

Der Zeitgenosse in der georgischen sowjetischen Porträtmalerei

In ihrer sechzigjährigen Entwicklung legte die Kunst Sowjetgeorgiens einen erfolgreichen Weg zurück. Es entstanden in den verschiedenen Genres zahlreiche Werke, die für immer in die Schatzkammer der geistigen Kultur des georgischen Volkes eingingen. So schuf die sowjetische Kunst Georgiens einerseits eine breite Basis für die Entwicklung der im Volke schlummernden künstlerischen Fähigkeiten und widerspiegelte andererseits die Schwierigkeiten und Widersprüche, die überwunden werden mußten, um auf dem neuen Weg voranschreiten zu können.

Im Prozeß der Aneignung der neuen Thematik wurden die Grundlagen für die sowjetgeorgische Porträt-, Landschafts- und Genremalerei geschaffen. Eine wichtige Errungenschaft war die Herausbildung des historisch-revolutionären Genres. Die neue georgische Plastik setzte die realistischen Traditionen der Bildhauerkunst eines I. Nikoladse oder N. Kandelaki fort. Es wurden neue Grundprinzipien und Besonderheiten der georgischen Graphik und vor allem der Buchillustrierung entwickelt. In den zwanziger und dreißiger Jahren begann die künstlerische Laufbahn vieler georgischer Maler, die in der Entwicklung der georgischen Sowjetkunst eine wichtige Rolle spielten.

Die georgischen Maler der sowjetischen Zeit setzten die Traditionen älterer Kollegen, die am psychologischen Porträt arbeiteten (A. Beridse, S. Sabaschwili, D. Gwelesiani), fort.¹

Die Herausbildung des georgischen sowjetischen Porträts ist unmittelbar mit dem Namen Ketewan Maghalschwili (1894–1973) verbunden, einer Malerin, die ihr ganzes Leben dem Porträt widmete und eine ganze Galerie von Repräsentanten der georgischen Intelligenz — Schriftstellern, Schauspielern, Malern, Komponisten — schuf. Ihr langjähriges Schaffen war von einer erstaunlichen Geschlossenheit geprägt, in der es keine plötzlichen Umschwünge und Brüche gab.²

Die Künstlerin war mit jedem ihrer Werke bestrebt, die Gefühlswelt der porträtierten Person darzustellen. Der Hintergrund ist meist neutral, die Bewegung der Figuren sparsam und ausgeglichen, obgleich der Ausdruck der inneren Spannung des Modells deutlich hervortritt.

Das Porträt von Iakob Nikoladse (1922) unterscheidet sich von den späteren Porträtbildnissen der Malerin durch seine romantische Art und die dekorative Wirkung der Farben.

Im Porträt von Elene Achwlediani (1924) wird der ansprechende Gesichtsausdruck durch Hinzufügung von sparsamstem Beiwerk verstärkt. Das schöne, kluge Gesicht der Malerin tritt einprägsam vom dunklen Hintergrund des Kostüms und der Wand hervor; in der Hand hält sie eine Monographie über El Greco, sozusagen als Reliquie, als Kampfbanner, als Verkörperung der wahren Kunst. Das bezaubernde Kolorit wird durch den weichen, warmen, alten Ockerlackton potenziert.

In einer ganz anderen Art ist das Porträt des Pianisten Irakli Orbeliani (1925) gestaltet. Durch flüchtige und freie Pinselstriche entstand in der scheinbar etüdenhaften Arbeit ein ausdrucksstarkes psychologisches Porträt mit einer Art ätherischem Zug. In gleicher Manier sind auch andere Gemälde von K. Maghalschwili aus den zwanziger Jahren gestaltet.

In den dreißiger Jahren wandelt sich die Gestaltungsform der Künstlerin. Sie geht über zu weiträumigen und farbenreichen Strichen, doch auch hier im sparsamen, strengen Stil gehalten. An Stelle des üblichen goldenen Tons gebraucht sie einen natürlicheren Rosaton. Aus dieser Schaffensperiode sind die Porträts des Schriftstellers Schalwa Dadiani (1939), der Schauspielerin Weriko Andshaparidse (1940) und des Malers Soliko Wirsaladse (1941) zu erwähnen.

Auch weitere georgische Maler aus den zwanziger Jahren üben sich sporadisch im Genre des Porträts (M. Toidse, I. Toidse, W. Sidamoni-Eristawi, O. Gwelesiani, G. Meschi).

Erwähnenswert ist M. Toidses (1871–1973) Werk „Selbstbildnis mit der Gattin“ oder die „Melodie des Samowars“ (1925), aus dem man die Treue des Künstlers zur traditionellen Kultur und zugleich das Empfinden des Neuen, die Dynamik der Zeit, spürt. Große Bedeutung maß der Graphiker Irakli Toidse in seiner ersten Schaffensperiode dem malerischen Porträt zu.

