

verursachen unermeßliche Unannehmlichkeiten und bewirken einen derartigen Blutverlust, als hätte man einen Aderlaß überstanden. Das mingrelische Gemeinvolk ist schlecht gekleidet. Ihre Kleidung ist aus Baumwollzeug, sie tragen keine Fußbedeckung, auf dem Kopf haben sie eine mitraartige Filzmütze. Die mingrelischen Adligen tragen ein sehr langes buntes Seidengewand und dazu langschäftige Korduanstiefel. Ihren Kopf bedecken sie mit einer farbigen Filzmütze. Sie haben keinen Bart, lassen aber ihren Schnurrbart ebenso lang wachsen wie die Georgier. Infolge der von den Fliegen verursachten, kaum erträglichen Qual konnten sie nur mit größten Schwierigkeiten die Ortschaft Culauropa (?) erreichen, die östlich vom Fluß Rioni in einem dichten Wald liegt und aus rund fünfzig Häusern besteht. Hier beginnt nun ein dreitägiger Jahrmarkt. Die Ortsbewohner sind größtenteils Juden; diese kaufen die feilgebotenen Mingrelier und bekehren sie zum jüdischen Glauben; die Mingrelier haben daran nichts auszusetzen. Nur zehn bis zwölf der fünfzig Häuser befinden sich im Besitz der Mingrelier. Auf dem Hauptplatz steht eine nach St. Georg benannte Kirche mit einem Kupferdach und zwei kleinen Glocken. Die Messe wird von Georgiern gelesen. Vor der Kirche steht ein Holzpfeiler, darin sind drei oder vier Dolche und zwei Säbel hineingestochen. Außer den Mingreliern und Juden leben hier auch Griechen und Italiener, die mit mingrelischen Frauen verheiratet sind. Der Handel wird unter vollständigem Ausschluß des Geldes, auf Tauschbasis, abgewickelt. Nach zweieinhalbtägiger Reise durch ein kultiviertes Flachland erreichen sie die Hauptstadt von Imereti, Kutaisi. Sie reiten auf einer hölzernen Brücke über einen Fluß, der die Stadt durchquert. Im Norden steht auf einem Hügel eine steinerne Burg, darin eine Kirche. Im Süden erstreckt sich ein weites Feld, auf dem die Pferde des Königs herumrennen. In der Stadt gibt es im allgemeinen Block-

häuser mit Gärten, doch sieht man auch Steinhäuser. Auf die Waren muß eine Maut entrichtet werden. In dieser Gegend ist ein mit georgischer Inschrift versehenes Geld, namens Tangua, in Umlauf, welches dem türkischen Asper ähnlich sieht. Die ständige Armee des Königs besteht aus 7 000 Reitern, genannt „Asnaur“. „Diese sind viel höher gewachsen als wir, tragen einen langen, schwarzen Schnurrbart, aber keinen Bart.“ Membré beschreibt recht ausführlich ihre Kleidung und Rüstung und betont besonders die Vorzüglichkeit ihrer Pferde und des Pferdegeschirrs.

Nach einem achttägigen Aufenthalt in Kutaisi kommt Membré nach Gori, wo er vier Tage verbringt. Die Beschreibung der Stadt bleibt er schuldig und erwähnt lediglich die teilweise zertrümmerte Burg sowie eine benachbarte Ortschaft, in der nur Juden leben. Der König dieses Landes heißt Luarsab.

In Tiflis angekommen, stellt er fest, daß die Stadt sehr groß ist, aber sehr deutliche Spuren des Bürgerkrieges trägt. Die Zahl der königlichen „Asnaur“ beträgt 5 000. König Luarsab zahlt dem Schah jährlich 1 000 Dukaten Steuer.

Damit ist der auf Georgien bezügliche Teil des Reiseberichts von M. Membré zu Ende. Der Verfasser gehört gewiß nicht zu den hochgebildeten venezianischen Diplomaten, die der Nachwelt Schriftwerke wissenschaftlichen Wertes hinterlassen haben; seinem Bericht, verfaßt in einem schwer übersetzbaren levantinischen Italienisch, sind die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse der bereisten Gebiete nicht zu entnehmen. Die meisten seiner Feststellungen (die später z. B. auch Chardin, allerdings viel gründlicher, gemacht hat) würden nichtsdestoweniger verdienen, daß sein recht kurzgefaßter Georgienbericht im Rahmen eines mit einem guten Apparat versehenen Artikels im Druck erscheint.

(Fortsetzung folgt)

#### Anmerkungen

1 Polievktov, M. A.: *Evropejskie putestestvenniki XIII–XVIII vv. po Kavkazu*, Tiflis 1935, Naucno-issledovatel'skij Institut Kavkazovedenija im. akad. N. Ja. Marra A. N. SSSR, 220 S.; Polievktov, M. A.: *Evropejskie putestestvenniki po Kavkazu 1800–1830 gg.*, Tbilisi 1946, Archivnoe Upravlenie MVD Gruzinskoj SSR, 151 S. — Als Vorläufer Polievktows ist M. Miansarow zu betrachten; sein Werk „*Bibliographia caucasica et transcaucasica*“ (St. Petersburg, I–II, 1874–1876)

ist zwar schon längst veraltet, einige Teile sind jedoch noch heute gut zu benutzen.

2 Della Valle, P.: *Viaggi descritti in 54 lettere famigliari*, Vol. I–4, Roma 1650–1658; seither mehrmals wiederherausgegeben.

3 *Sintagmata linguarum orientalium quae in Georgiae regionibus audiuntur*, vol. I–2, Roma 1643.

JOHANNA FLEMMING

## Das Triptychon der Muttergottes von Chachuli, seine Ikonographie und seine staatspolitische Bedeutung

Akaki Uruschadse in Verehrung und Dankbarkeit

### I. Das Triptychon in der Forschung, Ergebnisse und Aufgaben

Das weltberühmte Triptychon der Muttergottes von Chachuli, das von ungezählten Besuchern bewunderte Herzstück der Schatzkammer im Staatlichen Georgischen Museum der Künste, fesselt seit fast einem Jahrhundert immer erneut die Aufmerksamkeit der Gelehrten./1/

Die Muttergottes von Chachuli war eine getriebene Edelmetall-Ikone der betenden Maria von 54 cm Höhe, nur Antlitz und Hände, kostbare Goldemails, sind nach einem Raub im Jahre 1859 erhalten geblieben. Sie wurde für das Kloster Chachuli im Königreich Tao geschaffen, die Stiftung des Königs David Kuropalat (966–1001), heute auf türkischem Territorium gelegen. Von Anfang an befand sich die Ikone in einem

großen triptychonförmigen Gehäuse, einer monumentalen Schöpfung der Goldschmiedekunst.<sup>/2/</sup> Die Außenseiten der Flügel tragen auf dem Holzkern noch heute den ursprünglichen teilvergoldeten Silberschlag mit Kreuzen zwischen Ranken in zartem, feinteiligem Relief. Die Verkleidung des Inneren, Gold auf der Mitteltafel und vergoldetes Silber auf den Flügeln mit prachtvollen, in hohem Relief getriebenen Ranken, die eine Folie für zahlreiche, von Perlschnüren umsäumte Goldemails und Edelsteine bilden, trat im 12. Jahrhundert an die Stelle eines älteren Schmuckes. König David IV., der Erbauer (1089–1125), und sein Sohn Demetre (1125–1156) stifteten, wie eine Inschrift mitteilt, das neue Werk. Es entstand wahrscheinlich in Gelati, dem von David IV. im Jahre 1106 gegründeten Hofkloster, in das er das Triptychon aus Chachuli überführt hatte. Bis zu seiner Aufstellung im Museum in Tbilissi im Jahre 1952 befand sich das Triptychon in der Muttergotteskirche von Gelati links vom Eingang in den Altarraum.

