Bukarest 1965. Bild 28; das Fresco datiert mit 1596 bzw. 1601.

Weg nach oben“¹⁵⁾). Dort wartet die Gottheit im Glorienschein eines Sternzacken-Nimbus mit einer großen Schriftrolle ihrer Ewigkeitsverheißungen auf sie. Doch wenn diese aufwärts Steigenden, die Leitersprossen, zwischen denen die Namen der Tugenden und der Ziele geistlicher Vervollkommnung des Mönches in (heute nur noch schwer lesbaren) kyrillischen Buchstaben nach altkirchenslawischer Tradition aus dem Griechischen stehen, Erklimmenden auch von vier Reihen von Flügelengeln gleichsam ermuntert, jedenfalls „geleitet“ werden¹⁶⁾, so reißen eben Teufel und Fratzendämonen viele von der anderen, der unteren Seite der Jenseits-Leiter herunter. Diese Fallenden erlagen offenbar den „Versuchungen des Lebens“. Sie stürzen in das Grauen des höllischen, von Dämonen erfüllten Abgrundes.

Dieses in der Orthodoxie so ungemein weit verbreitete, einprägsam „dicht“ zum Bild gewordene Gedanken-Gefüge entstammt der theologisch-pastoral-mystischen Meditation eines bedeutenden Mönchs-Denkers und Seelen-Führers *Johannes*, geboren vor 579, gestorben als Abt des Dornbusch-Klosters auf dem Sinai nach 654. Der mit ihm befreundete Abt *Johannes Raithou* von einem Monasterion am Toten Meer hatte ihn zu einem Askese-Werk für die Mönchsgemeinschaften ermuntert. Der Verfasser wird nach seinem in der gesamten östlichen Mönchstradition seit der Mitte des 7. Jhs. in unzähligen Abschriften wirksam gewordenen Werke der *Κλίμαξ τοῦ Παραδείσου*, des wegen *Johannes Klimax* oder *Klimakos* (ὁ τῆς κλίμακος), „der von der Leiter“,

¹⁵⁾ Zu einem anderen Typus dieses Gedankens vom „Schwierigen Weg nach oben“, der gewiß zu den religiösen Urgedanken der Bildmöglichkeit gehört, vgl. eine Abbildung des Kupferstechers J. M. Lerch (Wien) in der lateinisch kommentierten Folge von Bilderpredigten des Jesuiten P. Anton Suckuet, die er zu Wien 1672 erscheinen ließ als: *Piae considerationes ad declinandum a malo et faciendum bonum cum iconibus vitae aeternae*. Engel geleiten nach oben mühsam auf steilem Wege aufsteigende Menschen, dabei auch eine Kröte als das bekannte „Seelentier“ (wie auf der Kanzelbrüstung zu St. Stephan in Wien). Aber ein Teufel reißt solch einen Menschen eben herunter ins Verderben. Abbildung bei L. Kretzenbacher, *Die Seelenwaage*. Zur religiösen Idee vom Jenseitsgericht auf der Schicksalswaage in Hochreligion, Bildkunst und Volksglaube. Klagenfurt 1958 (Buchreihe des Landesmuseums für Kärnten IV), Abb. 54 auf S. 189.

¹⁶⁾ Die Engel sind nach Art der im Byzantinischen so beliebten „Aufreihung der Körperlosen“ (Engel), σύναξις τῶν ἀσωμάτων, gleichartig nebeneinandergestellt. Bei meinem Besuch zu Sucevița 1969 hatte ich mit dem Fernglas am Monumentalfresko nicht weniger als 52 gezählt; dazu noch einen gleichgestalteten im roten Langkleide, ganz oben links, der dicht unter der Gottheit den obersten, fast schon am „Ziel“ bei der Gottheit Angelangten, einen weißbärtigen Mönch, wie er eben „sündigerweise“ jetzt noch abstürzt, im Fall noch mit einer langen Lanze „verstößt“.

gelegentlich auch *Scholastikos* oder *Sinaites* genannt¹⁷⁾ (Abb. 2). Sein Text wurde mit zahlreichen Übersetzungen¹⁸⁾ im Stil und Namen einer *Scala paradisi* bis in die jüngste Zeit und darunter (für den orthodoxen Südosten bedeutsam in der Bilddeutung) auch ins Serbische¹⁹⁾ übertragen und erläutert vorgelegt. Dieses Askese-Buch, das sehr weit vorausdeutet auf die griechische Mönchsbeziehung der Hesychasten nach *Symeon von Konstantinopel* († 1036) und auf *Gregorios Palamas* (um 1296—1359) hatte ja schon knapp vor 1200 im lateinisch bestimmten Abendlande ein großartiges Bildzeugnis dieser „Himmelsleiter“ als deutlich sprechendes Mahnbild für die mittelalterlichen Nonnen (*moniales*) im *Hortus deliciarum* der Elsässerin *Herrad von Landsberg* ergeben²⁰⁾.

Der also abendlandweit verbreitete Bildgedanke einer Askese-Leiter bleibt besonders in Südosteuropa als Wandmalereien an Kirchen und Klöstern, auf Ikonen, in Holzschnitten volkstümlicher Denk-Aussagen in unmittelbar ansprechender, eben allverständlicher Formgebung ungemein beliebt²¹⁾. Von hier aber wird gerade dieser Bildgedanke durch „säkularisierte Ikonotropie“

¹⁷⁾ W. Buchwald — A. Hohlweg — O. Prinz, *Tusculum-Lexikon griechischer und lateinischer Autoren des Altertums und des Mittelalters*. Zürich ³1982, S. 400f.

¹⁸⁾ Migne, PG 88, col. 631—1210; dazu: H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*. München 1959, S. 451f. — Wesentlich die griechisch-italienische Ausgabe von P. Trevisan, Torino, 2 Bände 1941. Neugriech. Ausgaben schon von Maximus Margunios, Venedig 1590; von Jeremias Sinaites, Venedig 1790; Sophronios von Rodosto, Konstantinopel 1885; deutsch vom bayerischen Pfarrer F. S. Handwercher, *Leitsterne auf der Bahn des Heils*. N. Folge Band I. Landshut 1834 und Regensburg 1874. Dazu: W. Völker, *Scala Paradisi*. Eine Studie zu Johannes Climacus und zugleich eine Vorstufe zu Symeon dem Neuen Theologen. Wiesbaden 1968; H. Ball, *Byzantinisches Christentum*. Einsiedeln — Zürich — Köln, ²1958, S. 9—62.

¹⁹⁾ D. Bogdanović, *Jovan Lestvičnik u vizantinskoj i staroj srpskoj književnosti*. (Vizantoloski institut Srpske Akademije Nauka, Pos. Izd. 11), Beograd 1968; vom gleichen Verfasser ging hier ein Auswahlband mit 30 Einzelabschnitten und kurzen Kommentaren voraus: idem, *Sveti Jovan Lestvičnik, Lestvica*. Beograd 1963. (Mala religiozna biblioteka, 22).

²⁰⁾ A. Straub — G. Keller, *Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum*. Straßburg 1901, Tafel LVI; L. Kretzenbacher, *Bilder und Legenden*, Tafel III.

²¹⁾ Daß mir das Leiter-Symbol auch auf einem schwedischen Historien-Bilde der Zeit um 1450 aus der Länna-Kirche in den Upplanden zu Stockholm (Nordisches Museum) aufgefallen war, sei hier nur kurz erwähnt. Die Leitersymbolik, hier zwischen jener des Jakobs-Traums nach Gen. 28, 10 und der *Scala paradisi* so vieler Legenden des frühen und des hohen, aber auch des auslaufenden Mittelalters stehend, ist hier mangels zusätzlicher Aussagen etwa durch Attribute u. ä. nicht voll deutbar: L. Kretzenbacher, *Ein Mas-*

zu einer formähnlichen, aber inhaltlich zur genau entgegengesetzten, nur „verweltlichten“ Aussage, ja zu einer unverhohlenen antireligiös, antikirchlichen, politischen Tendenz. Auch das durfte ich in unseren *Südost-Forschungen* 1981 breit und bilddokumentiert ausführen²²). Das geistliche Thema der „Goldenen Leiter“-Symbolik in der ἄσκησις-Lehre für die Mönche war schon tausend Jahre lang bekannt, in unzählbaren Handschriften und vielen Sprachen, früh auch gedruckt verbreitet, ehe daraus der Mönch *Dionysios von Phourna*, genannt „vom Berge Athos“, im 18. Jh. sein umfassendes Werk der Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, das „Malerhandbuch“, für die durch so lange Zeit kanonartig festgelegten religiösen Themen zusammenstellte, auch dem Westen, der sich freilich nur langsam und zögernd für Geschichte, Kult, Liturgie und Theologie der Ostkirchen²³) aufschloß, in deutscher Übersetzung aus dem Griechischen durch *Godehard Schäfer* bekannt machte²⁴). Das aber konnte durch einen bulgarischen Graphiker namens *Ljudmil Čehlarov* (geb. 1938) durch „säkularisierte Ikonotropie“ umgestaltet werden für ein Werbeplakat zur (auf den Parteitagen der Kommunistischen Partei oft aufgeführten) Polit-Komödie als „heroisch-episch-satirisches Abbild unserer Zeit“, wie *Vladimir Majakowski* (1893—1930) sein Stück „Misterija buff“ (mysterium buffo; 2 Fassungen 1918 und 1921) benannte. Die revolutionären Ideen V. *Majakowski*'s, des zunächst glühendsten Verteidigers und Verkünders der Oktober-Revolution von 1917 und der Idee einer für die Menschheit „notwendigen“ Weltrevolution in marxistisch-leninistischem Geiste, fand ihren im wörtlichen Sinne „plakativen“ Ausdruck im Symbol der rationalen, nurweltlichen Aufstiegsmentalität. *Lj. Čehlarov* bedient sich dabei der offenbar gerade in Bulgarien so besonders nachwirkenden Vorstellung der „Klimax“ in der „Hermeneia“²⁵), wenn er den Aufstieg der Menschheit zur Himmels-sonne des Sozialismus mit Hammer und Sichel als Symbolon der „Gottheit“ zeigt. Dort oben stehen die „Verheißungen“: ein Astronaut in der Euphorie des ersten Weltallausgriffes mit dem *sputnik*, Picassos „Friedenstaube“, Wohnblock und Groß-Autobus, Traktor, Brot und Salz als Sinnzeichen des er-

kenschild als rätselhaftes Bildsymbol bei Tod und Heilsgewinnung St. Olafs zu Stiklestad 1030 (Fornvätten 82), Stockholm 1987, S. 19—31, 4 Abb., bes. Abb. 1.

