

Johanna Flemming

Byzantinisch oder georgisch?

Sieben von der Forschung vernachlässigte Goldemails

Evangelisten und Bischöfe in der Tradition des antiken Philosophenbildes

Unter den ungefähr einhundert aus verschiedenen Werkstätten stammenden figürlichen Goldemails, die das Triptychon der Gottesmutter von Chachuli zieren, finden sich sieben zusammengehörige, relativ kleine Brustbilder männlicher Heiliger, die, obwohl sie im Ensemble der ganzen Dekoration gleichsam bescheiden zurücktreten, mehr Aufmerksamkeit verdienen, als ihnen bisher zuteil geworden ist.¹ Die vier Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes sowie die drei hochverehrten frühchristlichen Bischöfe Basilio, Gregorios der Theologe und Nikolaos, alle mit griechischen Namensbeischriften, halten jeder ein Buch in der Hand. Ihre Köpfe entsprechen den traditionellen, im Anschluß an die römische Porträtkunst entwickelten ikonographischen Typen, zeichnen sich aber durch eine klare, lebendige Charakterisierung aus. Sie gelten allgemein als Schöpfungen einer byzantinischen Werkstatt des 11. Jahrhunderts. N. Kondakow, dem wir die erste kunsthistorische Untersuchung des georgischen Triptychons verdanken, schreibt die Mehrzahl der hier verwendeten Emails, und mit ihnen die sieben Bildnisse, einer byzantinischen Werkstatt um die Mitte des 11. Jahrhunderts zu.² W. Zizischwili schließt sich in seiner Erlanger Dissertation über das Triptychon Kondakows Meinung für die vier Evangelisten an, für die Bischöfe jedoch vermutet er eine frühere Entstehungszeit.³ Amiranashwili hat in seiner großen Monographie über die Emails am Triptychon von Chachuli die sieben Plättchen als erster eingehender beschrieben und ihre lebendige Darstellungsweise hervorgehoben, bezweifelt jedoch nicht, daß sie griechische Werke des 11. Jahrhunderts sind.⁴ Die von L. Chuskiwadse, Amiranashwilis Schülerin und Mitarbeiterin, verfaßte wichtige Monographie über die georgischen Emails, die sich durch die besonnene, fast immer überzeugende Scheidung der georgischen von den byzantinischen Stücken auszeichnet, erwähnt den Lukas aus unserer Gruppe als Beispiel für die byzantinische Kunst des 11. Jahrhunderts.⁵

Am Triptychon von Chachuli ruhen fast alle figürlichen Emails in Kastenfassungen, die zwischen den getriebenen Ranken der verkleidenden Edelmetallfolie in entsprechender Größe ausgespart wurden, einzig unsere sieben Brustbilder sind auf die Treibarbeit mit jeweils vier Nägeln aufgeheftet. Offensichtlich war in der wohl um 1117/1125 entstandenen Innenverkleidung für diese sieben Plättchen ursprünglich kein Platz vorgesehen; sie wurden später hinzugefügt.⁶ Dieser Sachverhalt läßt an ihrer bisherigen Lokalisierung und Datierung Zweifel aufkommen. Könnten sie auch in einer georgischen Werkstatt entstanden sein?

Die Platzierung der sieben Heiligenbilder

Die vier Evangelisten befinden sich in der Lünette über der Gottesmutter-Ikone, Basilio und Gregorios in den seitlichen Halbkreisfeldern, und Nikolaos fand seinen Platz im unteren Teil der Mitteltafel auf einer rautenförmigen, zweifellos für eine andere Füllung bestimmten, gerahmten Aussparung. Worin bestand die Absicht dieser inhaltlichen Ergänzung, um derentwillen man sogar ein Verdecken des prächtigen Rankenwerks und damit eine leichte Beeinträchtigung der ursprünglich so ausgewogenen Komposition in Kauf nahm?