Die nahezu einhundert figürlichen Goldemails, die das Triptychon schmücken, Schöpfungen von unterschiedlichem Stil und von unterschiedlicher Größe und Gestalt, hat bereits Kondakow in seinem 1892 erschienenen Werk über das byzantinische Zellenemail sorgfältig untersucht.<sup>/3/</sup> Er datierte sie in die Zeit vom 8. oder 9. bis zum 12. oder 13. Jahrhundert und wies sie teilweise georgischen und teilweise byzantinischen Werkstätten zu. Seitdem wurden die Datierungen und Lokalisierungen in der georgischen und in der internationalen Forschung immer weiter präzisiert, doch konnten noch nicht für alle Stücke übereinstimmende und abschließende Ergebnisse erzielt werden.<sup>/4/</sup>

Den goldstrahlenden Beschlag des 12. Jahrhunderts mit seinem getriebenen Rankenwerk<sup>/5/</sup>, den schon Kondakow als vollendete georgische Arbeit einschätzte, hält Tschubinaschwili für das Werk mehrerer Goldschmiede, Amiranaschwili verteilt die Arbeit auf drei Hände, und Rusudan Kenia denkt an einen Hauptmeister und einen Mitarbeiter. Ihr verdanken wir die eingehendste Analyse der Rankenkomposition: Die ganze innere Verkleidung wurde als ein prachtvoller Rahmen für die Muttergottes-Ikone konzipiert. Ornamentale Blattranken streben von unten nach oben und füllen alle Flächen. Auf der Mitteltafel bilden eine größere Anzahl von feinteiligen, zarten Rankengewächsen einen Untergrund für die dominierende Ausstattung mit Emails und Edelsteinen, auf den Flügeln dagegen breiten sich je zwei große und kraftvolle Rankenpflanzen aus, der aufgesetzte Schmuck ist sparsamer. Der Meister fügte zwischen die Ranken Kastenfassungen für die Emails und die Steine und freie Flächen für die Kreuze. Schmückende Teile, die die Ranken verdecken, erweisen sich als spätere Ergänzungen. Mit seinem ungewöhnlichen Format und mit dem Reichtum seiner prächtigen Dekoration ist das georgische Meisterwerk zugleich zu den Schätzen der Weltkultur zu rechnen.

Weniger befriedigend als diese Ergebnisse in zwei Teilbereichen sind die bisherigen Einschätzungen der Innenverkleidung des Triptychons als einer einheitlichen neuen Kunstschöpfung unter Einbeziehung alter Einzelstücke. Kondakow beobachtete, daß einige Erzengel, Evangelisten und Heilige mehrfach wiederholt sind und daß die Sujets von den Regeln abweicht. Er schloß daraus, man dürfe in den aufgesetzten Emails keinen religiösen Sinn suchen, die Dekoration mit diesen sei eine „fabrikmäßige“ Arbeit. Seitdem wird in der Literatur allgemein der dekorative Charakter der Ranken, der Kreuze und auch der unter Berücksichtigung der Symmetrie und der Farbigkeit verteilten Emails betont. Kenia räumt ein, „daß die Bedeutung der kleinen Email-Ikonen sich nicht auf ihre dekorative Bestimmung beschränkt und daß sie gleichzeitig in einigen Fällen auch die ideell-inhaltliche Seite des Triptychons bestimmen“.<sup>/6/</sup>

Die einzigartige Stellung des monumentalen Triptychons in der Kunst Georgiens und der Welt legt die Vermutung nahe, daß die königlichen Stifter und ihre Goldschmiede ein Kunstwerk schufen, das bestimmte Adressaten in einer konkreten historischen Situation ansprechen sollte, das ein Bildprogramm besitzt und für die Zeitgenossen mehr war, als nur ein Zeugnis der Frömmigkeit und der Freude an schöner Dekoration. Ist es nicht zu erwarten, daß ein in jeder Beziehung herausgehobenes Werk von den ikonographischen Regeln abweicht, die an kleineren Ikonen von geringerer Bedeutung angetroffen werden?

Für eine ikonologisch-ikonographische Untersuchung ergeben sich eine ganze Anzahl von Fragen. In welchem Stadium der Geschichte des georgischen Volkes wurde die neue goldene Verkleidung des Triptychons geschaffen? Was sagen David und Demetre in der Inschrift über ihr Werk? Wie kam es zu der bemerkenswerten Vereinigung alter und neuer, importierter und einheimischer Goldemails an der Ikone der Muttergottes von Chachuli? Welches Bildprogramm liegt der Anordnung der Emails zugrunde?

Der Jenaer Arbeitskreis für Ikonographie und Ikonologie, der seit einigen Jahren an der Friedrich-Schiller-Universität Jena besteht, erscheint als der geeignete Rahmen, um auf der Basis der vorliegenden Forschungsergebnisse und in freundschaftlichem Austausch mit den georgischen Kollegen eine ikonographische Analyse des Triptychons von Chachuli zu versuchen.<sup>/7/</sup>

## 2. Die Stiftung und die Stifter

Als Entstehungszeit der neuen Verkleidung des Triptychons gelten allgemein die zwanziger Jahre des 12. Jahrhunderts. David der Erbauer konnte in dieser Zeit auf große politische Erfolge zurückblicken. Er hatte die partikularistischen Bestrebungen der großen Adelsfamilien überwunden, die Stadt Tbilissi und das ganze Land von den Türken befreit, sein Territorium vergrößert und im Zentrum seines Reiches sein Hofkloster Gelati mit der Akademie gegründet und zu seiner Grablege bestimmt.

Die große Stifterinschrift, die auf die beiden Flügel des Triptychons verteilt ist, bisher nur für die Datierung ausgewertet, vermittelt uns wertvollen Aufschluß über die Absichten der Könige David und Demetre. Die wörtliche Übertragung des altgeorgischen Textes bereitet zwar gewisse Schwierigkeiten, der Inhalt aber kann ziemlich eindeutig wiedergegeben werden.<sup>/8/</sup> Im ersten Teil der Inschrift wird erwähnt, daß die Muttergottes, die Königin, von David abstammt, daß dieser den Tempel Gottes großzügig mit herrlichen Dingen schmückte und daß Davids Nachkomme David — gemeint ist der georgische König, „dieses“, das Triptychon mit seinen Kostbarkeiten, der Muttergottes geweiht hat. Dieser Text erinnert behutsam daran, daß die Mitglieder des Herrscherhauses der Bagratiden sich als Blutsverwandte Christi und der Muttergottes fühlen, und vergleicht die Weihegabe des georgischen Königs David mit der als großzügig bezeichneten Spende des alttestamentlichen David. Im zweiten Teil der Inschrift wird Davids Sohn Demetre als ein neuer Salomo eingeführt, der Sohn des alttestamentlichen David, und als ein neuer Bezaleel, der Goldschmied, der den salomonischen Tempel in Jerusalem ausstattete. Damit wird zugleich das Kloster Gelati mit dem salomonischen Tempel verglichen — ein zeitgenössischer Chronist nennt Gelati tatsächlich „ein neues Jerusalem“.<sup>/9/</sup> Die Schlußformel der Inschrift bezeichnet den mit der Weihegabe der Stifter verbundenen Wunsch: Fürsprache der Muttergottes für langes Leben und ewige Herrschaft mit Jesus Christus, ihrem Sohn.

Wir kennen nicht alle Geschenke, die David und Demetre der Muttergottes von Chachuli geweiht haben, noch heute vor Augen stehen die Kostbarkeiten, die zum Schmuck des Triptychons verwendet wurden, Gold und Silber, Steine und Perlen, figürliche und ornamentale Emails.