²²) L. Kretzenbacher, Die „Himmelsleiter“ zur Sozialismus-Sonne. Zur politisch-tendenziösen Umprägung einer frühmittelalterlichen Bild-Idee in Bulgarien, *Südost-Forschungen* 40 (1981), S. 224—238, 5 Bildtafeln.

²³) Ein breit ausgreifendes Werk zu Geschichte und Gegenwart, Organisation und Bekenntnis-Unterscheidungen, Riten, Heortologie und heutigen Formen der Spiritualität bieten: Endre von Ivanka — Julius Tyciak — Paul Wirtz, *Handbuch der Ostkirchenkunde*. Düsseldorf 1971.

²⁴) G. Schaefer, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς (τέχνης). Das Malerbuch vom Berge Athos. Aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt. Trier 1855. Zur κλίμαξ § 434, S. 379—381.

²⁵) A. Vasiliev, *Erminii-tehnologia i ikonografija*. Sofia 1976.

strebten irdischen Wohlstandes. Auf der Sozialismus-Leiter steigen Europäer, Chinesen, Tataren, Inder, Türken aufwärts; ein Rotarmist, ein Matrose, ein junger Arbeiter im Overall, ein „Intellektueller“ als Beamter oder Student, mit einem Buch als Kennzeichen. Aber wie bei *Johannes Klimakos* im 7. Jh. sind auch hier die „Versuchungen“: nicht als Teufel und Dämonen wie dort, vielmehr sehr irdisch-„politisch“ aktualisiert: Pin-up-Girls, Alkoholflaschen, die Beatles links, rechts von der Leiter die „Gefahren des Westens“; die Gefahren für den Sozialismus: Papst *Paul VI* († 1978), Stahlhelmträger mit Gasmasken, Engelsflügeln mit dem Heiligenschein der westlichen „Scheinheiligkeit“; der westliche „Militarismus“ und seine „Folgen“: Hunger, Elend, Krieg. Sie alle stürzen in den *Abyssois militaris*, das ist ein bärtiger amerikanischer G.I. mit Stahlhelm und Tarnnetz darüber. Der „Krieg“ ist hier nach dieser wirklich beispielhaft geschickt gemachten „säkularisierten Ikonotropie“ zu einem immerhin vor eintausenddreihundert Jahren erstellten Mahnbilde zur geistlichen Askese der Gegenpol zur Roten Sonne mit dem *signum* von Hammer und Sichel der „Werkstätigen“ gegen die solcherart auch als „parasitär“ beschimpfte Mönchswelt und Kirche von „gestern“ als der Zeit vor Anbruch des „Sozialismus“ in der bei *Čehlarov* Bild gewordenen Vision des nachmals tragisch durch Freitod endenden Idealisten *Vladimir Majakowski*.

Und dennoch ist auch dieses der allerjüngsten Vergangenheit in politischer Diesseitstendenz vorgehaltene Ikonotropie-Zeugnis zum Bilde jener ἄσκησις-Mahnung nicht das erste Beispiel solcher Art. Hier ging schon die französische „Aufklärung“ als *siècle philosophique des lumières* voran. In der reichen Graphik-Sammlung des Germanischen National-Museums zu Nürnberg²⁶⁾ befindet sich ein französisches Blatt von der Wende des 17. zum 18. Jh. mit unserer Leiter-Symbolik in wiederum voll säkularisierter, „aufklärerischer“ Thematik, wie sie aus den vielen Beischriften deutlich hervorgeht (Abb. 3). Das Blatt stammt laut Selbstsignierung vom Stecher, Radierer, Kupferstichverleger *Nicolas Guerard*, der es bis zum *Graveur ordre du Roy* gebracht hatte und etwa 71jährig zu Paris im Jahre 1719 verstarb²⁷⁾.

Das Blatt benennt sich selber in einer seiner vielen Beischriften die *Echelle de la fortune / Escalade perpetuelle*²⁸⁾. Sogar der Künstler und sein Verlag,

²⁶⁾ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Sign. HB 23811; den Hinweis verdanke ich meinem schwedischen Kollegen Univ.-Prof. Dr. N. A. *Bringéus*, Lund, 1985. Blattgröße: 10 mal 16,30 cm; HF.

²⁷⁾ U. Thieme — F. Becker, Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler. Band 15 (C. Willis), Leipzig 1922, S. 215f. (H. Vollmer).

²⁸⁾ L. Kretzenbacher, Lebensleiter-Symbolik aus dem Geiste von Byzanz. FS für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag, in memoriam. Hrsg. von M. Restle. München 1988, erschienen 1990, S. 191—204, 5 Abb., Abb. 4: *Echelle de la fortune, Nicolas Guerard*, Paris um 1700, leider sowohl seitenverkehrt wie so sehr verkleinert gedruckt, daß die Schrift völlig unleserlich wurde; Abb. 5: irrtümlich beschriftet vom Setzer oder Redactor als „Russisches Filmplakat“ statt „Bulgarisches Theaterplakat“.

wenn auch nicht das Druck-Jahr, sind hier eigens vermerkt: *Paris chez N. Guerard rue Saint Jacques / proche Saint Yves C.P.R. (cum permissio regis)*. Diesmal ist es wieder eine Vielsprossen-Leiter. Zweiundzwanzig von ihnen sind sichtbar. An vielen von ihnen wie an den Leiterbalken sind französische Beischriften ebenso gegeben wie die griechischen oder die altkirchenslawischen in Rumänien oder anderswo im Südosten. Aber nicht Christus oder „die Gottheit“ thront am oberen Ende dieser Leiter. Vielmehr ist es eine nackte, nur um die Leibesmitte mit einem Schleiertuch verhüllte Frauengestalt als Allegorie des Erstrebenswerten, des Reichtums und des irdischen Glückes. Nicht zufällig hat sie eine Rundbuckeltruhe neben sich. Darin nicht näher erkennbare runde Gegenstände. Das sind doch wohl Goldmünzen als Sinnbild des hier beim *Trone de la Fortune* Erhofften.

Sieben männliche Gestalten streben die Leiter hinan. Zuunterst ein Mann mit Degen und Dreispitz. Vielleicht ein Offizier. Er bedroht mit seinem Degen einen vor ihm im schwarzen Talar mit schwarzem Barett auf dem Haupte mit einer Allonge-Perücke. Ein „Gelehrter“? Ein Beamter? *Richesse, dignités* steht an den Sprossen, die er eben erklimmt, indes jener Wehrhafte darunter im Bereich der Sprossen *Employ, Charge, Acquisitions, honneurs biens* klettert. Ein dritter stürzt eben von der Leiter, einen (Geld-)Beutel noch in der Hand, während ein anderer ihm schon entglitten ist. Auch drei weitere Mannsgestalten stürzen von dieser *Echelle de la fortune* ab. Dies übrigens ins Meer, auf dem Schiffe segeln, und also nicht in ein Feuer-Inferno wie auf den Bildern der byzantinischen Κλίμαξ.

Breit ausgeführte Schriftblöcke „erklären“ das Geschehen zusätzlich noch dadurch, daß sie aufzählen, was sich die zeitmodische „Aufklärung“ als Voraussetzung für ihre *Fortune* vorstellt: *Argent. Talent. Savoir. Faire. Mérite. Industrie. Courage. Bonheur et Amis*. Dazu am Balken gegenüber: *Fisque. Perits Soins. Travail. Etud.* Ohne diese rein säkularen Vorbedingungen, unter denen sich bezeichnenderweise keine einzige „geistlich-religiöse“ befindet, geht es eben nach Ansicht des 17. Jhs. als des Zeitalters der *rationalité*, der *philosophie des lumières* in Frankreich auf keinen Fall. Deswegen auch diese große Unzialen-Überschrift über der Gesamtkomposition: *Chacun par son talent cherche a faire fortune et peu de gens y peuvent parvenir*. Dazu bringt der Meister auch seine Erfahrung versgebunden unter der Hauptüberschrift ein: *Tout les humains cherchent à perte d'halaine / La fortune les biens Et tout ce Qu'en richis / Pour leurs Salut moytiè / d'autant de peyne / Les rendroit tous des saints en paradis*. Das klingt sehr ironisch-spöttisch, wenn er von den Anstrengungen der Menschen spricht, ihr „Glück“ zu erjagen; wenn er dazu in Vergleich setzt, was die „Heiligen“ dafür geben hatten müssen.

In bunter Fülle reihen sich auf diesem Graphik-Blatt um 1700 die aufklärerischen Belehrungen und der dabei nicht fehlende Spott aneinander. Ausgenommen die Ansichten des „kleinen Mannes“, der keine *culotte*, sondern nur eine lange, erst am Knöchel abgebundene Hose des bäuerlich-einfachen Menschen trägt und auch in groben Holzschuhen (*sabot*) ins Bild kommt, mit den

Fingern auf jene „vornehmen“ Leitergänger zu weisen, die eben nur nach Geld und Gut als *fortune* streben. Ähnlich die nüchtern-trockene Einstellung zweier weiterer Männer aus dem „Volke“ mit ihren Zurufen vom unteren Bildrande her an die Leiterstürmer; sagt doch einer von ihnen wie abschließend über das ganze Kupferstich-Bild: *les biens les hommes et l'Argent / mettent tous les hommes en mouvement*²⁹). Bild-Idee und aufklärerisch-lehrhaft-spöttischer Text sind jedenfalls auf diesem französischen Kupferstich der Zeit um 1700 deutlich zu einer „säkularisierten Ikonotropie“ in Bildform vereint.

Auch noch ein weiteres Beispiel. Es ist von meinem leider 1972 verstorbenen Jugendfreunde und langjährigen Wandergefährten im Südosten, Geistlicher Rat Pfarrer Othmar Kaar (1912–1972) zu Hellmonsödt im Mühlviertel und von mir wie so vieles andere „erwandert“ worden. Wir waren eben im „Rosenkloster“ (*Roždenski manastir*; Patrozinium „Mariae Geburt“; bulg. *roždenije Bogorodice*) bei Melnik im südwestbulgarischen Pirin-Gebirge unterwegs, als ich eine greise, sehr freundliche und sichtlich auch „gesprächsbereite“ Nonne (bulg. *kalugerka*) nach der genaueren Bedeutung eines (mir vorher schon wohlbekannten) Heiligenbildes befragte. Es betraf ein im Westen überhaupt nicht³⁰), im Osten und im Südosten ungemein verbreitetes Bild des Drachentöters „St. Georg mit dem Jüngling auf dem Streitroß“ (Abb. 4, 5, 6)³¹).

