

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

für ihre Wiederverwendung an einer georgischen Ikone gelenkt werden. Offensichtlich wurden mehrere byzantinische Kleinodien unterschiedlicher Zweckbestimmung und unterschiedlichen Alters zerlegt und damit geopfert, um die Emails für eine Zweitverwendung am Triptychon von Chachuli zu gewinnen.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen zwei kaiserliche Krönungsdarstellungen, da derartige Bilder nicht zum normalen Programm einer rahmenden Ikonenverkleidung gehören.⁴ Hoch oben, über dem Scheitel der Lünette und über allen anderen Emails, sichtbar auch bei geschlossenen Flügeln, befindet sich ein Plättchen mit den Bildnissen Kaiser Michaels VII. Dukas (1071 bis 1078) und seiner Gemahlin Maria, der Tochter König Bagrats IV. (1027–1072), denen Christus Kronen auf ihre Häupter setzt. Kaiser und Kaiserin stehen frontal auf kissenartig abgerundeten Suppedaneen zu seiten einer griechischen Inschrift. Diese besagt: „Ich kröne Michael mit Maria mit meinen Händen“. Das Email folgt dem traditionellen ikonographischen Schema des symbolischen Belehnbildes. Die Details jedoch, die Gewandstücke, die Insignien und auch die etwas einstudiert wirkende Haltung und Gestik des jugendlichen Paares — Michael bestieg vierzehnjährig den Thron — lassen viel Sinn für Realität erkennen. Das Plättchen konnte am georgischen Königshof, für den es bestimmt war, durchaus eine Vorstellung von der Zeremonie vermitteln, in der die ferne, zu höchsten Ehren aufgestiegene Tochter mit vollendetem Anstand vor Volk und Senat von Konstantinopel getreten war. Nach Georgien gelangte das Bild entweder unmittelbar nach der Vermählung oder bei Marias Besuch am Sterbebett ihres Vaters im Jahre 1072.

Eine zweite Krönungsdarstellung befindet sich auf dem rechten Triptychonflügel rechts neben dem großen Gemmenkreuz. Die Muttergottes krönt zwei byzantinische Kaiserinnen. Das Email gehört zu einer Serie ovaler Medaillons, die auf den beiden Flügeln jeweils das zentrale Kreuz flankieren. Das zweite Oval zeigt die eine Kaiserin neben einem Engel, das dritte die andere Kaiserin neben Johannes dem Vorläufer, das leider verlorene vierte wurde im 19. Jahrhundert durch ein russisches gemaltes Email ersetzt. Vom 20. April bis zum 11. Juni 1042 regierten Zoe und ihre jüngere Schwester und Mitregentin Theodora das byzantinische Reich.⁵ Die gleichen Kaiserinnen sind auf einer Email-Krone in Budapest zu seiten Konstantins IX. Monomachos dargestellt, mit dem Zoe sich am 11. Juni 1042 vermählte. Mit den am Triptychon wiederverwendeten Goldemails dürften Zoe und Theodora König Bagrat IV. ihren Regierungsantritt in offizieller ehrenvoller Form angezeigt haben. Zoe war als Witwe Kaiser Romanos' IV. Argýros verschwägert mit Bagrat IV., der seinerseits mit Romanos' IV. Nichte Helena verheiratet gewesen war.

Wahrscheinlich von einem Reliquiar stammen neun kleine Plättchen mit der Muttergottes, den Erzengeln Michael und Gabriel und den paarweise vereinten zwölf Aposteln, die sich an den seitlichen Rändern und unterhalb der Muttergottes-Ikone befinden. Diese Plättchen erinnern in Stil und Ikonographie an die Emails der berühmten Staurothek in Limburg, des in den Jahren zwischen 945 und ungefähr 964 in der kaiserlichen Hof-

werkstatt in Konstantinopel geschaffenen Meisterwerks.⁶ Die am Triptychon wiederverwendeten Emails dürften der gleichen Werkstatt, aber einer anderen Hand angehören. Die Annahme liegt nahe, daß die neun Plättchen am Triptychon ursprünglich ähnlich angeordnet waren wie diejenigen an der Staurothek: in einer mittleren Reihe die thronende Maria zwischen den Erzengeln, in zwei Reihen darüber und darunter die Apostelpaare. Wie die Limburger Staurothek, so dürfte auch der geplünderte Gegenstand ein Reliquiar gewesen sein. Allerdings wird dieses eher eine Reliquie der Maria als eine Christusreliquie enthalten haben.