Ende der zwanziger Jahre bereicherte der kurz zuvor aus dem Ausland zurückgekehrte Lado Gudiaschwili (1896–1980) das künstlerische Leben Georgiens. In seinem höchst individuellen Werk nehmen die Porträts von Personen der Vergangenheit und Gegenwart einen großen Raum ein. Und obwohl er die Porträts seiner Zeitgenossen nach ihrem Modell malte, sind sie auffallend subjektiv, idealisiert und phantasievoll dargestellt, daß diese Arbeiten zu märchenhaft-romantischen Sehenswürdigkeiten wurden. Es sind vor allem die Porträts von

Manana Schotadse (1937), Tamar Zizischwili (1941), Natela Achwlediani (1941) u. a.

Den Höhepunkt im Schaffen des nach dem monumentalen Bild suchenden Künstlers bildet das Porträt von Niko Pirosmanschwili „Unser Nikala“ (1928), dessen Gestalt das ganze Werk L. Gudiaschwilis begleitet.

Ende der zwanziger und in den dreißiger Jahren wird die Reihe der bereits aktiv wirkenden Maler durch eine neue Generation, die in sowjetischen Schulen ausgebildet wurde und im künstlerischen Leben der Republik ihren Platz fand, unterstützt.

Die Porträtmalerei dieser Periode drückt die unerschöpfliche Kraft und den historischen Optimismus der zeitgenössischen Persönlichkeiten plastisch aus. Die Maler streben nach der Wiedergabe des schöpferischen Geistes der sozialistischen Persönlichkeiten. Und dieses Streben rief die Entstehung zahlreicher psychologischer Porträts hervor. Das auf dem Porträt dargestellte Gesicht gewinnt mehr an Konkretheit, an Gründlichkeit. Bei der Wiedergabe der individuellen Merkmale gewinnt es an erzählendem Stoff, die Umwelt wird subjectgemäß konkretisiert. Im Gemälde spielt die Haltung, die Gestik eine genauso große Rolle wie der Gesichtsausdruck. Das Modell ist oftmals in einer Landschaft, aber auch bei der Arbeit dargestellt.

Alle diese neuen Merkmale einer außergewöhnlichen Ausdruckskraft sind in den Arbeiten von U. Dshaparidse „Porträt von Sakaria Paliaschwili“ (1940) und „Schalmeienspieler aus Ratscha“ (1940), in K. Sanadse „Teresa“ (1941) und „Selbstbildnis“ (1941) sowie in D. Gwelsianis „Porträt von Jakob Nikoladse“ (1937) zu finden.

Die Serie „Frauen Atscharas“ von W. Sanadse stellt Porträttypen dar, in denen das Bild der befreiten Frau Atscharas einen symbolischen Ausdruck erhält.

Während des Vaterländischen Krieges verstärkte sich das Interesse der Künstler an Heldentypen, es entstanden Porträts der Teilnehmer des Großen Vaterländischen Krieges — das Porträt des Helden der Sowjetunion Gachokidse (1942) von U. Dshaparidse, Porträts der Helden der Sowjetunion Gusejew (1941) und Tawartkiladse (1942) von K. Maghalaschwili, „Die Krankenschwester“ von K. Sanadse. In diesen Werken sind die heroischen Züge der scheinbar einfachen, aber doch willensstarken Menschengesichter eingeschnitten. Die Porträts sind stark individualisiert, gleichzeitig aber finden wir in ihnen verallgemeinernde Züge der Kriegsepoche.

Mit ihrer Porträtserie von sowjetischen Kulturschaffenden — Porträts von S. Kobuladse (1941), S. Richter (1942), W. Dshaparidse (1943) u. a. — setzte K. Maghalaschwili die in den dreißiger Jahren angefangene Suche nach dem individuellen psychologischen Erschließen des Charakters fort. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht das Porträt des Pianisten S. Richter.

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre reiften neue Künstler heran, deren Kunst eine wichtige Rolle bei der Entwicklung der georgischen sowjetischen Malerei spielte.

In dieser Periode nimmt das psychologische Porträt immer noch einen wichtigen Platz ein, aber P. Korin vermerkt, wenn früher „ein Aristokrat seinem Geiste nach“ im Zentrum des Schaffens stand, so befaßte sich der Psy-

chologismus jetzt auch mit den Gestalten der körperlich arbeitenden Menschen.