Die Darstellung, die mir über die 1978 von mir mitgeteilten eigenen Begegnungen seither auch noch viele Male auf Kreta, auf Rhodos, auf Cypern und in Serbien aufgefallen war, von der mir auch Freunde und Kollegen zu be-

²⁹) Die Texte voll bei L. Kretzenbacher, *Lebensleitersymbolik*, S. 200–202.

³⁰) Hier kenne ich nur einen Vermerk bei S. Braunfels, Stichwort „Georg, hl.“ im *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band VI, Freiburg i. B. 1974, Sp. 365–390, bes. 371 mit kurzen Hinweisen auf neugriechische und bulgarische Literatur.

³¹) L. Kretzenbacher, *Sankt Georg mit dem Jüngling auf dem Streitroß. Zur antitürkischen Volksdeutung eines mittelalterlichen Bildmotivs*, *Münchener Zeitschrift für Balkankunde* I (= Gedenkschrift für den Turkologen und Islamwissenschaftler Hasan Kaleshi, 1922–1976), München 1978, S. 181–196, 1 Bildtafel zwischen S. 192/193; dazu: idem, *Griechische Reiterheilige als Gefangenenretter. Bilder zu mittelalterlichen Legenden um Georgios, Demetrios und Nikolaos*, *Sitzungsberichte der Österr. Akademie der Wissenschaften. Phil.-Histor. Kl.*, 421. Band (Wien 1983), S. 7–35; dazu Farbttafel I, Ikone des 18. Jhs. im Museum des Patriarchates der Serbisch-Orthodoxen Kirche zu Belgrad und Abb. 1 mit einem Holzschnitt von Nikola S. Klinkov, Bulgarien um 1850; Abb. 3 mit Fresko aus der von 1457–1462 erbauten Kirche St. Anna zu Anisaraki auf Kreta; als wesentlich weiterführende Rezension dazu vgl. F. Ficker (München) in den *Südost-Forschungen* 34 (München 1985), S. 516–519; L. Kretzenbacher, *Ethnologia Europaea*, S. 80–88, „Bilddeutung aus leidvoller Geschichte im bulgarischen ‚Rosenkloster‘“.

richten wußten, gründet in griechischen Legenden, die bereits zur Zeit der Blüte von Byzanz im 11. Jh. voll ausgeprägt vorliegen. Eine m. W. früheste bildliche Darstellung dieser besonderen Art der St.-Georgs-Legende war jene auf einer Ikone von 1327 in der Kirche zu Alexandropolis, Kleinasien, die jedoch aus Erzerum stammen soll. Sie wurde freilich 1948 recht abwegig mißdeutet. Ein sonst so hervorragender Kenner byzantinischen Geisteslebens und Bilderschaffens aus religiösem Wissen und Fühlen wie D. Talbot Rice sah in diesem Typus eine Motivprägung als Bildnachklänge westeuropäischer Reiterfeudalität etwa der Kreuzzugszeit³²⁾.

Davon kann überhaupt keine Rede sein. Die dargestellte „Bild-Handlung“ ist voll ausgeprägt schon in drei Georgs-Legenden nachzulesen, die bereits 1913 zur Gänze im Druck mitgeteilt waren³³⁾. Eine erste davon ist in einem kritischen Texte aus einer Papierhandschrift des 16. Jhs. (Codex Chalki 39, fol. 263–265) zusammen mit Lesarten aus einem Codex Parisinus 1604 aus dem 11. Jh. gegeben³⁴⁾. Eine zweite Legende, ebenfalls aus dem 11. Jh., mithin übrigens fast drei Jahrhunderte älter als das Aufkommen der (heute bei uns allein gängigen) Legenden um den „Drachentöter“ Georg, wie ihn um 1290 dann die *Legenda aurea* des *Jacobus von Voragine/Varazze* sozusagen für das Abendland, zumindest dem lateinischen Westen „endgültig“ erzählen sollte³⁵⁾, wie sie denn auch hier allein auch „bildwirksam“ blieb bis in unsere

³²⁾ D. Talbot Rice, *The accompanied Saint George*, in: *Actes du VI^e Congrès international d'études byzantines*. Paris 1948, II, Paris 1951, S. 383—387: *Firstly it is possible that we have a borrowing from western chivalry ... on the east in the form of the Crusades ...* Als zweite Möglichkeit denkt D. T. Rice mit Hinweisen auf Persisch-Sasanidisches auf Synkretismus-Gestalten für St. Georg in Kleinasien. Exzerpt der ganzen Stelle bei L. Kretzenbacher, *Sankt Georg*, S. 188. Wie fremd der „Westen“ weiterhin dieser Darstellung von „St. Georg mit dem Jüngling auf dem Streitroß“, simultan dargestellt mit seinem Drachenkampf, gegenübersteht, zeigt erst jüngst die Beschriftung zu einer Ikone dieses Themas bei G. Every, *Christian Mythology*. London 1970, neugestaltet 1987, deutsch von U. Scyskovitz, Klagenfurt 1990, S. 99 mit der Farbtafel einer Ikone aus der zweiten Hälfte des 19. Jhs. von M. M. al-Quasi, Kloster zum Hl. Erlöser, „Sidon“ (heute die Hafenstadt Saida, Syrien). Die deutsche Beschriftung (S. 100): „Das Kind auf der Kruppe des Pferdes soll Christus darstellen. Die Fürstin erwartet vertrauensvoll den Ausgang des Kampfes, den der hl. Georg mit dem Drachen führt, aber die Eltern sind beunruhigt.“ Nicht das Geringste deutet beim *παῖς*, *mladež* auf Christus hin; kein Nimbus, kein Kreuz. Der Jüngling aber hält überdeutlich, das leitmotivisch für die Legende gesetzte *ibrik-κουκούμιον*-Wassergefäß. Die Ikone ist übrigens am oberen Rande arabisch beschriftet.

³³⁾ J. B. Aufhauser, *Miracula St. Georgii*. Leipzig 1913.

³⁴⁾ *Ibidem*, S. 13—18 als die Wundergeschichte *de iuvene Paphlagonensi capto*: „Ἐτερον θαῦμα περὶ τοῦ ἀρπαγέντος νέου ἀπὸ Συρίας.“

³⁵⁾ *Jacobus de Voragine, Legenda aurea, Cap. LVIII, De sancto Georgio*. Ausgabe von Th. Graesse, Breslau 1890, Nachdruck Osnabrück 1965,

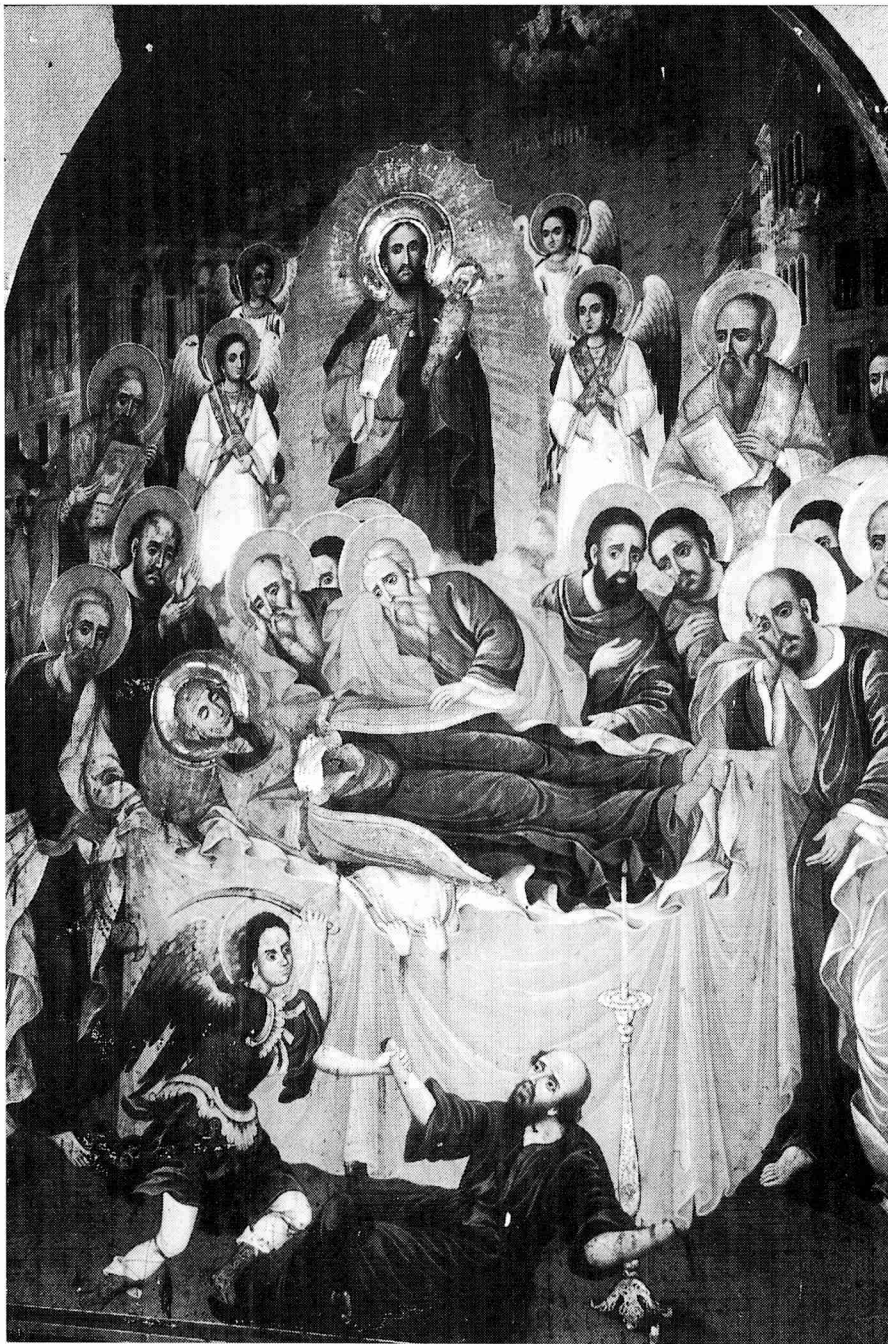


Abb. 1: Das „Entschlafen der Gottesmutter“ (κοίμησις τῆς Θεοτόκου) und der (apokryphe) Frevel an ihrem Sterbebette. Griechische Ikone des 18. Jhs. zu Belgrad. Aufn. L. Kretzenbacher.