Drei Plättchen mit Figuren unter rotbesternem Himmel, dem auf der Sphaira thronenden Christus, der betenden Muttergottes und dem betenden Johannes dem Vorläufer, könnten ebenfalls einem Reliquiar entnommen worden sein. Der Kosmokrator auf der Sphaira befindet sich am unteren Rand der Muttergottes-Ikone. Die Muttergottes und Johannes wurden in der Lünette des Triptychons mit einem Pantokrator auf dem Gemmenthron zu einer Art Deesis vereint. Allerdings überzeugt diese nur in der Fernwirkung, denn die beiden Fürsprecher blicken nicht zu dem Thronenden zwischen ihnen, sondern zu einer Gotteshand im Himmelssegment über ihnen. Ursprünglich könnten die hochrechteckigen Emails mit der Muttergottes und Johannes die Flügel und das kleine bogenförmig begrenzte Email mit dem Kosmokrator den Giebel eines kleinen Triptychons gebildet haben. Da für das Feld unter dem Giebel kaum eine weitere Darstellung zu ergänzen ist, darf man annehmen, daß dieser Teil, ähnlich wie an einer kleinen triptychonförmigen Staurothek in New York, ein Behältnis für eine Reliquie enthielt.⁷ Die drei Plättchen mit den roten Sternen stehen stilistisch dem Krönungsbild mit Michael VII. und Maria nahe und dürfen wie dieses in die Zeit um 1070 datiert werden.

Die ursprüngliche Funktion der übrigen byzantinischen Emails am Triptychon von Chachuli läßt sich wohl nicht mehr ermitteln. Der Pantokrator auf dem Gemmenthron, der die Lünette über der Muttergottes-Ikone beherrscht, gehört zu den eindrucksvollsten Schöpfungen der byzantinischen Emailkunst. Die Verwandtschaft mit der Stirnplatte der ungarischen Königskrone⁸, einer Schöpfung aus den Jahren zwischen 1074 und 1077, erlaubt eine Datierung ebenfalls um die Jahre 1070/1080.

Vier stilistisch miteinander verwandte Plättchen mit den Erzengeln Michael und Gabriel sowie mit zwei Apostelpaaren haben unterhalb der Muttergottes-Ikone ihren Platz gefunden. Ein relativ großes hochrechteckiges Format, eine ähnliche Bildung der Suppedaneen und eine lebhaft dekorative Farbigkeit sind diesen Plättchen gemeinsam. Sie dürften erst in der Regierungszeit Davids IV. des Erbauers entstanden und nach Georgien gelangt sein. Die Apostel mit ihren markanten und individualisierten Gesichtszügen und mit ihren im sogenannten Chevronstil sehr ornamental gestalteten Falten sind mit den sitzenden Evangelisten verwandt, die an der Pala d'oro in Venedig im Mittelfeld angebracht sind.⁹ Diese wurden entweder für die im Jahre 1105 aufgestellte Pala selbst oder wenige Jahre später bei einer ersten Erweiterung geschaffen.

Welche Absichten mögen die Könige David und Demetre, die Stifter der neuen rahmenden Verkleidung, und den von ihnen beauftragten Goldschmied geleitet haben, als sie die alte Ikone der Muttergottes von Chachuli nicht nur mit alten und neuen georgischen, sondern auch mit so zahlreichen und verschiedenartigen byzantinischen Goldemails ausstatteten?

Die das Normalprogramm einer Rahmenverkleidung sprengenden byzantinischen Krönungsbilder erinnern an die gedeihliche byzantinische Heiratspolitik des georgischen Königshauses und an die in Byzanz entwickelte und auch für das mittelalterliche Georgien richtungweisende christliche Herrscherideologie. Emails, die anscheinend von Reliquiaren stammen, wurden als tragen-

de Bestandteile in das Bildprogramm integriert und sollten vermutlich die Wunderkraft der Ikone steigern. Die besonders dekorativen, wenn auch ein wenig derben größeren Plättchen mit den Erzengeln und mit den Apostelpaaren im Chevronstil boten sich an als geeigneter Schmuck für den unteren Teil der Triptychon-Mitteltafel. Die großartige vergeistigte Darstellung des Pantokrators wurde zum Herzstück des Bildprogramms in der Lünette über der Muttergottes-Ikone. Wie die Inschrift mitteilt, stifteten die Könige David und Demetre diese ganze kostbare Ausstattung der Muttergottes in ihrer Eigenschaft als Fürbitterin für die Regierung und für das lange Leben des georgischen Königs.