Die Gestaltung der Lünette umfaßte anfänglich oben die großartige Darstellung des Fürbittgebetes, selbstverständlich für die königlichen Auftraggeber Dawit und Demetre, und darunter die Präsentation des Kreuzes durch Kaiser Konstantin und seine Mutter Helena, nach der Legende die Auffinder des lange verschollenen „heiligen Holzes“, sowie das zwischen anderen Leidenswerkzeugen auf einem Thron erhöhte Kreuz, zwei fast zur Einheit verschmolzene Kreuzdarstellungen, die an das im 4. Jahrhundert errichtete „verehrungswürdige Kreuz“ in Mzcheta erinnern, Zeichen der Herrschaft und des Sieges der georgischen Könige und des georgischen Volkes.⁷ Die Hinzufügung der vier Evangelisten zu seiten des Kreuzes sollte offenbar die Idee der Kreuzverehrung verdeutlichen. In den seitlichen Halbkreisbögen sind jeweils ein Engel, zwei Evangelisten und zwei heilige Krieger dargestellt, die verehrend ein Kreuz umgeben. Den hier später beigefügten Bildern des Basilio und des Gregorios kam wohl die Rolle zu, die Gruppe der Verehrenden um eine weitere Kategorie, die Bischöfe, zu erweitern. Das unten in der Mittelachse angebrachte Bild des Nikolaos schließlich könnte auf eine Zunahme des Kultes dieses Heiligen in Gelati hinweisen, der im 13. Jahrhundert eine eigene Kirche im Klosterkomplex erhielt. Die Auffüllung des ursprünglichen Programms erhöhte die Anzahl der bischöflichen Heiligen, die am Triptychon anfänglich nur relativ schwach vertreten waren, und verdeutlichte die Idee der Verehrung des Kreuzes.

Es ist bemerkenswert, wie zurückhaltend und stilvoll diese Bereicherung ins Werk gesetzt wurde. Die Plättchen mit den Evangelisten sowie mit Basilio und Gregorios sind 4,5 cm hoch und 3,5 cm breit, das Plättchen mit Nikolaos mißt nur 4 mal 3 cm, sie sind klein genug, um sich wirklich „bescheiden“ einzufügen. Die ursprüngliche Komposition wird zwar leicht beeinträchtigt, aber nicht ernsthaft gestört — das geschah erst viel später durch die großen unregelmäßig aufgesetzten Edelsteine. Die so wohl durchdachte Einpassung und auch das Sonderformat für das isoliert angebrachte Nikolaos-Plättchen legen die Annahme nahe, daß die sieben zusammengehörigen Emails speziell zum Zweck der

Erweiterung des Triptychon-Programms geschaffen wurden, das aber bedeutet in Georgien, vermutlich in Gelati selbst, und nach 1117/1125. Die griechischen Beischriften stehen dieser Lokalisierung nicht entgegen, solche Inschriften tragen zahlreiche Emails, deren georgische Herkunft unbestritten ist.

Beschreibung und Vergleiche

Die sieben Bildnisse vertreten den sogenannten Chevronstil in seiner reifen Phase. Spitzwinklig gebrochene, in dichten Parallelen geführte Linien, die an Tannenbäumchen oder Fischgratformen erinnern, sowie Tropfenformen, mit denen vor allem die Gelenke bezeichnet werden, bilden das sehr ornamental wirkende Gerüst der Faltenzeichnung; es verbindet sich bei den Untergewändern der Evangelisten mit zweifarbigen Streifen, die wohl eher Licht und Schatten als ein Stoffmuster andeuten sollen. Bei den Bischöfen, deren dunkler Ornat keine farbigen Streifen erlaubte, sind die Faltendreiecke und die Tropfenformen besonders frei und dekorativ verteilt. Die weitgehende Unabhängigkeit von der Realität zeigt sich auch in der Gestaltung der bischöflichen Omophorien, besonders bei Basilios. Das herabhängende Ende ist über die das Buch haltende Hand geschlagen, besitzt aber keine sichtbare Verbindung mit dem oberen, auf den Schultern liegenden Teil dieses Gewandstückes. Der Halsausschnitt der Evangelistengewänder ist polygonal gestaltet.