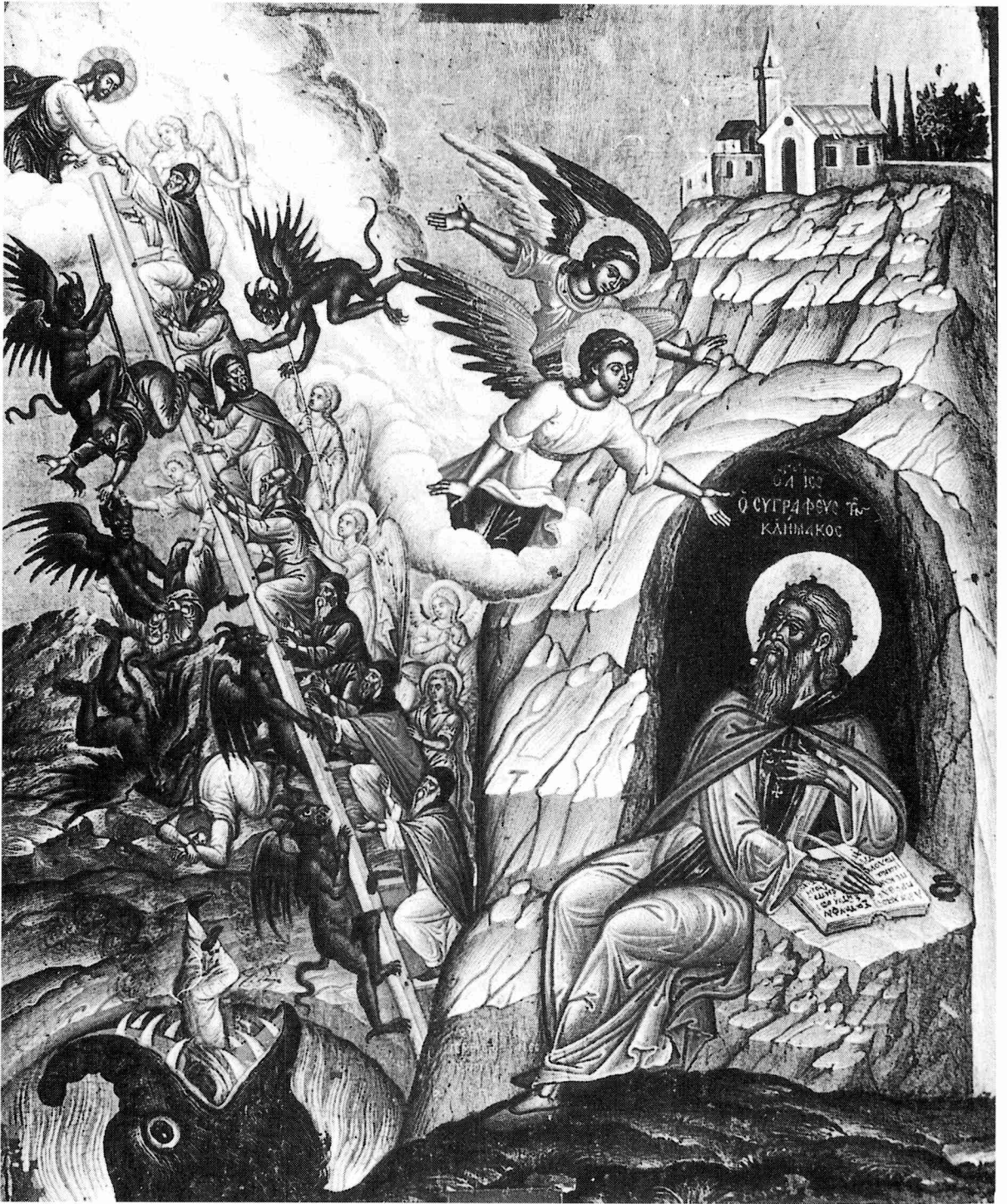
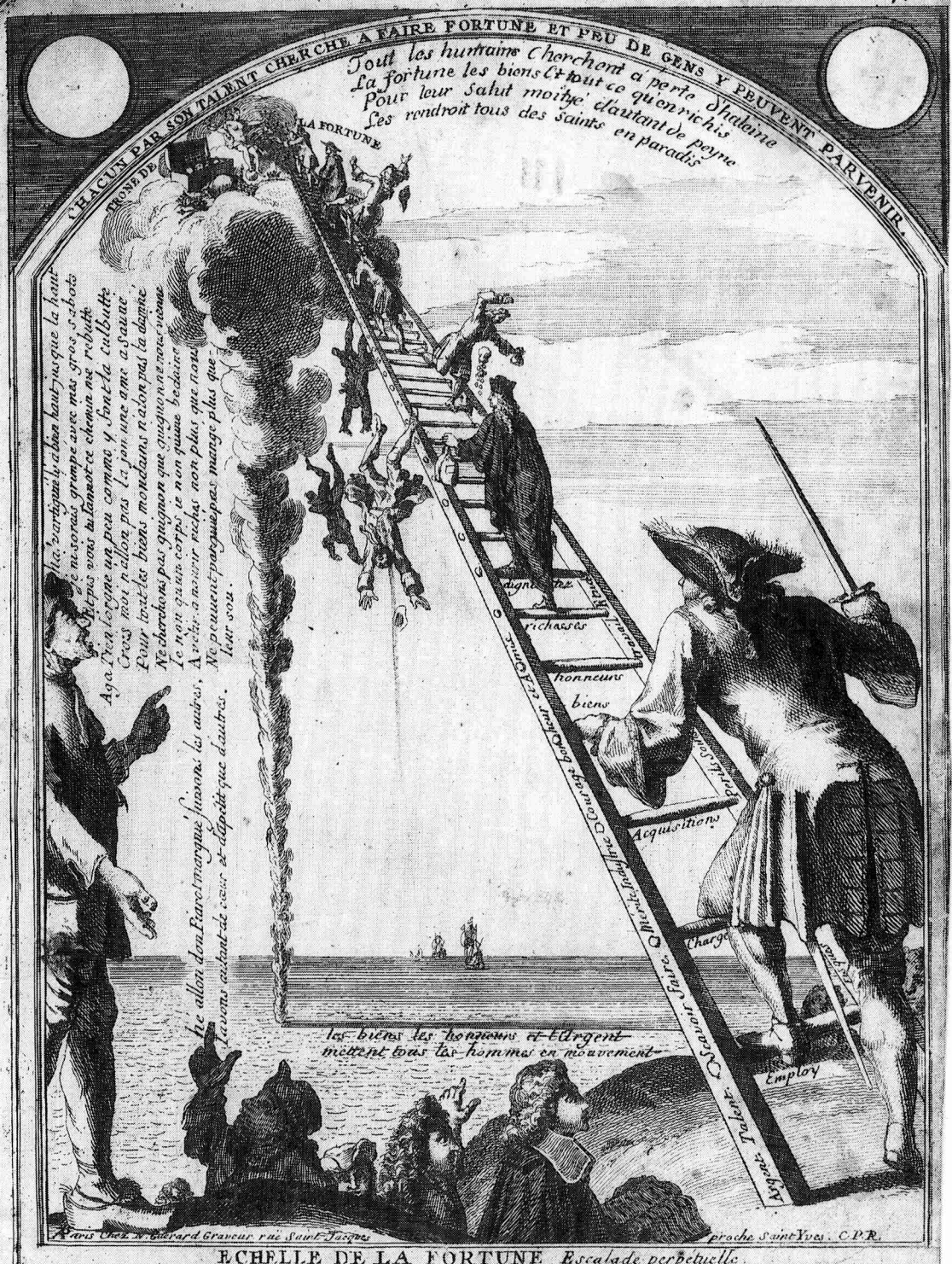


Abb. 2: Griechische Ikone, gemalt um 1663 von *Emanuel Tzanes* mit der Vision der „Paradieses-Leiter“ nach dem Askese-Lehrbuch für Mönche, geschrieben (nach der Legende in einer Meditationshöhle unter dem Dornbusch-Kloster auf dem Berge Sinai) von *Johannes Klimakos* (vor 597 — nach 654), hier bezeichnet als Ὁ ἍΓΙΟΣ ἸΩΑΝΝΗΣ Ὁ ΣΥΝΓΡΑΦΕΥΣ ΤΗΣ ΚΛΗΜΑΚΟΣ. Das Bild befindet sich im Museum des Hellenischen Instituts zu Venedig. Klischee nach der Erstab. in L. Kretzenbacher, Die „Himmelsleiter“, Taf. 5.



CHACUN PAR SON TALENT CHERCHE A FAIRE FORTUNE ET PEU DE GENS Y PEUVENT PARVENIR.

Tout les humains Cherchent a perte d'halerie
 La fortune les biens Et tout ce qu'on richis
 Pour leur salut moitie d'autant de peyne
 Les rendroit tous des saints en paradis

Ma varignon, à bien haut pas que la haut
 Le ne corras grappe avec mes gros sabots
 Chépas vois ta lamotte chemin en rebute
 Aga d'un loigne un peu comme y sont la culbute
 Crois moi n'allon pas la jon ure ame a sauar
 Pour tout les biens mondains n'alon pas la dame
 Ne cherons pas guignon que guignon n'a pas venue
 Le non qu'un corps se non qu'une beuhne
 A voir a avoir richis non plus que nous
 Ne peuent pas que pas mangé plus que
 leur sou.

Ne allon don l'aveu mangue suons les autres
 Les uns cabont de voir et d'apétit que d'autres.

les biens les honneurs et l'argent
 mettent tous les hommes en mouvement

Paris Chez N. Guillard Graveur, rue Saint-Jacques proche Saint-Yves. C.P.R.

EHELLE DE LA FORTUNE Escalade perpetuelle

Faut pour faire avoir de quoi Saire
 Car on ne fait point fortune avec rien
 Faut un talent un sçavoir faire
 Et même un peu de bien
 Faut du mérite il faut de l'industrie
 Pour se tirer de jouzerie.