Die figürlichen Goldemails gliedern sich in vier Gruppen von sehr unterschiedlicher Art. Ziemlich zahlreich sind die byzantinischen Emails mit sakraler Ikonographie, zu denen Stücke von erlesener Schönheit gehören und die alle in nächster Nähe der Ikone der Muttergottes ihre zweite Heimat erhalten haben. Byzantinische Goldemails mit Herrscherdarstellungen dagegen fanden ihren Platz in den „Außenbezirken“, über dem Bogen der Mitteltafel das viereckige Plättchen mit der Krönung Kaiser Michaels VII. (1071–1078) und Bagrats IV. Tochter Maria durch Christus, auf den beiden Flügeln die Serie von Ovalmedaillons mit der Krönung der beiden byzantinischen Kaiserinnen Zoë und Theodora durch die Gottesmutter. Die dritte Gruppe umfaßt die historischen georgischen Emails, die berühmte Kreuzigung auf grünem Grund, die grüngrundigen Medaillons mit Brustbildern und das kreuzförmige Enkolpion des georgischen Königs Gurgen aus den Jahren 1001–1008, das, in Vorder- und Rückseite zerlegt, die beiden Flügel schmückt. /10/ Man wird alle Stücke der drei genannten Gruppen als „historische Dokumente“ werten dürfen. Das georgische Königsinsigne ist ein Symbol der georgischen Einigung des Jahres 1001. Die byzantinischen Stücke mit Krönungsdarstellungen, die als Mitteilungen über diese politischen Ereignisse nach Georgien gelangt sein dürften, sind Zeugnisse der guten georgisch-byzantinischen Beziehungen im 11. Jahrhundert. Die byzantinischen Emails mit sakralen Darstellungen kamen vermutlich ebenfalls nicht als Handelsware, sondern als diplomatische Geschenke nach Georgien, man wird sie als Gegenstände von politischer Bedeutung, als Bündniszeichen werten dürfen. Die vierte Gruppe, die speziell für das Triptychon geschaffenen georgischen Emails, ordnen sich den historischen gleichsam kompletierend unter, sie scheinen nur dazu bestimmt, die ausgewählten „historischen Dokumente“ zu einem ausgewogenen Bildprogramm zu ergänzen.

Die Aufgabe des leitenden Meisters bestand anscheinend darin, dokumentarische alte Emails und neu geschaffene Stücke zu einem Bildprogramm zu verbinden, mit dem die georgischen Könige sich und ihre Herrschaft unter den Schutz der fürbittenden Muttergottes stellten.

Als die Adressaten des Bildprogramms mit der interpretierenden Inschrift wird man Zeitgenossen und Nachgeborene ansehen dürfen, das ganze Volk des geeinten Georgien, an erster Stelle die Insassen von Kloster und Akademie Gelati und außerdem gewiß auch die Staatsmänner und Gelehrten benachbarter Länder, die Gelati einen Besuch abstatteten.

### 3. Das dekorative System

Es entspricht der herausgehobenen Stellung des Triptychons der Muttergottes von Chachuli, daß auch das dekorative System der neuen Innenverkleidung, das dazu dient, die Bildwerke angemessen und lesbar zu präsentieren, ein einzigartiges ist. Die üblichen Ikonen mit Metallverkleidung besitzen in dieser Zeit Rahmungen in der Gestalt von einfachen oder doppelten Leisten, die mit figürlichen und ornamentalen Motiven im Wechsel dekoriert sind. Unter diesen Ornamentfüllungen erfreuen sich Buckelrosetten und Rankenkompositionen besonderer Beliebtheit. Die Rahmung der Muttergottes-Ikone von Chachuli jedoch besteht nicht aus Leisten, sie weitet sich vielmehr zu einer rings um die Ikone ausgedehnten Fläche, die einen eigenständigen Wert gewinnt und die ihrerseits zu ihrer

Festigung und Gliederung rahmender Motive bedarf. Diese sind dem Reservoir der bekannten Rahmenformen entnommen, ihre Anwendung jedoch ist neuartig. Einzelne große Rahmenelemente begrenzen einige der Ränder, zahlreiche kleine geschlossene Rahmen, breite und schmale, bilden die Binnengliederung. Die Flächen der Innenverkleidung des Triptychons erinnern an Fassaden mit ihrer von breiten Rahmen umgebenen Reliefplastik, an Innenwände von Kirchen mit ihrer Ausmalung und an illustrierte Buchseiten.

Den unteren Rand der Mitteltafel begrenzt eine breite, kräftig vorspringende Leiste, die eine Art Sockel bildet und zugleich die Flügel hält. Durchbrochene Buckelrosetten und Bilder im Wechsel, ganz im Sinne traditioneller Rahmendekorationen, schmücken diese Leiste. Den oberen Abschluß der Mitteltafel bildet ein oben rechteckig und unten halbkreisförmig begrenztes Rahmenelement, das an gleichzeitige dekorierte Buchseiten erinnert. Es springt ebenso weit vor wie die untere Leiste und führt gemeinsam mit ihr die Flügel. Die Dekoration des oberen Rahmenelementes besteht aus zwei besonders großen, plastisch gearbeiteten durchbrochenen Rosetten — wohl den schönsten der gesamten ostchristlichen mittelalterlichen Goldschmiedekunst — und einem Emailbild zwischen ihnen. Seitlich begrenzende, vertikale Rahmenteile besitzt die Triptychon-Mitteltafel nicht. Gleichsam zum Ausgleich dafür wird die Ikone der Muttergottes rechts und links von flachen rahmenden Leisten begleitet, die sich jedoch nicht in horizontalen Rahmenelementen fortsetzen. Diese senkrechten Rahmenteile der Ikone sind in der üblichen Weise im Wechsel mit figürlich und ornamental gefüllten Feldern geschmückt. Gleichartig dekorierte, ebenfalls ganz flache, halbkreisförmige Rahmenleisten schließen sich den senkrechten auf den Außenseiten an. Mit diesen geraden und gebogenen Leisten verleiht der Meister den seitlichen goldenen Rankenpartien in unaufdringlicher Weise die notwendige Strukturierung und Stabilisierung.

Die beiden Flügel zeigen nur an ihrem unteren Rand eine rahmenartige Begrenzung. Sie besteht aus den beiden Friesen mit der Stifterinschrift. Flächen mit Buchstaben und Bildnismedaillons wechseln miteinander ab.

Das Fehlen senkrechter Rahmenteile an den Rändern der Mitteltafel und der Flügel läßt den für ein mittelalterliches Triptychon ungewohnten und überraschenden Eindruck einer vollkommenen Einheit von Mitte und Flügeln entstehen. Vielleicht darf man vermuten, daß das Triptychon in seiner im 12. Jahrhundert erneuerten Gestalt vorwiegend in geöffnetem Zustand bewundert werden sollte.

Augenfälliger als die wenigen begrenzenden Rahmenelemente wirken die vollständigen Binnenrahmungen. Ihre Größe und Gestalt und ihre mehr oder weniger reiche Dekoration bestimmen wesentlich, wenn auch nicht ausschließlich, den Rang der einzelnen Emailbilder im Gefüge des Bildprogramms.

Im oberen Bogenfeld sind drei Emails, Christus, Maria und Johannes der Vorläufer, die Gruppe der Deesis, durch besonders schöne doppelte Rahmungen nachdrücklich hervorgehoben. Die inneren Leisten sind mit Wellenranken bedeckt, die äußeren mit perlgesäumten Edelsteinen besetzt. Die beiden Assistenzfiguren, Maria und Johannes, stehen in rechteckigen Rahmen, während Christus durch einen bogenförmig geschlossenen ausgezeichnet wird. Eine innere glatte Einfassung vergrößert nur das für die Komposition etwas zu kleine Emailbild, die übliche Perlenschnur schließt diese Vergrößerung mit ein. Die innere Rahmenleiste mit den Ranken ist bei Christus seitlich schmal und unten und oben breit, sie streckt die Proportionen und steigert die Hoheit der Mittelfigur. Die kleinen Emails, die die zentrale Dreiergruppe der Deesis auf beiden Seiten erweitern, sind nur von Perlenschnüren umfaßt, sie tre-

ten im dekorativen System und im Bildprogramm gleichsam bescheiden zurück.

Unterhalb der Muttergottes-Ikone wird nochmals mit auffälligen Binnenrahmungen gearbeitet. Über dem kleinen Email mit der thronenden Muttergottes blieb eine emaillierte Leiste erhalten, der nach den Nagelspuren zu urteilen, drei weitere Leisten ringsum entsprachen, die säumende Perlenschnur liegt außerhalb der Leiste. Die Tafeln mit den Erzengeln zu beiden Seiten der thronenden Maria zeigen innerhalb der Perlenschnur glatte, goldene Umfassungen, die die Tafeln wohl nur vergrößern sollen, denn es sind keine Nagelspuren vorhanden, die auf einen zusätzlichen Schmuck schließen lassen. Ein ähnlicher vergrößernder goldener Streifen begleitet den bogenförmigen Rand des annähernd halbkreisförmigen Bildes mit Christus auf dem Himmelsbogen. Zwei rechteckige Vertiefungen in diesem Randstreifen waren vielleicht einst mit Steinen gefüllt. Die übrigen Emails in der Zone unter der großen Ikone der Muttergottes besitzen nur einfache Umfassungen mit Perlen.