Besonders wichtige Vertreter des „Chevronstils“ in der Emailkunst sind die sitzenden Evangelisten an der Pala d'oro, die im Auftrage des Dogen in einer Konstantinopeler Werkstatt geschaffen und 1105 in Venedig aufgestellt wurde.⁸ Weitere Stücke, alle aus dem 12. Jahrhundert, sind das Kreuz in Cosenza,⁹ zwei Kreuzigungs-Ikonen in München¹⁰ und in Leningrad¹¹ sowie zwei runde Medaillons mit Petrus und Menas, die den Rahmen der Relief-Ikone mit dem stehenden Michael in San Marco schmücken.¹² Außerdem sind zwei große Emails mit Apostelpaaren am Sockel des Triptychons von Chachuli zu nennen, die wohl zu den jüngsten Stücken in dessen ursprünglichem Bestand gehören.¹³

Der Meister der sieben Plättchen entfernt sich deutlich von der in Byzanz im 11. Jahrhundert bevorzugten asketischen Strenge und der Vorliebe für eine rhythmische Reihung einander ähnlicher Bildelemente, durch die beispielsweise die Mosaiken in der Kiewer Sophienkathedrale (1043–1046) geprägt sind.¹⁴ Er findet für jeden Heiligen einen besonderen Aspekt und bietet eine Fülle verschiedener Details, die wegen des vorgegebenen kleinen Formates besonders erwähnenswert sind.

Bei Lukas und Johannes, die links vom Kreuz stehen, bedeckt der Mantel nur die linke Schulter, während am rechten Arm das „gestreifte“ und mit einem breiten Clavus besetzte Untergewand sichtbar wird. Matthäus und Markus, rechts im Bilde, haben den Mantel über beide Schultern gezogen. Weißes und dunkles Haar und mit beiden Händen oder nur einer Hand gehaltene Bücher sind bewährte Mittel, um die Gleichförmigkeit solcher Bilder zu beleben. Die ausgewogene Komposition der nebeneinander aufgereihten Darstellungen bestätigt die Vermutung, daß sie eigens für diesen Platz geschaffen wurden.

Eine Besonderheit der vier Evangelistenbilder sind kleine Mantelzipfel, die von der Hand, die das Buch hält, hochgerafft werden und die den Umriß der Darstellung sehr beleben. Bei Johannes und Markus könnte

man fragen, ob diese an Schlaufen erinnernden Gebilde nicht eher Bestandteile des Buches als des Gewandes seien. Da das Motiv bei allen vier Evangelisten in unterschiedlicher Gestalt vorkommt, scheint es sich jedoch in allen Fällen um einen Gewandzipfel zu handeln.

Vergleichbare Motive gibt es in der Kunst des christlichen Ostens, so viel ich sehe, in Ansätzen seit dem späten 11. Jahrhundert, vor allem aber im 12. Jahrhundert. Auf dem Apsismosaik des ehemaligen Michaelsklosters in Kiew (1112/1113) erhebt Petrus beim Empfang des Abendmahlsbrotes zusammen mit den ineinandergelagerten Händen einen kleinen runden Mantelbausch.¹⁵ Eine runde, weit abstehende Mantelschleife zusammen mit einem Buch erfaßt Christus auf dem Apsismosaik der Kathedrale von Cefalù (1148).¹⁶ Die größte formale Ähnlichkeit mit den entsprechenden Gewandmotiven auf unseren Evangelisten-Emails aber zeigt ein berühmtes Fresko in der Kirche von Nerezi, die 1164 von Alexios Komnenos errichtet wurde: der Arzttheilige Panteleimon, der sein geöffnetes Medizinkästchen mit der linken Hand darbietet, ergreift zugleich eine herabhängende ovale Mantelschleife.¹⁷