Ou sans cela on ne tient rien
 Que le mérite aille monter à l'escalade
 Et il verra qu'au premier echelon
 Qu'il ne sera qu'une cacaque
 Si pour le bien prouer il n'a un bon patron.

Abb. 3: Echelle de la fortune. Escalade perpetuelle. Kupferstich von N. Guillard, Paris, Wende von 17. zum 18. Jahrhundert.

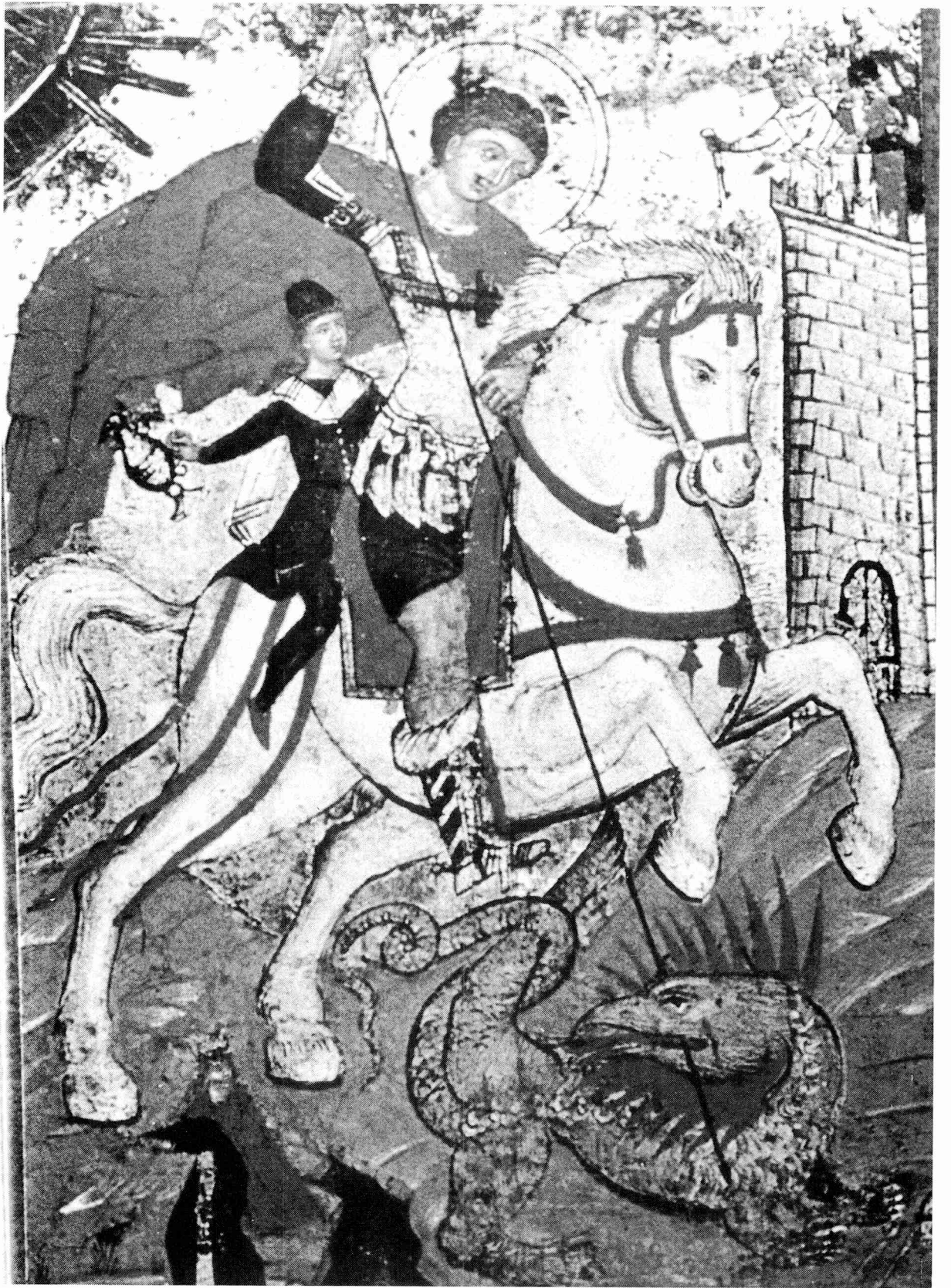


Abb. 4: Der heilige Großmartyrer Georg als Drachentöter mit dem Jüngling auf dem Streitroß. Ikone des 18. Jhs. im Museum der Serbisch-Orthodoxen Kirche (Patriarchat) zu Belgrad. Bildkarte Nr. S-4779 (1979).

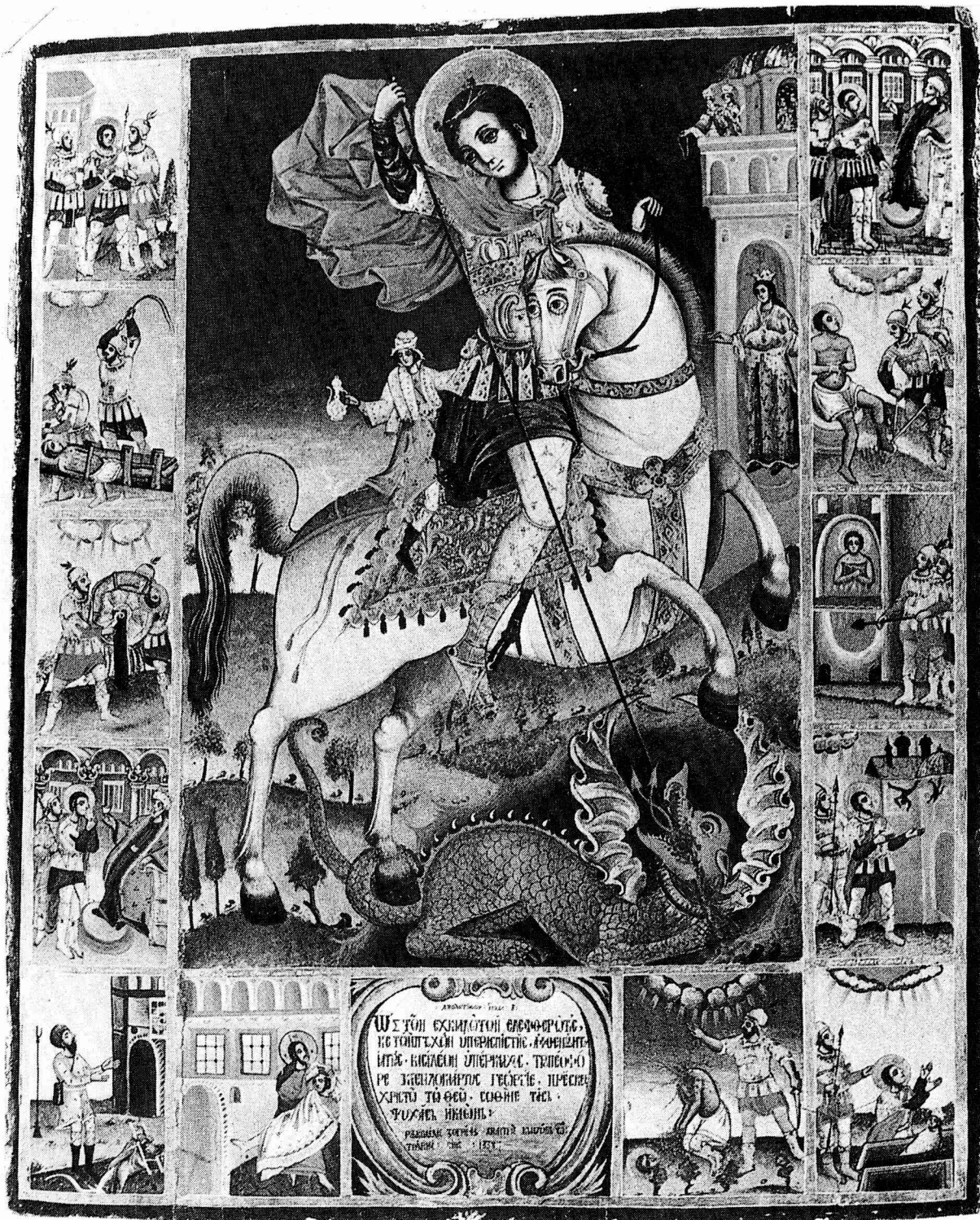


Abb. 5: Bulgar. Ikone des hl. Georg mit dem Jüngling auf dem Streitroß und als Drachentöter, gemalt 1838 von *Dimităr Kančov*, Samokov.