Das Gruppenporträt von M. Toidse „Die Stachanowbrigade der Schweißerei“ (1949), „Der Schnitter“ (1940) und „Der Genossenschaftsbauer“ (1940) von K. Sanadse, und „Bergleute“ (1961) von L. Bajatschew widerspiegeln das Interesse für das Leben des Volkes und der einfachen Menschen und entstanden im Prozeß des engen Kontakts mit dem Modell.

Von einem tiefen psychologischen Ausdruck ist der „Tamada“ (1967) von G. Totibadse durchdrungen. Es ist das Gesicht eines alten, aber immer noch kräftigen und unbeugsamen Bauern, dessen Figur fast das ganze Gemälde ausfüllt. Das dunkle monochrome Kolorit unterstreicht den strengen und zurückhaltenden Charakter des Modells.

D. Chachutaschwili begann seine Laufbahn mit dem kompositionellen Porträt „Die ältesten georgischen Maler“ (1953), das in seiner Plastizität zu einer wichtigen Erscheinung in der Malerei der fünfziger Jahre wurde.

Die geistige Schönheit des arbeitenden Bauern, eine originelle Interpretation seiner inneren psychologischen Welt, finden wir im Porträtwerk von T. Mirsaschwili, der eine weite Galerie einfacher, lebensechter Menschen schuf. In seinen Arbeiten „Die Hirten“ (1965), „Porträt eines jungen Genossenschaftsbauern“ (1968) u. a. stellt der Maler seine Helden in wenigen Farben, aber mit festem Strich dar, läßt er in plastischen Zügen kräftige und schöne Körper entstehen. Güte und Einfachheit sind für die tief individuellen und emotionalen Gestalten von T. Mirsaschwili kennzeichnend.

Der Gestalt des sowjetischen Menschen als Zeitgenossen unter seinesgleichen, mit all seinen Freuden und Sorgen, mit seinem Empfinden für die Weite und den Reichtum der Welt gehört das Interesse des Künstlers S. Nisharadse. Und deswegen ist das Porträt auch sein Lieblingsgenre, gehört es zu der Sphäre, in der der Künstler nach neuen Darstellungsmöglichkeiten sucht und diese überprüft.¹ Um die im Modell verschlossenen inneren Werte hervorzuheben, bedient sich der Maler ungewöhnlicher perspektivischer Methoden und einer reichen Farbenpalette. In seinen Porträts von Gulnasi Bakradse (1957), Otar Tschiladse (1961), Zizino Zizischwili (1960–61) u. a. fallen die psychologisch komplizierten, dramatischen Typen auf. Jedes einzelne Porträt ist ein Charakter, eine ganze Harmoniekette von Stimmungen. Der Maler ist auf der ewigen Suche, immer wieder kehrt er zum Ausgangsmodell zurück, um bessere Darstellungsmöglichkeiten und Harmonien von Farbe und Form zu finden.

Die jungen Maler interessieren aber nicht nur ihre Zeitgenossen, sondern die gesamte historische Epoche, das Schicksal der ganzen Generation. So entsteht auch die „Bauernfamilie aus Duscheti“ (1964) von G. Gelowani.

In den Porträts findet man das wahre Schwärmerische für Naturmodelle wieder. Ruhig ist die Komposition, und auch die terrassenartig angeordneten Figuren atmen eine feierliche Ruhe. In der Haltung von Mann und Frau ist etwas Episches, das das Leben des Volkes, sein enges Verhältnis zur Natur darstellt. Der moderne Charakter des Bildes läßt sich nicht aus den äußeren Merkmalen

ableiten, sondern aus der geistigen Welt der Gestalten und ihrem Streben in die Zukunft.

In den fünfziger und sechziger Jahren arbeitete einer der ältesten georgischen Maler, A. Bashbeuk-Melikow, (1891–1966) vorrangig an dem intim-lyrischen Porträt. Seine Bilder stellen ähnliche Charaktere, innere Stimmungen und Gefühle dar. Die geistigen Werte der Modelle werden mit einer zurückhaltenden, kaum bemerkbaren Mimik, durch Rhythmus und Gestik ausgedrückt. Erstaunlich, wie er seine Absicht durch harmonische Übereinstimmungen von Farbe und kontrastiver Dekoration unterstreicht. In seinen Porträts „Sulejka in Weiß“ (1947–57), „Sulejka mit Nelke“ (1959) u. a. sind die Farben hell und temperamentvoll, als stammten sie von Pastellstiften. Sie betonen Zartheit und Schönheit der jungen Frauengesichter, ihrer nackten Arme und lebendigen Hände.

Durch besonders individuelle Züge ist das Werk von E. Baghdawadse gekennzeichnet (1916–1975).