Die prächtigste, üppigste Einrahmung ist den beiden Apostelpaaren in der Sockelzone der Mitteltafel zuteil geworden. Fünf Täfelchen mit Goldfiligran und farbigen Steinen sowie ein rundes Emailbild als „Schlußstein“ fügen sich zu einer Komposition zusammen, deren Bestandteile nach innen, nach außen und gegeneinander durch Perlenschnüre begrenzt sind, es sind Prunkrahmen, die gleichsam die Festigkeit und Tragfähigkeit der Sockelzone steigern.

Auf den beiden Flügeln wird im oberen Teil jeweils ein kleines Schmuckmotiv — links ein vierpaßförmiges Bildchen mit der Kreuzigung und rechts ein kleines ornamentiertes Emailkreuz — durch strahlenförmig angeordnete Einzelteile, die eine rahmenähnliche Umfassung bilden, davor bewahrt, in der Fläche zu versinken und übersehen zu werden. Vier dreieckige Emailplättchen bilden den inneren und acht rote Steine den äußeren Kreis. Alle übrigen Schmuckelemente der Flügel werden nur durch die dünne Perlenschnur von der Rankenfolie getrennt.

#### 4. Die Muttergottes

David's Überführung des Triptychons der Muttergottes von Chachuli nach Gelati wird allgemein mit der Bedrohung des Königreichs Tao durch die Türken erklärt. Warum aber entschloß sich der König zu der großzügigen Neuausstattung gerade dieses Triptychons? Wir wissen es nicht, dürfen aber vermuten, daß nicht zuletzt der ikonographische Typus, Maria als Fürsprecherin, der Grund für die Entscheidung gewesen ist. Vielleicht spielte auch die Anknüpfung an die Traditionen des Klosters Chachuli eine Rolle, der Gründung des David Kropalats, des großen Wegbereiters der georgischen Einigung, der möglicherweise mit dem Kloster auch die Muttergottes-Ikone gestiftet hat.

Die Muttergottes wendet sich nach rechts und erhebt die Hände in einem Gestus, der Bitte und Verehrung zum Ausdruck bringt. Das Bittgebet ist an Christus gerichtet. Dieser ist als Pantokrator auf einem kleinen Emailplättchen dargestellt, das rechts oben neben der Muttergottes-Ikone angebracht ist. Es wurde im 12. Jahrhundert in Westgeorgien, wahrscheinlich speziell für das Triptychon, geschaffen und komplettiert gleichsam die alte Ikone, die, ebenso wie das frühmittelalterliche getriebene Bild der fürbittenden Muttergottes aus Chobi,<sup>11/</sup> nur Maria gezeigt haben wird, während andere Vertreter dieses Bildtypus, beispielsweise ein jüngerer Goldemail in Maastricht,<sup>12/</sup> Christus im Bilde selbst mit einschließen.

Es war üblich, auf den metallverkleideten Rahmen von Ikonen der Muttergottes Engel und Heilige in kleinem Format dar-

zustellen. Sie sind ihre Begleiter, das Gefolge, das ihrer Würde zukommt. Der Meister der neuen Innenverkleidung am Triptychon setzte in die seitlichen Rahmenleisten der Ikone acht zusammengehörende Emailplättchen mit den beiden Erzengeln Michael und Gabriel und mit sechs Paaren von Aposteln, die stilistisch und ikonographisch den Emails der berühmten Staurothek in Limburg sehr nahestehen und ebenfalls in Konstantinopel im 10. Jahrhundert entstanden sein dürften. Zur Muttergottes gehören wohl auch die zwei heiligen Bischöfe oberhalb der Ikone, obwohl sie in keine Rahmenleiste eingebunden sind. Zwei heilige Soldaten am unteren Ikonenrand möchte man ebenfalls auf die Muttergottes beziehen, denn sie sind, wie dieses ganze Gefolge, frontal dargestellt. Die beiden Soldaten flankieren zwar eine Gruppe des thronenden Christus mit zwei Assistenzfiguren, aber diese wenden sich huldigend dem Thronenden zu und stehen nicht in Beziehung zu den Soldatenheiligen. Die Rangordnung der genannten Begleiter der Muttergottes entspricht genau dem in der Ikonographie üblichen „Zeremoniell“: die Erzengel nehmen den vornehmsten Platz ein, ihnen folgen die Apostel und diesen die Bischöfe und Soldaten.

Die Muttergottes auf dem edelsteingeschmückten, dem kaiserlichen Thron ist, wie die betende Muttergottes, ein eigenständiger Bildtypus. Die ausgedehnte Fläche der Rahmenverkleidung am Triptychon erlaubte es, ihn in das Bildprogramm einzubeziehen. Den angemessenen Platz im dekorativen System fand die thronende Muttergottes im Zentrum der Fläche unter der großen Ikone. Es ist der zweite der „Ehrenplätze“, deren erster, in der Mittelachse über der Ikone, Christus vorbehalten bleiben mußte. Die kleine Emailtafel mit der zarten hoheitsvollen Maria und dem in männlicher Würde auf ihren Knien sitzenden segnenden Christus ist ein besonderes Kleinod unter den Goldemails am Triptychon. Das Plättchen gehört als neuntes zu der Serie mit den beiden Erzengeln und den Apostelpaaren. Der Meister hat die kleine Tafel mit der thronenden Muttergottes durch Leisten mit Goldemail vergrößert und hervorgehoben. Die Thronwächter zu beiden Seiten, links Gabriel und rechts Michael, stammen von einem anderen, einem jüngeren Werk. Die Muttergottes ist kleiner als die Erzengel, dennoch beherrscht dieses Bild durch seine künstlerische Vollkommenheit die ganze Komposition.

Ein dritter bedeutender Bildtypus neben der betenden und der thronenden Muttergottes ist die Hodigitria, die ihr Kind auf dem linken Arme hält und die rechte Hand in Verehrung zu ihm erhebt. Ein kleines Medaillon mit einer Hodigitria sitzt über der rechten oberen Ecke der Ikone. Ihr Pendant über der linken Ecke ist ein großer, etwas störend wirkender Stein, vielleicht trat er an die Stelle eines Medaillons mit einem weiteren Muttergottesbild.

Ein Ovalmedaillon auf dem rechten Triptychonflügel zeigt Maria, wie sie zwei byzantinischen Kaiserinnen, einer älteren, etwas größer dargestellten, und einen jüngeren, kleineren, ihre Kronen aufsetzt. Es gehört zu einer Serie von vier Medaillons dieser Art, die auf den beiden Flügeln in mittlerer Höhe aufgereiht sind, eines von ihnen wurde im 19. Jahrhundert ersetzt. Die gekrönten Damen sind nach ihrer Tracht byzantinische Kaiserinnen, nicht georgische Königinnen, wie gelegentlich vermutet wurde. Die feinen Gesichtszüge, die Fischgrat- und Spiralförmigen der Falten sowie Details des kaiserlichen Kostüms erinnern an die byzantinische Emailkrone in Budapest, die die Bildnisse des Kaisers Konstantin IX. Monomachos und der Kaiserinnen Zoë und Theodora trägt. Auf dem ovalen Medaillon am Triptychon von Chachuli sind anscheinend die gleichen Kaiserinnen dargestellt. Zoë und Theodora waren nach dem Tode ihres Vaters Konstantin VIII. im Jahre 1028 die letzten Vertreter des makedonischen Kaiserhauses. Zoë vermählte sich 1028 mit Romanos Argyros, der Konstantin VIII. auf dem

Kaiserthron folgte. Nachdem Kaiser Michael V. im April 1042 geblendet worden war, führten Zoë und Theodora einige Wochen gemeinsam das Zepter, bis Zoë im Juni 1042, bereits vierundsechzigjährig, sich mit dem vornehmen Senator Konstantin vermählte, der einen Tag danach die Kaiserkrone erhielt.<sup>13/</sup> Das Medaillon mit der Krönung der beiden kaiserlichen Schwestern durch Maria dürfte entweder 1028 oder 1042 geschaffen worden sein. Die beiden zugehörigen Medaillons am Triptychon, deren Ikonographie bisher nicht befriedigend erklärt werden konnte, zeigen eine Kaiserin mit einem Engel und eine Kaiserin mit Johannes dem Vorläufer. Es wäre denkbar, daß diese Medaillons ursprünglich zu beiden Seiten des Krönungsbildes angeordnet waren und daß sie die beiden Kaiserinnen mit dem Schutzpatron ihrer hohen Würde zeigen, links die ältere, Zoë, mit dem Engel, und rechts die jüngere, Theodora, mit Johannes.