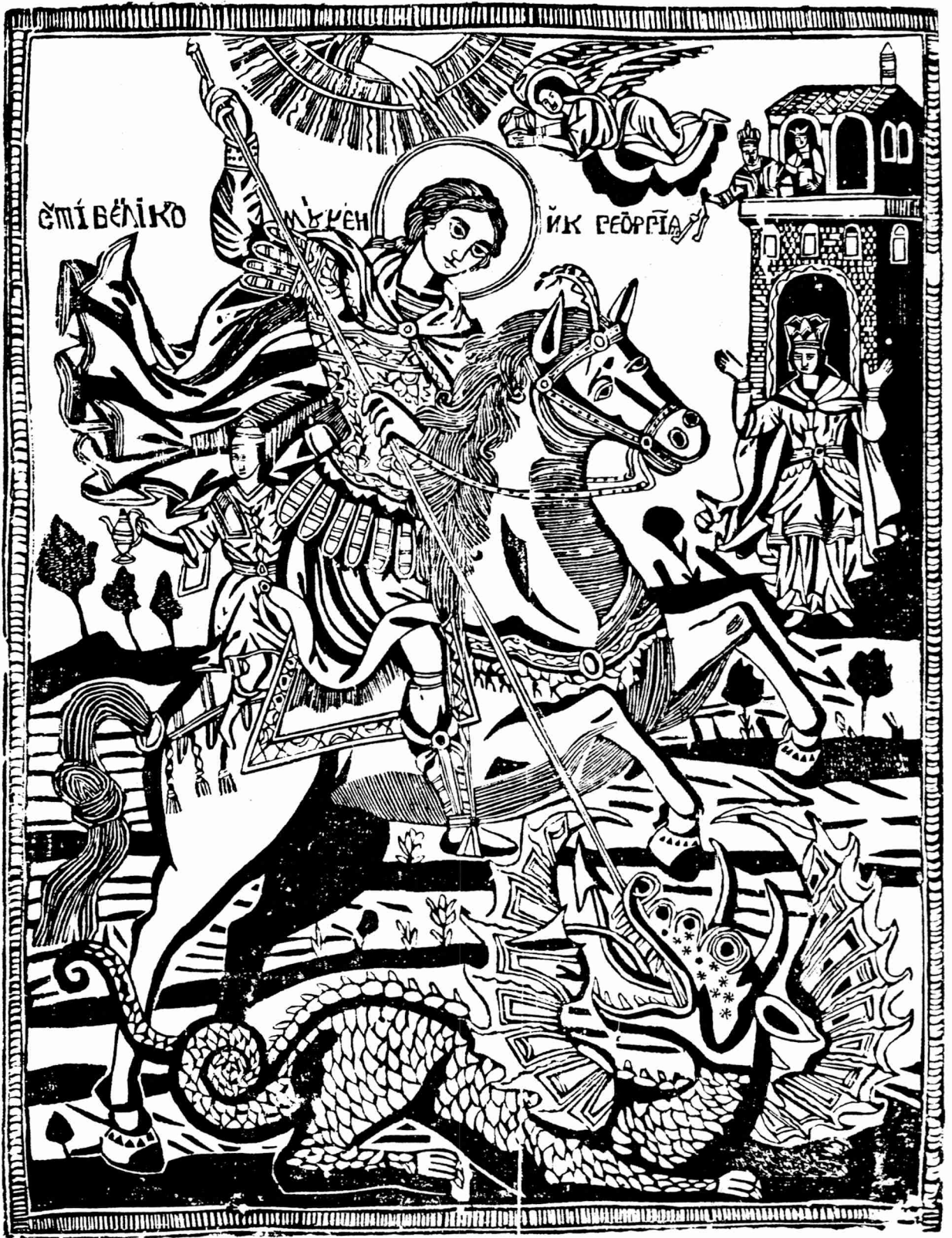


Abb. 6: Bulgarischer Holzschnitt 36,7 × 48,8 cm von *Nikola S. Klinkov*. Der hl. Georg als Gefangenenretter und als Drachentöter. Unsigniert, undatiert; nach einem Kupferstich auf dem Athos um 1850.



Abb. 7: Eine farbige Bild-Neuprägung des Legenden-, Ikonen- und Fresken-themas von „St. Georg mit dem Jüngling auf dem Streitroß“, als Plakat für ein Vokal- und Instrumental-Konzert der russischen Sängergruppe „Amur-Kosaken“ 1991, gemalt vom polnischen Graphiker *Andrzej Maciejewski*/Stetin um 1990. Aufnahme Photo Baldur, Graz 1991.

Tage (in denen der Kult des „nie existierenden, historisch nicht nachweisbaren“ Georg als „Heiliger“ seit *Paul VI* „verboten“, zumindest als „unerwünscht“ und nur noch „lokal“ zugelassen wird), sei als wiederum griechischer Text hier angeführt³⁶). Er gilt dem auch sonst bis heute, bis in die in Griechenland immer noch über St. Georg umlaufenden „Volksbüchlein“ (λαϊκά φυλλάδια) als „Wundertäter, Siegbringer“ (θαυματουργός, τροπαιοφόρος, serb. *pobedonosac*) Gerühmten in einer mit 1023 datierten Pergament-Handschrift (Codex Mosquensis bibliothecae synodalis 381, fol. 10–11) bestüberlieferter Wortprägung. Diese Form geht als „Erzählung“ (διήγησις) unter dem Namen: *De filio ducis Leonis*, Διήγησις περὶ τοῦ παραδόξου θαύματος τοῦ ἁγίου καὶ πανενδόξου μεγαλομάρτυρος Γεωργίου τοῦ παρ’ αὐτοῦ γεγονότος εἰς αἰχμαλ(ωτ)ισθέντα παῖδα καὶ παρ’ ἐλπίδα σωθέντα.

Eine dritte dieser so frühen Georgs-Legenden *De iuvene Mytilenaeo capto* im Codex Joasaphaion 308, der freilich nach der Untersuchung durch Otto Kresten (Wien-Rom) als „eine volkssprachliche Version erst aus dem Jahre 1878“ erkannt ist³⁷), bietet gegenüber jener vorhin genannten zweiten (*de filio ducis Leonis*) eine nur nach Schauplatz (Mytilene auf der griechischen Insel Lesbos) und Personennamen veränderte Kontrafaktur.

Jedenfalls handelt es sich in allen diesen z. T. so früh schon im 11. Jh. voll als „erzählerische Legende“ (διήγησις) vorliegenden Berichten um die *per miraculum* erfolgte Befreiungstat dieses „Siegbringers“ Georgios. Er vollführt sie an einem auf dem Schlachtfeld in „sarazenisch“-islamische Gefangenschaft geratenen jugendlichen Sohn greiser Eltern, Fürsten aus Paphlagonien, jener antiken Landschaft an der mittleren Nordküste des vortürkisch-griechischen Anatolien. In dieser Gefangenschaft war der von den Seinen Totgeglaubte, als Sklave am Hofe eines „Emirs“ Gehaltene nicht bereit, zum Islam überzutreten. Also mußte er als Sklave niedrigste Küchendienste leisten. Seine Errettung durch seinen Namenspatron, St. Georg, geschieht in der Stunde, als er eben mit einem *ibrik*-Wassergefäß seinem Herrn beim Mahl aufwarten mußte, durch das „Wunder“ (θαῦμα) der ἀρπαγή, des *raptus* als Entführung durch die Lüfte bis heim zu den übergelücklichen Eltern. Dieses *ibrik*-Gefäß,

S. 259—264; mit der ganzen *passio* dieses „Heiligen vom unzerstörbaren Leben“, wie ihn mein Lehrer, der Alt-Germanist Konrad Zwierzina treffend genannt hatte: K. Zwierzina, Die Legenden der Märtyrer vom unzerstörbaren Leben, in: Innsbrucker Festgruß, von der Philosophischen Fakultät dargebracht der 50. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Graz. Innsbruck 1909, Band I, S. 130, 158.

³⁶) J. B. Aufhauser, *Miracula*, S. 19—44.

³⁷) Nach freundlicher Briefmitteilung von Herrn Kollegen Univ.-Prof. Dr. Otto Kresten aus Wien wurden darin auch die „Türken“ eingesetzt an Stelle des obsolet gewordenen Namens der „Agarener“ für die als todbringende Feinde der christlichen Griechen/Paphlagonier geltenden Bekenner des Islam. L. Kretzenbacher, *Griechische Reiterheilige*, S. 17.

das in manchen griechischen Legenden auch κουκούμιον genannt wird, darf man geradezu als Leitmotiv auf den Bilddarstellungen dieser besonderen Georgslegende bezeichnen (Abb. 4, 5, 6).

So weit also Legenden seit dem 11. Jh. und aus ihnen gestaltet Bilder auf Fresken und Ikonen gleichfalls aus dem Mittelalter bis zur Gegenwart besonders im Südosten. Erst ab dem 14. Jh. wird diese ἀρπαγή-Legende sekundär kontaminiert zu den uns heute geläufigen Simultandarstellungen von solcher Gefangenenrettung und einem Drachenkampf des νικηφόρος, der dabei meist eine Königstochter (oft wird sie Margarete benannt) und mit ihr eine ganze drachenbedrohte Landschaft befreit. Dazu aber nun die von mir bulgarisch im Spätsommer 1966 beim *Roždenski manastir* aufgenommene „Ikonotropie“ durch jene schon genannte *kalugerka*. Sie hatte mir in beinahe typisch zu nennender bulgarisch-türkenfeindlicher Ausdeutung jenes synchron-optisch die beiden Legenden von der Gefangenenbefreiung und jenem Drachenkampf des „Mehrzweck-Heiligen“ Georgios im Stil der „komplexen Übertragung“³⁸⁾ mit lebhaften Gebärden so erzählt, daß dieser „Großmartyrer-Siegbringer“ (*velikomučenic-pobedonosac*) Georg eben der Rettung bringende Schutzpatron aller Gefangenen sei. Eben hier auf dem Bilde vor uns brächte der Heilige einen von den Türken der christlichen *raja* grausam in die Gefangenschaft entrissenen Jüngling (bulg.-serbokroat. *mladež*, griech. παῖς, παιδί) durch ein „Wunder“ (*čudo*, θαῦμα) wieder heim. Die alte Nonne meinte hier ganz offenkundig die in schrecklichster Erinnerung bei Bulgaren, Serben, Makedonen, Bosniaken und Hercegovinern gebliebene „Knabenlese“, das nach einem seit dem 8. Jh. im Islam geltenden Recht der „Knabenlese“ (türk. *devşirme*, griech. παιδομάζωμα) als so besonders bedrückende, menschenfeindlich-entwürdigende „Kopf-Steuer“ gefürchtet und verhaßt war³⁹⁾. Das Wissen um diese so quälende, familienzerrißende „Knabenlese“ (oft eben zur Gewinnung von Janitscharen) im Berichte jener alten Frau aus dem Bulgarenvolke, das nach unendlichen Leiden noch zu Ausgang des

³⁸⁾ Der m.E. glücklich gewählte Ausdruck eingebracht von K. Onasch, *Die Ikonenmalerei*. Leipzig 1968, S. 164ff. Darauf machte mich freundlicherweise Herr Univ.-Prof. Dr. Peter Dinzelbacher (dzt. Salzburg) aufmerksam in seiner gut weiterführenden Rezension meiner „Griechischen Reiterheiligen“ in der *Zeitschrift für Volkskunde* I (Berlin 1986), S. 168f.

³⁹⁾ B. D. Papoulia, *Ursprung und Wesen der „Knabenlese“ im Osmanischen Reich*. München 1963 (Südosteuropäische Arbeiten, 59). Hier S. 1 die neue Definition für das *devşirme*, die „Knabenlese“ als „die vom türkischen Staat in Form eines Tributs durchgeführte gewaltsame Abtrennung von Kindern der christlichen Untertanen aus ihrer ethnischen, religiösen und kulturellen Umgebung und ihre Verpflanzung in die türkisch-islamische, zum Zweck ihrer Verwendung im Palast-, Militär- und Staatsdienst, wobei sie einerseits dem Sultan als Sklaven und Freigelassene (Klienten) dienen, andererseits die herrschende Schicht des Staates bilden sollen“. Zu anderen Definitionen, *ibidem*, S. 1, Anm. 1.