Eine weitere Besonderheit unserer Emails ist die Gestaltung der von den Evangelisten Matthäus und Johannes gehaltenen Bücher. Sie zeigen außer dem Einbandzierat, der den Büchern aller sieben Heiligen gemeinsam ist, auf dem vorderen Schnitt winzige griechische Buchstaben, die in Golddraht eingelegt sind, ein Kabinettstück der Emailtechnik. Man liest bei Matthäus „BIBLOS“ und bei Johannes „EN ARCHE“, jeweils die Anfangsworte ihrer Evangelien. Eine entsprechende Aufschrift auf dem Schnitt eines Evangelienbuches zeigt auch ein Email im Chevronstil mit dem Bilde des Evangelisten Johannes, das den Rahmen einer Gottesmutter-Ikone in Venedig schmückt, wohl eine Arbeit des 12. Jahrhunderts. Im aufgeschlagen dargestellten Buch von Evangelisten sind die Evangelienanfänge öfter angegeben, beispielsweise auch auf den schon genannten Emails mit sitzenden Evangelisten an der Pala d'oro. Die ungewöhnliche Anbringung der Anfangsworte auf dem Schnitt des Buches ist vielleicht ein Hinweis auf das frühe Vorkommen sogenannter Schnitt-Titel — die Anfangsworte einer Schrift konnten den Titel vertreten —, eine Frage, die von der bücherkundlichen Forschung zu klären wäre.¹⁸ Daß möglicherweise Evangelienhandschriften in vier getrennten Bänden mit dem Schnitt nach vorn im Bücherschrank aufbewahrt werden konnten, legt ein Mosaik des 5. Jahrhunderts nahe, das sich im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna befindet.¹⁹

Georgische Emails des 12. Jahrhunderts in byzantinisierendem Stil

Die Untersuchung hat ergeben, daß die sieben kleinen Emails mit Bildern männlicher Heiliger am Triptychon von Chachuli zwar an die byzantinische Tradition des 11. Jahrhunderts anknüpfen, aber entwicklungsgeschichtlich über diese hinausgehen. Die Art ihrer Platzierung, ihre Zugehörigkeit zum „Chevronstil“ und die Wiederkehr eines charakteristischen Gewandmotivs in der byzantinischen Monumentalkunst des 12. Jahrhunderts lassen vermuten, daß schon im 12. Jahrhundert in Gelati eine thematische Ergänzung des damals dort befindlichen Triptychons aus Chachuli gefordert wurde. Der Zeitpunkt kann vielleicht durch weitere historische und kunsthistorische Untersuchungen noch genauer be-

stimmt werden. Die zurückhaltende, einfühlsame Einordnung der neuen Emails in die bestehende Triptychon-Dekoration sowie die ausgewogene, detailreiche, liebevolle Ausführung legen die Annahme nahe, daß

diese Heiligenbilder speziell für das Triptychon geschaffen wurden und daß man den Auftrag einem georgischen Meister anvertraute.

Anmerkungen

1. Sch. Amiranaschwili, Chachulskij triptich (georgisch und russisch mit englischer Zusammenfassung), Tbilisi 1972, Abb. 18–21, 59, 60 und 63, mit Text (nicht paginiert). Die vorgelegte Studie beruht auf neuen Fotos, die ich der Freundlichkeit von Herrn Dr. Rolf Schrade, Mahlow bei Berlin, verdanke.
2. N. Kondakow, Geschichte und Denkmäler der byzantinischen Emails, Frankfurt a. M. 1892, S. 133–146.
3. W. Zizischwili, Die Chachuli-Ikone, phil. Diss. Erlangen 1948.
4. Sch. Amiranaschwili (wie Anm. 1).
5. L. Chuskiwadse, Grusinskije emali (Akademija Nauk grusinskoj SSR), Tbilisi 1981, S. 91.
6. R. Kenia, Le triptyque de la Vierge de Khakhoulis (georgisch mit russischer und französischer Zusammenfassung), Tbilisi 1972, Abb. 1 und 2 (Monographie über die Treibarbeit).
7. Die Bekehrung Georgiens, Mokcevy Kartlisay (Verf. unbekannt), übers. und mit Anmerkungen versehen von G. Pätsch. In: Bedi Kartlisa, Revue de kartvelologie 33, Paris 1975, S. 288–337, vgl. besonders S. 319 (Fürbitte für den König), S. 331 (Herrschaftszeichen), S. 332, 334 (siegverleihendes Zeichen).
8. Il Tesoro di San Marco. Opera diretta da H. R. Hahnloser: La Pala d'oro, Firenze 1965, Abb. 12–15.