## 5. Christus als Herrscher

Den vornehmsten Platz im dekorativen System des Triptychons, den Platz in der Mittelachse der halbkreisförmig begrenzten Schauwand über der großen Ikone, gab der Meister einem Emailplättchen mit Christus auf dem Gemmenthron, einem byzantinischen Meisterwerk aus dem 11. Jahrhundert. Maria und Johannes der Vorläufer, ebenfalls byzantinisch, aber mit diesem Christus nicht ursprünglich zusammengehörig, wenden sich von links nach rechts der leicht erhöhten Mittelfigur zu. Diese drei Gestalten einer Deesis, von reich verzierten Rahmen umfaßt und gleichsam präsentiert, beherrschten ursprünglich die ganze Lünette. Unter ihnen breiteten sich prachtvolle Ranken aus, die durch spätere Ergänzungen, vier Plättchen mit dem Evangelisten und mehrere große Edelsteine, leider verdeckt werden. Kleine, feinteilige Voluten schmiegen sich um das Kreuz unterhalb des Pantokrators und je eine besonders großzügige, kraftvolle Rankenspirale füllt die Flächen unterhalb der beiden Assistenzfiguren. Zwei Soldatenheilige auf viertelkreisförmigen Plättchen — Flügel fragmente eines kleinen Triptychons —, deren gebogene Seiten sich gut unter der Wölbung der Lünette einfügen, erweitern die Deesis. Die beiden seitlichen Medaillons mit der betenden Gottesmutter und dem heiligen Theodor sollen möglicherweise ebenfalls auf den thronenden Christus bezogen werden.

Die Deesis hat in der Lünette über der großen Ikone ihren legitimen Platz, denn die obere Leiste eines normalen metallverkleideten Ikonenrahmens zeigt sehr häufig dieses Bildthema. Zugleich erinnert die Deesis unter dem großen Bogen an Maleereien in Apsiden georgischer Kirchen. Am Triptychon von Chachuli durfte sie keineswegs fehlen, da sie Christus mit dem Thema der großen Ikone, der Muttergottes im Fürbittgebet, vereint.

Ein kleines, oben bogenförmig begrenztes Emailplättchen, wahrscheinlich ein Triptychonfragment, das unterhalb der großen Ikone angebracht ist, zeigt Christus unter roten Gestirnmotiven auf dem Himmelsbogen thronend. Wie der Gemmenthron Christus als kaisergleichen Herrscher charakterisiert, so weist ihn der Himmelsbogen als Herrscher über den Kosmos aus. Maria und Michael huldigen dem Himmelsheerführer, indem sie ihm Kronen darbringen, die Szene erinnert an das aurum coronarium des Kaiserzeremoniells im römischen Reich. Es scheint fraglich, ob diese drei Emails ursprünglich zusammengehörten. Man möchte jedoch vermuten, daß der Thronende unter Sternen einst mit der Maria und dem Johannes der großen Deesis in der Lünette verbunden war, die beide zu einem Himmelssegment mit gleichartigen roten Sternmotiven aufblicken.

Auf dem Email im Zenit des Triptychons, über dem oberen Bogenfeld, erscheint Christus vor einem blauen Himmelssegment mit gelben Sternen und krönt den byzantinischen Kaiser Michael VII. (1071–1078) und seine Gemahlin Maria, die Tochter des georgischen Königs Bagrat IV., der himmlische Allherrscher verleiht die irdische Herrscherwürde.

Die beiden Teile der Stifterinschrift verbinden sich jeweils mit drei Halbfiguren in Medaillons, die im 12. Jahrhundert für das Triptychon geschaffen wurden. In beiden Dreiergruppen bildet Christus die Mitte, in beiden wurde ein Medaillon im 19. Jahrhundert ersetzt, erhalten blieben ein Johannes der Theologe und ein Johannes der Vorläufer, der sich fürbittend zu Christus wendet. Es liegt nahe, beide Gruppen zu einer Deesis zu ergänzen, gleichsam als bildliche Umsetzung der im Text enthaltenen Idee der Fürbitte.

Eine weitere Halbfigur Christi im Medaillon aus der gleichen Werkstatt, heute am linken Rand des linken Flügels, bildet einen Fremdkörper neben fünf Apostelmedaillons, die den Flügel umranden. Vermutlich geriet das Christusmedaillon bei einer Ausbesserung an die Stelle des sechsten Apostels, ursprünglich könnte es für die oberste Spitze des rechten Flügels bestimmt gewesen sein als das Pendant zu der fürbittenden Maria, die im obersten Medaillon des linken Flügels dargestellt ist. Nach dieser Vertauschung blieben auf den beiden Flügeln je sechs Apostelmedaillons übrig.

Zwei Darstellungen der Kreuzigung, die man auf den beiden Flügeln entdeckt, stehen innerhalb des dekorativen Systems unseres Triptychons eindeutig in Beziehung zu anderen Kreuzdarstellungen. Sie fügen sich nicht in die Christus-Ikonographie im engeren Sinne, sondern sind Bestandteile des thematischen Komplexes „Kreuz“. Das gleiche gilt für ein Kreuz mit dem Brustbild Christi im unteren Teil der Mitteltafel.

## 6. Das Kreuz

Das Kreuz bildet im ikonographischen Programm des Triptychons von Chachuli das dritte große Thema neben der Muttergottes und Christus, die von der Inschrift besonders hervorgehoben werden. In Georgien wurde das Kreuz seit der Missionierung im 4. Jahrhundert kultisch verehrt. Die älteste georgische Chronik Mokceva Kartlisay beschreibt es nicht nur als ein Symbol der Erlösung und des Lebens, sondern besonders auch als ein Schutzzeichen des Königs und der königlichen Herrschaft.<sup>14/</sup> König Mirean errichtete als erstes „Kultbild“ der neuen Religion das „verehrungswürdige Kreuz von Mzcheta“. Kreuzmonumente lösten die Statuen der alten Götter ab. Das Kreuz ist das bevorzugte Motiv in den Kuppeln der älteren georgischen Kirchen. Bei der Neukonzeption der Innenverkleidung des Triptychons blieb der alte Silberbezug der Flügelaußenseiten mit dem vergoldeten Kreuz zwischen beblätterten Ranken unangetastet. So ergab es sich wohl fast zwingend, daß dem Kreuz im neuen ikonographischen Programm des Triptychons ein gebührender Platz eingeräumt wurde. Es ist mit vierzehn unterschiedlichen Darstellungen des Kreuzes geschmückt, die ein ganzes Kompendium der Kreuzikonographie darbieten. Zu diesen selbständigen Kreuzen kommen noch die in den kleinen Bildwerken verborgenen, wie die Handkreuze der Heiligen, das Zepterkreuz der Kaiserin und die Kreuze im Nimbus Christi und auf den Pallien der Bischöfe.