19. Jhs. seine volle Unabhängigkeit als Königreich erst 1908, auch von Rußland anerkannt 1909, erhalten hatte, wundert mich keineswegs.

Für mich jedenfalls bleibt jenes Erlebnis vom Wandersommer 1966 beim „Rosenkloster“ in Südwest-Bulgarien, nahe der von der greisen Nonne ebenfalls mit Mißtrauen und Sorge bedachten griechischen wie der jugoslawisch-makedonischen Grenze ein eindrucksvolles Zeugnis für wortgeprägte Ikonotropie.

Thomas Raff, einst mein Hörer an der Universität München, viel von sich aus beitragender Teilnehmer an manchen meiner Exkursionen für die Studenten der „Deutschen und Vergleichenden Volkskunde“, ein ganz besonderer Kenner Griechenlands und nunmehr Kollege am Institut für Kunstwissenschaft an der Universität Augsburg, hatte meinen Beitrag von 1978 in zwei eigenen Aufsätzen weitergeführt. Zunächst in jenem 1980 unmittelbar anschließenden „Der hl. Georg als Knabenretter“⁴⁰⁾. In einem weiteren, methodisch gleichartig und mit schwer zugänglicher Literatur bestens ausgestatteten Beitrag zur genaueren Benennung und kritischen Unterscheidung wenig bekannter Bildtypen byzantinisch-griechischen Erbes⁴¹⁾, kommt er auch — wenn auch nur anmerkungsweise — auf den von mir gebrauchten *Terminus* „Ikonotropie“ zu sprechen. Er bringt dabei — meinerseits gerne zugegeben: mit einem gewissen Recht — einen vor Jahren auch mich „unsicher“ machenden Einwand⁴²⁾. „Ikonotropie“, genau übersetzt als „Bild-Verwandlung“ (εἰκὼν, τροπή), besagt demnach nicht das genau Richtige. Es „wird nicht das Bild verändert, sondern sein Inhalt neu gedeutet“. Doch erkennt Th. Raff an der gleichen Stelle, daß ein von ihm „versuchsweise“ vorgeschlagener Ersatz durch das Wort „Epithetotropie“ auch seine Schwäche hat. Zwar verwendet er es anhand eines guten Beispiels, wenn er im Zusammenhang mit einem berühmten Bilde (Privat-Ikone der 1054 verstorbenen Kaiserin Zoë), das mit Filiationen in Konstantinopel, in Nikaia, auf der Mani, in Saloniki, auf dem Athos ἀντιφώνια auch ἡ ἀντροπία, das heißt „die Antwort, Entgegnung“ benannt wird, der Meinung ist, es könne schon sehr früh der (eigentlich juristi-

⁴⁰⁾ Th. Raff, Der hl. Georg als Knabenretter, *Münchener Zeitschrift für Balkankunde* 3 (1980), S. 113—126. Th. Raff bringt eine Fülle von neu in die Fachliteratur eingebrachten Daten, Bildzeugnissen, Datierungsfragen, darunter den Zweifel, ob jenes von mir oben S. 226 genannte Bild aus Alexandropolis/Erzerum wirklich schon — nach D. T. Rice — mit 1327 „datiert“ sei. Th. Raff, Der hl. Georg als Knabenretter, S. 124, nach H. F. B. Lynch, *Armenia. Travels and Studies*. 2 Bände London 1901, Neudruck Beirut 1965, Band 1, S. 128f., Abb. 25.

⁴¹⁾ Th. Raff, Das „heilige Kerámion“ und „Christos der Antiphonetés“. Überlegungen zu zwei wenig bekannten Christusbildtypen und ihren Legenden, in: *Dona Ethnologica Monacensia*. L. Kretzenbacher zum 70. Geburtstag. Hrsg. von H. Gerndt — K. Roth — G. R. Schroubek. München 1983, S. 143—161 und 2 (inschriftvertauschte) Abbildungen auf S. 105 und 106.

⁴²⁾ *Ibidem*, S. 161, Anm. 60.

sche Namen für einen „Bürgen bei Darlehensgeschäften“: ὁ Ἀντιφωνητής, lat. *sponsor, reus pecuniae constitutae, fideiussor, mediator*)⁴³), gebraucht etwa auch beim Polyhistor *Michael Psellos* (1018 — umstritten — 1078, 1081 oder 1096/1097)⁴⁴), der Name des Bildes durch die hierüber erzählte Geschichte „erklärt“ werden. Th. Raff meint, „bei der ‚Epithetotropie‘ (wörtlich: ‚Verwandlung des Beiwortes‘) bleibt gerade das Beiwort erhalten, es wird nur neu, z. B. allgemeiner oder konkreter, christlicher oder profaner, verstanden oder gedeutet“⁴⁵). Mir scheint jedenfalls dieses neu vorgeschlagene Wort „Epithetotropie“ den von Th. Raff und mir gemeinten Vorgang der „Bild-Verwandlung“ auch nicht begriffsschärfer zu umschreiben als „Ikonotropie“. Es geht hier wie bei dem heute so sehr umstrittenen Namen „Volkskunde“ für mich darum, daß man so lange bei einem durch ein gewisses „Vorverständnis“ hinreichend abgedeckten Namen (wenn man ihn schon nicht durch die gute Bezeichnung *Ethnologia Europaea* ersetzen will) in der Fachsprache bei einem Namen „Ikonotropie“ bleiben soll, bis man ein schärfer definierendes Wort dafür findet.

Aber eine gewisse Stärkung für den — gewiß ein Mehrfaches umfassenden — Geltungsbereich des Wortes „Ikonotropie“ gab ja m. E. schon die auch förmliche „Umprägung des Bildes“, nicht nur seines geistlichen Gehaltes in eben jenem bulgarischen politischen Plakate von unserem Zeitgenossen Ljudmil Čehlarov und genau so um 1700 jene französische Aufklärer-Graphik der *échelle de la fortune*. Das aber läßt sich — ebenso wie so manches andere Beispiel von mir selber „erwandert“ — an einem köstlichen Zeugnis unmittelbar dieses Wandersommers 1991 erweisen. Da bot sich mir in Kärnten als regelrechte „Ikonotropie“ zu einem an sich — wie oben dargetan — nur in Südosteuropa, dort aber ungemein verbreiteten „Sakralthema“, eben jenem

⁴³) Ibidem, S. 156 nach *Justinian* (geb. 483; Kaiser von 527—565) im *Corpus Iuris Civilis. Editio stereotypa quarta*. Berlin 1912, Band III; dazu: C. du Fresnoy, *Glossarium ad Scriptores Mediae et Infimae Graecitatis ...* Lyon 1688 und E. A. Sophocles, *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine periods*. New York 1887.

⁴⁴) Zu *Michael Psellos* vgl. das *Tusculum-Lexikon* (s. oben Anm. 17), S. 675—680.

⁴⁵) Th. Raff nimmt zum Vergleich für seine These des Vorteils eines Begriffes „Epithetotropie“ gegenüber „Ikonotropie“ das Beispiel: „Die volkstümliche Deutung des Jesus-Monogramms IHS als ‚Jesus-Heiland-Seligmacher‘“. Bei dieser im Deutschen sehr weit verbreiteten Auslegung des IHS — nach dem griechischen Ἰησοῦς — Χριστός — Σωτήρ — geht es wirklich um ἐπίθετα; ich meine um eine Art „hagiographischer Volksetymologie“, die wir ja ähnlich beim weithin üblichen Dreikönigszeichen als Haus- oder Tür-Überschrift zum Neujahr bzw. zum 6. 1. als + C + M + B + haben, gedeutet als Caspar + Melchior + Balthasar oder als altüberlieferte lateinische Deutung für den Haussegen *Christus Mansionem Benedicat*. Das hat mit „Bild-Verwandlung“ kaum zu tun.

von „Sankt Georg mit dem Jüngling auf dem Streitroß“ (s. oben Abb. 4, 5, 6 und Anmerkung 31) eine bildliche Neuprägung ebenfalls unserer unmittelbaren Gegenwart.

Vor dem Besuche der 1. Kärntner Landesausstellung „Schatzkammer Kärntens“ im 900jährigen, 1091 gegründeten Benediktiner-Stift St. Paul im Lavanttale am 26. 6. 1991 hatte ich — wie so oft — die sehr schöne, zwischen 1683 und 1687 um eine schon 1647 vorhandene *Santa Casa (Lauretana)* erbaute Wallfahrtskirche „Maria Loreto“ betreten. Ich staunte mit meiner Kollegin, Frau Univ.-Prof. Dr. Elfriede Grabner/Graz nicht wenig, als wir an beiden Toren des Gotteshauses der Dominikanerinnen, ab 1859 der Jesuiten, je ein „sehr weltliches“ Plakat für ein Vokal-Konzert der „Amur-Kosaken“ für den 4. 7. 1991 angekündigt, dort an der Kirche, später auch in vielen Geschäftsauslagen angebracht fanden (Abb. 7). Es entspricht genau dem, was ich unter „säkularisierter Ikonotropie“ auch hier meine: unverkennbar formal, nach Aufbau und Gestalten ähnlich, dabei aber doch grundlegend in der Bildaussage verändert, reitet auch hier ein Mann von links nach rechts im Bilde. Aber es ist nicht der Gefangenenretter-Drachentöter St. Georg, sondern ein „Kosake“⁴⁶⁾ im roten, patronengegürteten Wams, in braun-schwarzer Hose mit weißen Biesen, in schwarzen Reiterstiefeln und umflattert mit einem dunkelbraunen Reitermantel. Das schwarzbärtige Gesicht mit unverkennbar zum Singen geöffneten Mund unter einem schwarzen Pelz-Kalpak mit roter Kokarde. Dieser Reiter auf seinem braun-golden gezäumten Schimmel schwingt aber nicht wie St. Georg eine Lanze oder (seltener) ein Schwert. Vielmehr spielt er eben im Reiten zur Selbstkennzeichnung ein Musikinstrument. Es ist unverkennbar eine den Russen als ihr „National-Eigen“ besonders teure „Balalaika“; ihr charakteristisch langer Hals mit den drei Saiten über dem dreieckförmigen Resonanzkasten ist in den Händen des im Springreiten Spielenden deutlich zu erkennen. Ich habe denn auch diese Balalaika bei meinem zweiten Besuch dort in St. Andrä im Lavanttale beim Konzert der „Amur Kosaken“ am Abend des 4. 7. 1991 meisterhaft spielen gehört.