9. A. Grabar, La peinture byzantine, Genève 1953, Abb. auf S. 188 und 189.
10. K. Weitzmann, Die Ikone, 6. bis 14. Jahrhundert, München 1978, Abb. 16.
11. A. Bank, Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums, Leningrad 1977, Abb. 192–195.
12. Der Schatz von San Marco in Venedig (Römisch-Germanisches Museum der Stadt Köln, Ausstellung 1984), Mailand 1984, Abb. auf S. 180, überzeugende Begründung der Spätdatierung durch M. E. Frazer und B. D. Boehm.
13. Sch. Amiranaschwili (wie Anm. 1), Abb. 52 und 53.
14. H. Faensen, W. Iwanow, Altrussische Baukunst (Fotos von K. G. Beyer), Berlin 1972, Abb. 24 und 27.
15. Ebd. Abb. 235.
16. A. Grabar (wie Anm. 8), Abb. S. 127.
17. O. Bihalji-Merin, Fresken und Ikonen, mittelalterliche Kunst in Serbien und Makedonien, München 1958, Abb. 16.
18. H. Helwig, Handbuch der Einbandkunde Bd. 1, Oldenburg 1953. Helwig bemerkt, daß die Forschung den Schnitt-Titeln bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat.
19. W. F. Volbach, Frühchristliche Kunst (Aufnahmen von M. Hirmer), München 1958, Abb. 146.

Parmen Margwelaschwili

Dawit Kakabadse

Vor 95 Jahren, am 26. August 1889, wurde in dem kleinen Dorf Kuchi in der Nähe von Kutaisi in der Familie der armen Bauern Eduki und Nestor Kakabadse der große georgische Maler, Denker und vielseitige Künstler Dawit Kakabadse geboren.

Herta Wescher schreibt in ihrer Monographie „Die Geschichte der Collage“ über Dawit Kakabadse: „Über diesen russisch-georgischen Künstler, der mit seinen kühnen Unternehmungen viel von sich reden machte, sind nur wenig präzise Angaben vorhanden.“¹ Darum beabsichtigen wir, mit unserem Beitrag die erwähnte Lücke zu schließen, obwohl in der Sowjetunion verschiedentlich Aufsätze und Bücher erschienen, die das Werk Dawit Kakabadses behandeln.²

Im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts lernt Dawit Kakabadse am Gymnasium von Kutaisi und parallel bei Privatlehrern, mehr aber und selbständig widmet er sich begeistert der Malerei.

Seit 1909 studiert er an der Physikalisch-Mathematischen Fakultät der Petrograder Universität und lernt neben dem Studium im Atelier des Malers Dimitriew-Kawkasskij, in der Universität aber besucht er einen vollständigen Kurs der Kunstwissenschaft.

Von 1916 bis zum Februar 1918 dient Dawit Kakabadse beim Militär. Zuerst absolviert er eine Schule für

Pyrotechnik, und dann arbeitet er im Chemischen Laboratorium einer Fabrik. Im November 1917 legt er das letzte Staatsexamen an der Petrograder Universität ab und wird Diplombiologe.

Im Februar 1918 kehrt er nach Georgien zurück. Eine Zeitlang ist er in einem Militärwaffenlager tätig, aber seit dem 10. Oktober 1918 unterrichtet er am Knabengymnasium von Tbilissi Geographie, die Anfänge der Naturwissenschaften und Zeichnen.

Im Dezember 1919 wird Dawit Kakabadse als begabter Maler durch Förderung der „Gesellschaft georgischer Künstler“ zur Fortsetzung des Studiums nach Frankreich delegiert. Aber er studiert nicht an der Pariser Kunstakademie. Man riet dem interessanten Maler, der eine vollendete, eigene Handschrift besaß, einen selbständigen Weg zu gehen, sich an Ausstellungen zu beteiligen und das Leben und die moderne Malerei in Paris selbst kennenzulernen.

1924 absolviert Dawit Kakabadse eine am Louvre-Museum bestehende einjährige Schule für Kunstgeschichte.

In der zweiten Hälfte des Jahres 1927 kehrt der Maler nach Sowjetgeorgien zurück. Er wird als Lehrer an die Kunstakademie von Tbilissi berufen, und von 1929 bis 1948 wirkt er an der Akademie als Professor. In dieser