Das Herzstück unter den Kreuzdarstellungen auf dem Triptychon bildet ein byzantinisches Brustkreuz in der Lünette über der Muttergottes-Ikone. Ursprünglich stand es in großartiger Isolierung inmitten einer ausgedehnten goldenen Rankenfläche. Es handelt sich um eine Wandung eines ehemaligen kapselförmigen Kreuzreliquiars mit figürlichem Emailschnitzwerk. In

der Mitte halten Kaiser Konstantin und seine Mutter Helena ein Kreuz, an den Armen des Reliquiars sind vier Propheten dargestellt. Konstantin und Helena, die den Kult des Kreuzes begründeten und einen Span des wahren Kreuzes nach Mzcheta geschickt haben sollen,<sup>15/</sup> stehen am Triptychon von Chachuli den Gläubigen gleichsam als Vorbilder in der Verehrung des Kreuzes vor Augen. Über ihnen befindet sich ein kleines Medaillon mit einem Kreuz, das sich zwischen Lanze und Essigschwamm auf einem Thron erhebt. Das Medaillon hebt das Reliquiarfragment hervor, das für seine wichtige Funktion innerhalb des ganzen Ensembles eigentlich etwas zu klein ist, und ergänzt zugleich die Aussage des Emails mit Konstantin und Helena: das Kreuz ist verehrungswürdig wie ein Herrscher auf seinem Thron.

Die beiden halbkreisförmigen Leisten zu Seiten der Muttergottes-Ikone schwingen sich beide um ein Kreuz, Vorder- und Rückseite eines ehemaligen Kreuzenkolpions. Die Medaillons auf den Leisten, georgische Schöpfungen für dieses Triptychon, zeigen auf jeder Seite einen Engel, zwei Evangelisten und zwei Soldatenheilige. Der Meister hat drei schon damals alte Bildthemen, die Kreuzverehrung und Kreuzwacht durch Engel, Apostel und andere Heilige, genial zu einer Einheit verschmolzen. Die beiden heiligen Bischöfe innerhalb der seitlichen Bogenfelder sind spätere Ergänzungen.

Zwei besonders große und prunkvolle Kreuze bilden auf den beiden Triptychonflügeln die Dominante der Ausstattung. Das linke ist mit Pflanzenmotiven in Email verziert, das rechte, auch materiell sehr wertvoll, zeichnet sich durch seine farbigen Steine aus. Von den zehn Medaillons an den Rändern der Flügel bleiben, wenn man die Deesisdarstellungen unten und oben abzieht, je sechs Medaillons mit Aposteln übrig. Bietet es sich nicht an, sie als Wächter und Verehrer der beiden großen Kreuze zu verstehen, in der Nachfolge einer alten ikonographischen Tradition, die schon im 4. Jahrhundert auf gallischen Sarkophagen belegt ist? Daß einige Apostelnamen doppelt vorkommen und andere fehlen, könnte mit Irrtümern beim Versatz der in eigener Werkstatt geschaffenen Medaillons erklärt werden oder mit einer späteren Ausbesserung durch Stücke aus einer der gleichen Werkstatt entstammenden Serie. Die unterschiedliche Gestalt der beiden großen Kreuze mag auf eine unterschiedliche Bedeutung hinweisen. Das Kreuz mit den Pflanzenmotiven könnte an die lebenspendende Kraft des „verehrungswürdigen Kreuzes von Mzcheta“ erinnern, das Kreuz mit den Edelsteinen an das Lichtkreuz der Vision Kaiser Konstantins oder König Mireans.<sup>16/</sup>

Ein drittes ehemaliges Brustkreuz mit figürlichen Darstellungen an unserem Triptychon ist das Insigne des georgischen Königs Gurgen. Die beiden Ansichtsseiten wurden voneinander getrennt und in die beiden Triptychonflügel eingefügt.<sup>17/</sup> Das Kreuz auf dem linken Flügel zeigt Johannes den Vorläufer und eine zweisprachige Inschrift in Georgisch und Griechisch, das Kreuz auf dem rechten Flügel die Kreuzigung Christi. Die georgische Inschrift besagt „Herr, segne König Gurgen“.<sup>18/</sup> Die griechische Übersetzung wurde, möglicherweise aus Gründen der politischen Rücksichtnahme gegenüber dem mächtigen byzantinischen Kaiser, ziemlich frei gestaltet: „Herr, hilf deinem Diener Gurgen Magistros.“ Man ersetzte den georgischen Königstitel durch den byzantinischen Hoftitel Magistros, den Kaiser Basileios II. Gurgen im Jahre 1001 verliehen hatte, und man glich sich mit der Bitte um Hilfe statt um Segen dem Schema der üblichen byzantinischen Inschriften an. Gurgen war der Vater und Mitregent Bagrats III., des ersten Königs des geeinten Georgien. Gurgens königliches Insigne durfte als Symbol der im Jahre 1001 vollzogenen Einigung Georgiens gelten.

Das wohl bekannteste „Kreuz“ am Triptychon von Chachuli ist der Vierpaß mit der Kreuzigung auf grünem Grund. Das fast

unscheinbare kleine Emailbild, das durch strahlenförmig angeordnete ornamentale Emailplättchen und Edelsteine hervorgehoben und zu einem mit den gleichen Mitteln betonten ornamentierten Emailkreuz auf dem rechten Flügel in Beziehung gesetzt wird, bildet den Blickfang im oberen Teil des linken Flügels.

Neben diesen ikonographisch und ikonologisch hochbedeutenden Kreuzen treten die übrigen als Gebilde von mehr dekorativem Charakter zurück, obwohl sie als meisterliche Handwerksarbeiten Bewunderung verdienen. Der linke Flügel trägt noch ein Filigrankreuz mit farbigen Steinen, der rechte ein feinteilig ornamentiertes Emailkreuz. In den unteren Ecken der Mitteltafel stehen zwei Emailkreuze mit mittlerem Medaillon, das linke mit dem Brustbild Christi, das rechte mit dem Brustbild eines Heiligen. Gleichsam den Ausklang bilden vier Kompositionen, die aus je fünf Einzelteilen ganz locker gefügt sind und die Kreuzform nur andeuten. Sie befinden sich auf der sokelartigen Leiste und im oberen Bogenfeld in den seitlichen Winkeln.

## 7. Engel und Heilige

In der christlichen Ikonographie verehren die gleichen Engel, Apostel, heiligen Bischöfe und heiligen Soldaten die Gottesmutter, den Herrscher Christus und das Kreuz. Die Wiederholung bestimmter Engel und Heiliger, für Kondakow der Anlaß zur Einschätzung des Triptychons von Chachuli als fabrikmäßige Arbeit ohne religiöse Aussage, war in dem von den Stiftern gewünschten vielschichtigen Programm unumgänglich. Ernsthaft störende Wiederholungen hat der leitende Meister durch geschickte formale Variationen und thematische Kombinationen vermieden. Die Erzengel, die er mit der fürbittenden Maria, der thronenden Maria, dem Christus auf dem Himmelsbogen und mit dem Kreuz verbindet, befinden sich jedesmal in anderer „Gesellschaft“. Die zwölf Apostel sind bei der fürbittenden Maria als Paare in ganzer Figur, bei den Kreuzen auf den Flügeln jedoch einzeln als Büsten dargestellt. Die vier Evangelisten, die als eine Auswahl aus der Reihe der Apostel das Kreuz verehren, vereinen sich mit Engeln und Soldaten. Für die Sockelzone wurden aus der Zwölferreihe die Apostelfürsten und zwei Evangelisten ausgewählt.

Erst der jüngere Goldschmied, der die vier Evangelisten im oberen Bogenfeld und drei heilige Bischöfe in den seitlichen Bögen und unter der thronenden Maria hinzufügte, verunklärte das Programm durch sinnlose Wiederholung. Er setzte die Evangelisten neben das Kreuz, das von Konstantin und Helena verehrt wird, obwohl die Kreuzverehrung durch die Evangelisten im Bildprogramm, in den seitlichen Bögen, bereits vorhanden war. Ein so schmerzhafter Eingriff dürfte erst Jahrzehnte nach der Vollendung des Werkes, vielleicht erst im 13. Jahrhundert, möglich gewesen sein. Diese jüngeren Evangelisten und Bischöfe mit ihren sehr individualisierten Gesichtern und ihren ornamental stilisierten und zugleich etwas verwahrlosten Faltenformen unterscheiden sich wesentlich von allen anderen Darstellungen an diesem Triptychon. Sie ähneln in gewisser Weise einem der jüngsten mittelbyzantinischen Emailwerke, dem Kreuz in Cosenza. Einen Hinweis auf die Zeit, in der die sieben Plättchen aufgesetzt wurden, kann vielleicht das Email mit dem Bischof Nikolaus geben. Es überschneidet einen rautenförmigen Rahmen unter der thronenden Muttergottes, der zweifellos für eine andere Füllung, vielleicht für ein Ornamentplättchen oder einen farbigen Stein, bestimmt war. Dieser Nikolaus ist der einzige Heilige auf dem ganzen Triptychon, dem ein zentraler Platz, und zwar auf der Mittelachse, eingeräumt

wurde. Im 13. Jahrhundert wurde dem heiligen Bischof Nikolaus im Kloster Gelati eine Kirche errichtet.