Doch nun weiter zum „Kontrafaktor“-Bilde. Auf der Kruppe dieses Schimmelreiter-Rosses sitzt nicht der aus sarazenisch-türkisch-islamischer Gefangenschaft errettete Jüngling, *παῖς*, *mladež*, heimgebracht nach Paphlagonien

⁴⁶⁾ Das Wort „Kosak“, russ. *kazak* aus dem gleichlautenden türkischen Namen für „Nomade, Freibeuter, Räuber“, steht für die Angehörigen einer einst selbständigen, militärisch besonders in Süd-Rußland organisierten Gemeinschaft, die sich besonders im 15., 16. und 17. Jh. zur Abwehr tatarischer, türkischer und nachmals auch polnischer Angriffe auch noch unter russischer Herrschaft (ab 1654) ihre Selbständigkeit bis zu ihrer Eingliederung in die russische Kavallerie gegen Ende des 18. Jhs. bewahren konnten. Ihre heldenhafte Geschichte als ganz hervorragende Reiter und ihr tragisches Ende im Sommer nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges leben auch bei uns im allgemeinen Bewußtsein der älteren Generation.

oder nach Mytilene. Vielmehr hopst dort lustig wie im berühmten „Kasatschok“ (ukr. *kazačók*, „Kosakentanz“) ein kleiner Musikant mit einer weit ausgezogenen schwarzen Ziehharmonika. Ein weißes, wie nachher auch bei allen Sängern hochgeschlossenes „Kosakenhemd“ trägt er, schwarzgegürtet. Seine roten Pluderhosen stecken in schwarzen Stiefeln. Auch er trägt einen schwarzen Kosaken-Kalpak mit roter Kokarde. Jedenfalls ist der, gemessen am Reiter, sehr Kleine so aufs Roß gesetzt, daß jeder Kenner des „Urbildes“ sich sofort angesprochen fühlen muß. Daß aber auch jeder andere Betrachter die ihm nicht geläufige alte Bildüberlieferung des Drachentöters und Gefangenenretters „St. Georg mit dem Jüngling auf dem Streitroß“ als eine durchaus vom Bilde her „verständliche“ Einladung zu einem Konzert des aus weiter Ferne kommenden Chores aus dem Reitervolk der musikliebenden und weltweit berühmten Chorgesang übenden „Kosaken“ erkennen muß. In meinem Gespräch mit zweien von ihnen am 4. 7. 1991, die übrigens altrussische Kirchengesänge der orthodoxen *Johannes Chrysostomus*-Liturgie ebenso sangen wie Balladen, Romanzen, auch hier an „Volkstümliches“ anklingende Kompositionen von *Nikolai Rimskij-Korssakow* (1844—1908) oder auch zeitlos „gegenwärtige“ Volkslieder, erfuhr ich, daß keiner ein „Kosake“ in jenem Sinne ist, wie sie es in einem Programmheft als (aus dem Mongolischen kommandes) Wort für „Freier Mensch“ verstanden wissen möchten. Die fünf Sänger sind durchwegs Russen, vereinzelt in Wilna/Litauen geboren und dort auch lange nach dem Zweiten Weltkriege eben als „Russen“ aufgewachsen. Als Vollblut-Musiker fühlen sie sich verpflichtet, bewußt unter dem an die fernen russisch-chinesischen Grenzgebiete am Amur als „Amur-Kosaken“ Benannten, jenes tatsächlich weltweit bewunderte Repertoire unverändert zu pflegen, wie es nach dem Ersten Weltkriege jener bedeutende Musiker und Chordirigent *Sergej Jarow* seit 1920 mit seinen „Don-Kosaken“ erst als Eigenheit im europäisch-östlichen Liedsang bekanntgemacht hatte. Ich erfuhr desweiteren aus dem Munde des Chorleiters dieser „Amur-Kosaken“ *Andriusz Wasiliewskij* und eines seiner Freunde, des Baritons *Grisza Michajloff*, daß ein polnischer Graphiker namens *Andrzej Maciejewski*, als Designer in Stettin (Szczecin, Polen) ihnen dieses Plakat nach ihren Vorschlägen vor wenigen Jahren entworfen und hernach mit ihrem Einverständnis so ausgeführt hatte. Man wollte es sehr betont „altrussisch“ haben. Daher riet der Graphiker zum Anklang an eine Vielszenen-Ikone im Rahmen, zu zwölf kleinen Einzelszenen in einem das große Mittelbild von drei Seiten einschließenden Zyklus. In ihnen wird hier aber nicht, wie ich es erwartet hatte, etwa die Georgs-Legende mit den so vielen Abschnitten seines Lebens, Wunderwirkens und seiner langwierigen *passio* bis zur Enthauptung unseres „Heiligen vom unzerstörbaren Leben“ so ausführlich „erzählt“. Es scheinen doch, so weit man das erkennen kann, andere Marter- und Legenden-Szenen aneinandergereiht zu sein. Die nahm der polnische Künstler unserer Zeit sozusagen als „einstimmenden“ (aber von den Ikonen her eigentlich „sakral“ gedachten) Rahmen, in den er sehr geschickt das auch an „überliefertes Sakral-

gut“ anklingende, nunmehr sehr „weltliche“ große Bild des Balalaika-Spielers im Aufzug des „Kosaken“ mit dem kleinen Musikanten auf dem Pferderücken hinter ihm gesetzt hat.

Davor malt der polnische Künstler *A. Maciejewski* einen dreieckig aufgebauten Haufen aus lauter kleinen rötlichen Kugeln genau vor die Hufe des anspringenden Rosses an die Stelle, wo St. Georg sein Untier, den feindlichen δράκκος mit der Lanze tödlich treffen muß. Dieses Zeichen ist für meine russischen Gewährsleute, die wohl nur für Reiter, Roß, Musikinstrumente und sozusagen für die „Gesamtkomposition“ auch „Auftraggeber“ waren, nicht erklärlich. Gleiches Rätselraten verbleibt auch für vier darunter gesetzte auf kyrillisch-„altrussisch“ stilisierte Großbuchstaben, die ich trotz langen Gespräches mit eben den „Kosaken“ wie mit einem mir eng befreundeten Kenner des Altkirchenslawischen, des Bulgarischen wie des Russischen⁴⁷⁾ nicht auflösen kann. Es sind die Buchstaben *L R Θ Y*⁴⁸⁾. Allerdings ist es wohl unwahrscheinlich, daß es sich dabei um Wesentliches für das Gesamtbild handeln sollte, da es weder den russischen Auftraggebern des Plakates noch jemand von den „westlichen“ Lesern der öffentlichen Einladung zum Vokal- und Instrumental-Konzert der „Amur-Kosaken“ im Kärntner Sommer des Jahres 1991 „lesen“ hatte können.

Das gilt auch für zwei weitere Einzelheiten auf dem Bilde: eine Sonne links oben mit freundlich strahlendem Rundgesicht, nach unten mit einem Kranz von neun rosa und grün abwechselnden Blumen-Blüten abgeschlossen. Auf der Gegenseite rechts im Bilde oben eine russische Kirche mit drei charakteristischen „Zwiebeltürmen“; auf deren Spitzen je ein schwarzes Kreuz mit einem, mit zwei oder mit drei Balken. Beide im Größenverhältnis der Motiv-Einzelheiten auffallend stark betonten Zugaben mögen sowohl die „sonnige Zuversicht“ der „Amur-Kosaken“ zu ihrem nomadenhaften Musiker-Wanderleben betonen wie auch ihre Frömmigkeit bekunden, die aus der Wiedergabe jener altrussischen Liturgie-Gesänge ihres Abendprogrammes in der Kärntner Loreto-Kirche zu verspüren war. Ein brieflicher Versuch, vom Graphiker *Maciejewski* eine Selbstaussage seiner Zugaben zum Reiterbilde, besonders der rätselhaften Inschrift zu erbitten, wurde von mir selbstverständlich unternommen (11. 7. 1991). Leider ist bis dato (28. 10. 1991) keine Antwort eingelangt.

Insgesamt aber ist dieses Plakat-Bild des polnischen Meisters *Andrzej Maciejewski* als eines zeitgenössischen *graphic-designer* (wie er sich auf seiner

⁴⁷⁾ Für freundliche Mithilfe (8. 7. 1991 in Graz) danke ich Herrn Univ.-Prof. Dr. Dr. h. c. Rudolf Aitzetmüller, Würzburg—Graz.

⁴⁸⁾ Auch wenn der 1. Buchstabe wie ein russisches *Jer* aussieht, kann es doch nur ein *L* sein, da kein russisches Wort mit einem *Jer* beginnt. Über dem *R* ein circumflexartiges Abkürzungszeichen. Seltsam der 3. Buchstabe, von uns als ein griechisches *Θ* (Groß-Theta) gelesen, wie auch das stilisierte *Y* vorerst nicht auflösbar bleibt.

Visitenkarte vorstellt) eine wirkliche „Ikonotropie“. Nicht nur eine wortgeprägt „ausdeutende“ in jenem Sinne, wie sie *Nikos Kazantzakis* vor einer griechischen *Κοίμησις*-Ikone auf Kreta zu Ende des vorigen Jhs. erlebt haben will und in den Fünfzigerjahren „politisch-wendend“ erzählt hat oder wie er es an anderer Stelle seines literarischen Schaffens mit der Bild-Fiktion einer Allegorie der leidenden Heimat-Insel „Kreta am Kreuze“ fortgeführt hat. Hier handelt es sich vielmehr um eine „Ikonotropie“ zu wiederum einem Bilde, zu einer εἰκὼν bildlich in Kontrafaktur gesetzt durch bildgestaltende Umstellung eines mittelalterlichen Sakralthemas aus dem Südosten in „säkularisierter“ Aussage. Nicht so wie in der Bild-Umprägung der *Κλιμαξ τοῦ παραδείσου* durch den französischen Kupferstecher *Nikolas Guerard* im Geiste der Aufklärung zu Paris um 1700. Auch nicht in politisch-sozialistischer Tendenz wie beim Bulgaren *Ljudmil Čehlarov* in unseren Sechzigerjahren zu Sofia. Vielmehr geschieht es in „wertfreier“ künstlerischer, dabei humorvoll-geistreicher „säkularisierter Ikonotropie“, bildgestaltet nach schon mittelalterlichen Fresken und Ikonen aus der schon im 11. Jh. voll ausgeprägten griechischen Legende um „St. Georg mit dem Jüngling auf dem Streitroß“.