Anmerkungen

- 1 Kurzfassung eines Vortrages (IV. Jahrestagung des Jenaer Arbeitskreises für Ikonographie und Ikonologie. Erfurt 27.–30. 5. 1981)
- 2 Amiranaschwili, Sch., Chachulskij triptich. Tbilisi 1972.
- 3 Literatur in Auswahl: Kondakow, N., Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Zellenemails. Frankfurt a. M. 1892. — Ross, M. C., Byzantine Enamels. In: Byzantine Art and European Art. Ninth Exhibition Held Under the Auspices of the Council of Europe. Sec. Ed. Athens 1964, S. 391–408. — Wessel, K., Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen 1966. — Bank, A., Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums. Leningrad 1977. — Chuskivadse, L., Vizantijskie emali v sobranii gosudarstvennogo muzeja iskusstv Grusii. In: Srednevekovoe iskusstvo, Rusj. Grusija. Moskva 1978, S. 212–218.
- 4 Grabar, A., Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines

- du moyen âge (= Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise 7). Venise 1975.
- 5 Ostrogorsky, G., Geschichte des byzantinischen Staates (= Byzantisches Handbuch I, 2). München 1952, S. 260.
- 6 Michel, W., Die Inschriften der Limburger Staurothek. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 28, 1976, S. 23–43, mit umfangreichem Literaturverzeichnis, vgl. bes. Kötzsche, D., Die Limburger Staurothek. In: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Köln 1972, S. 171.
- 7 Abb. bei Wessel (wie Anm. 3).
- 8 Kovács, E. und Lovag, Z., Die ungarischen Krönungsinsignien. Budapest 1981.
- 9 Il Tesoro di San Marco. Opera diretta da H. R. Hahnloser: La Pala d'oro. Firenze 1965, T. 9–10.

Edith Neubauer

Die kaukasische frühmittelalterliche Basilika Regionale Sonderentwicklungen in Armenien und Georgien

Die Basilika gehört neben den zentralen rund- oder oktogonalen Baptisterien und dem kreuzförmigen Martyrion zu den ersten Grundformen frühchristlicher Baukunst. In den sich seit dem 3. Jahrhundert formierenden christlichen Feudalstaaten nahezu gleichzeitig entstehend, dominierte sie im Bauschaffen des frühen Mittelalters. Im römischen Reich, in Spanien, Kleinasien, Syrien, Palästina, Ägypten, Nubien, Nordafrika, Mesopotamien, Armenien und Georgien errichteten anonym gebliebene Baumeister Basiliken in vielfältigen regionalen Sonderformen mit stark voneinander abweichenden Varianten. Wir haben es also mit vielen Neuentwürfen und weniger mit Modellwiedergaben zu tun. Dieser stark ausgeprägte eigenschöpferische Anteil der jeweiligen Länder schafft einen Pluralismus der Formen in der frühchristlichen Architektur, wie er gleichermaßen ausgeprägt in der bildenden und angewandten Kunst nicht beobachtet werden kann. Das reich überlieferte Material an basilikalischen Kirchenbauten wurde bis-

her klassifiziert und gruppiert, also in erster Linie typengeschichtlich bearbeitet. Welche Faktoren neben historischen und sozialökonomischen, neben „Tradition“, „Kontinuität“ und „Rezeption“ die Herausbildung regionaler Wesenszüge in der Baukunst begünstigten, was den Charakter einer Kunstlandschaft prägte, in welcher Weise Regionalschulen wechselseitig produktiv aufeinander einwirkten, das alles sind Fragen, auf die es noch keine befriedigenden Antworten gibt.

Konzentrieren wir uns auf die Entwicklung der frühmittelalterlichen Baukunst in Armenien und Georgien. Die Bauten in diesen beiden benachbarten Regionalschulen wirken, verglichen mit zeitgleichen Baudenkmalern in anderen christlichen Ländern, relativ einheitlich, doch lassen sie sich bei detaillierter Analyse klar differenzieren. Zwei Bauten des späten 5. Jahrhunderts, die armenische Basilika von Ererui und die georgische Basilika von Bolnisi, beides Denkmäler von hoher Qualität und relativ gutem Erhaltungszustand, bezeugen in