Unter den Heiligen des unverfälschten Bildprogramms aus dem 12. Jahrhundert wirkt einzig der Soldatenheilige Demetrios etwas auffällig. Er fehlt in keinem der drei großen Themenkomplexe.

Die Sockelzone des Triptychons umfaßt Plättchen mit Darstellungen von zehn Figuren, die zum größeren Teil noch vorhanden sind. Der Meister ließ es sich anscheinend angelegen sein, in diesem abgegrenzten Bezirk nochmals alle Klassen von Heiligen, die Helden und Vorbilder des mittelalterlichen Menschen zu versammeln. Die großen Emails in den breiten Prunkrahmen zeigen je einen Apostelfürsten und einen Evangelisten. Den „Bogenschuß“ des einen Prunkrahmens bildet ein Medaillon mit einem heiligen Bischof, sein Pendant ging leider verloren. Von den zwei rechteckigen und den zwei viertelkreisförmigen Plättchen, die die mittlere Bosse flankieren, blieb nur je eines erhalten. Das rechteckige zeigt den Soldaten Theodor, das abgerundete eine Maria aus einer Verkündigung, der auf dem zweiten abgerundeten Plättchen ein Engel gegenüber gestanden hat. Die kleinen zentralen Medaillons in den drei großen Bossen sind sämtlich erneuert, das mittlere mit einem Bilde Christi. Man wird vermuten dürfen, daß der Meister an dieser Stelle nochmals die Deesis dargestellt hat, gleichsam den *cantus firmus* der ganzen Komposition.

## 8. Gestalt und Rang des Triptychons

Das Triptychon der Muttergottes von Chachuli beeindruckt ungelehrte und gelehrte Betrachter, auch der moderne Mensch empfindet unmittelbar die Schönheit und den hohen Rang dieser mittelalterlichen Kunstschöpfung. Sie ist einzigartig unter den Werken der georgischen Goldschmiedekunst mit ihrem erlesenen und prächtigen Schmuck und mit ihren ungewöhnlichen Abmessungen, ihre Zugehörigkeit zu den Schätzen der Weltkultur ist längst anerkannt. Dem nachdenkenden Betrachter, der die historische und staatspolitische Bedeutung des Triptychons entdeckt, erschließt sich zugleich ein tieferes Verständnis für das Besondere seiner Gestalt.

König David und sein Sohn Demetre nennen sich gemeinsam als Stifter, damit ergibt sich eine Datierung der neuen rahmenden Verkleidung des Triptychons in die zwanziger Jahre des 12. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit hatte David der Erbauer nach jahrelangen Auseinandersetzungen mit inneren und äußeren Gegnern die georgische Einigung vollendet. In seinem Hofkloster Gelati im Herzen seines Königreiches und in der Nachbarschaft von Tschkondidi, dem Sitz des mächtigen Kanzlers, sah er die Mauern der Kirchen und der Akademie emporwachsen. Er brachte aus dem Kloster Chachuli, der Gründung des David Kuropalat, des großen Wegbereiters der georgischen Einigung, eine als wundervoll verehrte alte Ikone der Muttergottes im Fürbittebet nach Gelati und weihte ihr zusammen mit seinem Sohn Demetre kostbare Gaben.

Schutz für Leben und Herrschaft des jüngeren Königs Demetre erwarten die beiden Stifter nach der Inschrift für ihre Weihgabe. Sie vergleichen ihr Königtum mit dem der Könige Israels David und Salomo und nennen Demetre außerdem einen neuen Bezaleel — dieser schuf die kostbare Ausstattung des salomonischen Tempels in Jerusalem — und beanspruchen damit für Gelati gleichsam den Rang des salomonischen Tempels, der zentralen Kultstätte in Israel. Mit der Wahl der Muttergottes als Palladium ihrer Herrschaft schließen sie sich einer weitverbreiteten Tradition an. Wenn der byzantinische Kaiser nach einem Sieg in die Hauptstadt Konstantinopel einzog, fuhr

ihm ein von Schimmeln gezogener Wagen mit einer Ikone der Muttergottes voraus<sup>19</sup>; die Großfürsten der alten Rus kämpften auf dem Schlachtfeld unter dem Schutz der Muttergottes von Wladimir, der Standarten-Ikone aus dem 12. Jahrhundert.<sup>20</sup>

Kostbare alte Goldemails, die die Rahmenverkleidung der Ikone der Muttergottes von Chachuli schmücken, zeugen in ähnlicher Weise wie die Inschrift von Herrschersinn und Geschichtsbewußtsein der königlichen Stifter. Unter diesen Kleinodien finden sich einige „historische Dokumente“, bis dahin wahrscheinlich in der königlichen Schatzkammer aufbewahrt und nun am prächtigen Triptychon öffentlich zur Schau gestellt, wie beispielsweise ein Insigne des georgischen Königs Gurgen, ein Symbol der georgischen Einigung des Jahres 1001, und zwei byzantinische Krönungsdarstellungen, Symbole der guten georgisch-byzantinischen Beziehungen, die für den Aufstieg Georgiens so wertvoll und dienlich waren.

Das Bildprogramm der neuen rahmenden Verkleidung wurzelt in der Tradition der sakralen Kunst. Das bestimmende Thema ist die Deesis, mit der die Idee wieder aufgenommen wird, die den Typus der großen Ikone bestimmt. Eine dreifigurige Deesis, durch reich ornamentierte Umrahmungen noch betont, beherrscht die Lünette über der Ikone. Brustbilder in Medaillons bildeten anscheinend weitere Deesis-Darstellungen, dreiteilig am unteren Rand der Flügel und auf der sockelartigen Leiste der Mitteltafel, zweiteilig an den Spitzen der Flügel. Die Hauptgestalten des Bildprogramms sind die Muttergottes und Christus, die beide in verschiedenen Funktionen auftreten. Christus herrscht auf dem Gemmenthron und auf dem Himmelsbogen, er empfängt wie ein römischer Kaiser das aurum coronarium, er verleiht Kronen und damit Herrschermacht. Maria ist Fürsprecherin, Herrscherin auf dem Gemmenthron und Quelle irdischer Herrschaft. Beide werden von Engeln, Aposteln und anderen Heiligen verehrt. Das dritte komplexe Bildthema ist das Kreuz, wie Christus und Maria verehrt von Engeln, Aposteln und anderen Heiligen. Symbol der Erlösung, des Lebens und des Schutzes.

Dieses von religiöser Devotion geprägte Bildprogramm, dessen Vielschichtigkeit die mehrfache Wiederholung einiger Heiliger verursachte und das im ganzen durchaus der ikonographischen Tradition entspricht, weist im einzelnen dennoch bemerkenswerte Eigentümlichkeiten auf. Kondakow empfand die „Abweichungen von den Kunstregeln“ in der „Wahl der Sujets“, ohne sie zu charakterisieren. Die byzantinischen Krönungsbilder, Darstellungen der politischen Ikonographie, waren ursprünglich nicht dazu bestimmt, den Rahmenschmuck einer Ikone zu bilden. In der neuen Montierung zusammen mit rein religiösen Darstellungen auf dem Triptychon von Chachuli verleihen sie diesen eine neue Qualität. Das im ganzen traditionelle religiöse Programm proklamiert verhüllt aber unüberhörbar die aktuelle georgische Herrscherideologie. Die königlichen Stifter, die ihren Anspruch auf langes Leben und ewige Herrschaft mit der Fürsprache der Muttergottes durchzusetzen suchen, zeigen in ihren Bildern, daß das Recht irdischer Herrschaft durch göttliche Erwählung begründet wird. Sie wahren gleichwohl die gebührende Zurückhaltung: nur Bildnisse längst verstorbener und zumeist byzantinischer Herrscher werden aufgenommen, König Demetre läßt sich bescheiden durch seinen Namenspatron vertreten.