Den größten Teil ihrer Arbeiten stellen ihrer Phantasie entsprossene Frauenporträts dar, die reine Weiblichkeit, Zartheit, geistige Anmut, Tugend, äußere Schönheit widerspiegeln. Es besteht auch kein deutlicher Unterschied zwischen den durch die Phantasie der Malerin entstandenen Porträts und zwischen den Porträts ihrer Zeitgenossen. Die Künstlerin schenkt der Genauigkeit des Bildes wenig Aufmerksamkeit. Manchmal gewinnt ein Detail an Bedeutung, zum Beispiel eine Blume, die eine der Frauen in der Hand hält, und mit dem die Künstlerin zwei Schönheitssymbole einander gegenüberstellt.¹

Originelles Empfinden der Wirklichkeit und originelle Wiedergabe zeichnet die Werke der Malerin N. Iankoschwili aus. So läßt sie einerseits ihrer Vorstellung

entsprungene Helden konkrete Menschen werden, doch andererseits konkrete Frauen im Stil der allgemeinen Romantik salonhafte Züge tragen. So sind die Porträts von Ziala Qipiani (1960), von E. Geldiaschwili (1959) u. a. gestaltet.

In den fünfziger und sechziger Jahren nimmt das Kammerporträt einen wichtigen Platz ein. Die Bilder von R. Turkia, D. Chachutaschwili, Sh. Medsmariaschwili und A. Warasi, die neue Porträtserie von K. Maghalaschwili sind von der Suche nach plastischen Mitteln für den Ausdruck einer geistigen Welt gekennzeichnet und auch dem Wunsch, alle guten, tugendhaften Merkmale der Menschen hervorzuheben.

Zu gleicher Zeit entwickelt sich das kompositionelle Bild-Porträt. Es entstehen das „Porträt des Prof. Popchadse“ von G. Dshaschi, das „Porträt der Schauspielerin D. Tschitschinadse“, (1952) von A. Bandseladse, das „Porträt des Chirurgen Tschikowani“ (1957) von N. Tschikowani. Die Porträtgestalten sind in einer für sie typischen Welt, während der Arbeit, dargestellt. Das potenziert den Charakter dieser Gestalten, unterstreicht ihre Interessen, ermöglicht es, in ihre psychologische Welt einzudringen.

Die Mehrzahl der georgischen Maler wendet sich beim Aufspüren von Motiven an die Zeitgenossen und versucht, ihr geistiges Potential und ihre Gefühlssphäre noch tiefer zu empfinden, um die Vielfalt ihrer Stimmungen noch vollkommener darstellen zu können.

Unser Beitrag konnte eine so komplizierte Erscheinung, wie sie die Gestalt des Zeitgenossen darstellt, nur teilweise erfassen. Doch versuchten wir, die Grundtendenzen in der Entwicklung der georgischen sowjetischen Porträtmalerei, das Ringen um die Gestaltung des Gegenwartsmenschen, aufzuzeigen.

Anmerkungen

1 Amiranasvili, S.: kartuli xelovnebis istoria, Tbilisi 1971.

2 Beridze, V., Ezerskaja, E.: Gruzinskoe sovetskoe iskusstvo, 1921 bis 1970, Moskva 1975.

3 Privalova, E.: Zurab Nizaradze, Tbilisi 1972.

4 Gacečladze, E.: Ekaterina Bagdavadze, Tbilisi 1980.

Johanna Flemming

Byzantinische Goldemails am Triptychon von Chachuli

König David IV. der Erbauer (1089–1125) überführte die triptychonförmige Ikone der Muttergottes von Chachuli, eine georgische Schöpfung wohl der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts, aus der Klosterkirche von Chachuli, heute auf türkischem Boden gelegen, in die Hauptkirche seines neu gegründeten Hofklosters Gelati.² Dort erhielt das ehrwürdige, als wundertätig verehrte Bild der im Halbprofil betend dargestellten Muttergottes, von dem nur Antlitz und Hände bis auf unsere Zeit gekommen sind, eine neue, überaus kostbare rah-

mende Verkleidung. Getriebenes Gold bedeckt die Mitteltafel, vergoldetes Silber die Flügel. Ungefähr einhundert figürliche, teils georgische und teils byzantinische Emails erhöhen den Glanz dieser strahlenden Folie.

Die byzantinischen Emails am Triptychon von Chachuli sind seit Jahrzehnten Gegenstand der Forschung.³ Bisher stand im Vordergrund ihre Scheidung von den georgischen Stücken und ihre Datierung, nun soll die Aufmerksamkeit vor allem auf besondere Eigenarten dieser kleinen Kunstschöpfungen und auf die Gründe