Dem leitenden Meister der Goldschmiedewerkstatt oblag die schwierige Aufgabe, aus vorgegebenen, heterogenen alten Emails von nicht immer geeigneter Größe und Gestalt und aus vermutlich nach seinen eigenen Entwürfen geschaffenen neuen Stücken, einem komplizierten Bildprogramm Gestalt zu verleihen, einem ungewöhnlichen Programm, das wohl nicht nur von ihm, sondern vor allem von den Königen und ihrem wissen-

schaftlichen Berater konzipiert wurde. Der Meister präsentiert die Fülle der Bildwerke mit Hilfe eines neuartigen, sorgfältig ausgearbeiteten dekorativen Systems in einer Komposition von

nahezu klassischer Ausgewogenheit. Es gelang eine Gestaltung, die der staatspolitischen Bedeutung des Triptychons der Muttergottes von Chachuli würdig ist.

## Anmerkungen

- 1 Beridse, W. und E. Neubauer, Die Baukunst des Mittelalters in Georgien vom 4. bis zum 18. Jahrhundert, mit Aufnahmen von K. G. Beyer. Berlin 1980, Abb. 136–138.
- 2 Höhe 1,47 m, Breite in geöffnetem Zustand 2,02 m.
- 3 Kondakow, N., Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Zellenemails. Frankfurt a. M. 1892.
- 4 Literatur in Auswahl: Zizischwili, W., Die Chachuli-Ikone. Phil. Diss. Erlangen 1948 (Maschinenschrift) — Amiranachvili, Ch., Les émaux de Géorgie. Paris 1962 — Ross, M. C., Byzantine Enamels. In: Byzantine Art and European Art. Ninth Exhibition Held Under the Auspices of the Council of Europe. Second Edition. Athens 1964, S. 391–408 — Wessel, K., Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen 1967 (Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens 4) — Demus, O., Zur Pala d'oro. In: Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft 16, 1967 — Amiranashvili, Sh., The Khakhuli Triptych. Tbilissi 1972 (Georgisch und Russisch mit engl. Zusammenfassung) — Bank, A., Byzantine Art of the Collections of Soviet Museums. Leningrad 1977.
- 5 Tschubinaschwili, G., Die georgische Goldschmiedekunst des 8. bis 18. Jahrhunderts. Tbilissi 1957 (Georgisch, Russisch, Deutsch, Französisch und Englisch) — Amiranashvili, Sch., Kunstschätze Georgiens. Prag 1971 — Kenia, R., Le triptyque de la Vierge de Khakhoulis. Tbilissi 1972 (Georgisch mit russischer und französischer Zusammenfassung) — Grabar, A., Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge. Venise 1975 (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise N. 7).
- 6 Kenia, a. a. O., S. 52. Für die Übersetzung aus dem Georgischen danke ich herzlich Heinz Fähnrich. Vgl. auch Gordejew, D., Zur Gruppierung der Zellschmelze am Chachuli-Triptychon. In: Místevosnavstvo I. Charkov 1928, S. 147–165 (Russisch mit französischer Zusammenfassung).
- 7 Für ständige Beratung über alle Fragen der georgischen Geschichte danke ich herzlich Gertrud Patsch.
- 8 Entscheidend für das Verständnis der Ikonographie ist der letzte Teil der Inschrift. Kondakow, a. a. O., S. 136, übersetzt: „... für deine Fürsprache für das Fortlaufen der Zeit (für langes Leben) und seine Regierung zusammen mit dir, Muttergottes, und mit Christo.“

- Zizischwili, a. a. O., S. 13, schlägt dagegen vor: „Für deine Fürbitte um (sein) langes Leben, o Muttergottes / Und (dann) um die ewige Herrschaft mit Christo (und) Dir zusammen.“ Gertrud Patsch hat den altgeorgischen Text für diese Arbeit erneut geprüft, wofür ich meinen herzlichsten Dank sage. Sie entscheidet sich für folgende Version: „... und um droben mit Christus, deinem Sohn, zu herrschen“ (briefliche Mitteilung vom 21. 12. 1980), und betrachtet die irdische Herrschaft als eingeschlossen in die Herrschaft „droben“.
- 9 Meskhia, Sch., Geschichte Georgiens (Kurzer Überblick). In: Jenaer Reden und Schriften 1972, S. 31.
- 10 Khouskivadze, L., Emaux cloisonnés géorgiens. II<sup>e</sup> Symposium International sur l'Art Géorgien, Tbilissi 1977, S. 2–4 — Chuskivadze, L., Vizantijskie emali v sobranii gosudarstvennogo muzeja iskusstv gruzii. In: Srednevekovoe iskusstvo, Rusj, Gruzija, Moskva 1978, S. 212–218 — Flemming, J., Herrschaftszeichen aus der Zeit der Einigung Georgiens im 10. und 11. Jahrhundert. In: Georgica 1980, S. 86–92.
- 11 Amiranashvili, a. a. O., 1971, Abb. 36.
- 12 Wessel, a. a. O., Farbtafel, S. 119.
- 13 Ostrogorsky, G., Geschichte des byzantinischen Staates. München 1952 (Byzantinisches Handbuch I. T., 2. Bd.), S. 256, 260 f., Vgl. auch Wessel, a. a. O., S. 98–106 mit Abb.
- 14 Die Bekehrung Georgiens Mokcey Kartlisay (Verf. unbekannt), übers. und mit Anmerkungen versehen von G. Patsch, In: Bedi Kartlisa, Revue de kartvelologie 33, 1975, S. 288–337; zum Kreuz als Schutzzeichen, S. 329.
- 15 Ebenda, S. 294.
- 16 Flemming, J., Das Schutzzeichen des Herrschers, Beobachtungen zum Gemmenkreuz in Byzanz und in Georgien (im Druck).
- 17 Vgl. Anmerkung 10.
- 18 Das Verb der georgischen Inschrift wird unterschiedlich übersetzt. Amiranachvili, a. a. O., 1962, S. 115, schreibt: „Seigneur, glorify l'empereur Kvirik“. Gertrud Patsch hat mich überzeugt, daß der Autor der Inschrift „segne“ und nicht „verherrliche“ meint. Bereits Kondakow, a. a. O., S. 144 f., übersetzt: „Herr, segne den König Kwyrik“.
- 19 Kashdan, A. P., Byzanz und seine Kultur. Berlin 1973, S. 71.
- 20 Onasch, K., Ikonen. Berlin 1961, S. 341 f. und Tafel 1.

Otar Lortkipanidse, Teimuras Mikeladse, Dawit Chachutaischwili

## Der Schatz von Gonio

In Südwestgeorgien liegt 8 km von Batumi entfernt an der Mündung des Tschorochi das Dorf Gonio, eine der ältesten Siedlungen Georgiens. Hier in Gonio, am Rande des zur georgischen Staatsgrenze führenden Weges, ragen noch heute die mächtigen Mauern einer befestigten Burg in den Himmel.

Die Burg von Gonio wird schon seit langem in der Fachliteratur mit dem in den antiken und byzantinischen Quellen mehrfach erwähnten Apsaros-Apsarunt gleichgesetzt.<sup>1/</sup>

Die Ruinen der Burg von Gonio nehmen eine verhältnismä-

Big große Fläche ein (über 4 ha). Die Burg ist rechteckig. Ihre Mauern und Ecken sind durch Türme befestigt. Die Mauern sind gut erhalten, und deutlich lassen sich die periodischen Wiederinstandsetzungs- oder Bauarbeiten erkennen. Eindeutig sind mehrere Stufen des Burgbaus zu unterscheiden.<sup>2/</sup>

Bei archäologischen Ausgrabungen in der Burg von Gonio und dem angrenzenden Territorium kam eine Dünensiedlung des 1. Jahrtausends v. u. Z. und eine Stätte der altkolchischen Eisenmetallurgie zutage. Besondere Aufmerksamkeit bean-