

Die Malerei von Wardsia

Am 5. Oktober 1986 beging das georgische Volk das achthundertjährige Bestehen des Ensembles von Wardsia.

Im Zentrum des in den Fels gehauenen architektonischen Komplexes von Wardsia befindet sich die mit Malerei ausgestattete Kirche Mariä Himmelfahrt. Der Baumeister schuf eine Kirche, deren Gewölbe, Altar und Fußboden aus dem Felsen gehauen und die Süd-, Nord- und teilweise die Westwand aus Kalkstein errichtet wurden.

Das Gotteshaus besitzt den Charakter eines Saales, im Grundriß ist es ein etwas langgestrecktes Viereck mit einer hohen, weiten Apsis. Entlang der Wände sind flache, bogenartige Nischen angebracht. Durch Doppelpilaster und einen Stützbogen ist der Saalraum in zwei Teile getrennt. Nach Süden öffnen sich große Bogenfenster, während zwei Türen im Norden und eine im Süden zu Kapellen führen.

Der kleine Saal ist ganz mit Fresken ausgestattet. Die Szenen der in zwei und drei Registern angelegten Malerei bestehen im wesentlichen aus dem Zyklus der „zwölf Wunder“ sowie Einzeldarstellungen von Stiftern und Heiligen, worin sich deutlich die Nutzung des Malereischemas der Kuppelkirchen äußert, was in der georgischen Kunst des Mittelalters häufig war.

Trotz mancher Beschädigung beeindruckt der gemalte Dekor des Innenraumes durch seinen festlichen Charakter, durch die weiche, harmonische Abstufung der Farben: die dunkelblauen und ins Graue gehenden Farbtöne des Hintergrundes mit dem Bräunlichrot, Gelb, Hellblau, Grau und Grün...

Die meisterhafte Übereinstimmung des ikonographischen Schemas mit den architektonischen Massen, die vollendete Schönheit und der edle Ausdruck der Heilengesichter, das weiche Kolorit, die feine, überzeugende Linienführung gestatten es, die wahrhaft hohe Kunst der Maler von Wardsia und ihres bedeutendsten Vertreters Giorgi Tschari, dessen Name in der Malerei der Altarkonche unter der Darstellung der Muttergottes in den Windungen eines Pflanzenornaments fixiert ist, gleich beim ersten Anblick einzuschätzen.

Beim Eintritt in die Kirche fällt der Blick auf die gut beleuchtete Malerei der Nordwand mit den Darstellungen historischer Persönlichkeiten. Im östlichen Teil der durch Pilaster getrennten Wand sind in voller Größe die Königin Tamar mit dem Modell der Kirche in den Händen und Giorgi III. mit erhobenen Händen in flehender Pose vor der sitzenden Muttergottes von Wardsia dargestellt. Über den Stiftern schwebt ein Engel, der eine Krone in der Hand hält. Den Gestalten sind entsprechende Inschriften beigefügt: „Königin der Könige des ganzen Ostens, Tochter Giorgis, Tamar, die lange leben möge“ und „König der Könige des ganzen Ostens Giorgi, Sohn des Königs der Könige Demetre“.

Die Königin Tamar trägt ebenso wie in Malereien späterer Zeit (Betania, Qinzvisi, Bertubani) festliche, königliche Männertracht, und nur die Details des Kopfschmucks, die Frisur, das Geschmeide und die Halskette deuten an, daß es sich um die Abbildung einer Frau handelt. Giorgi III. ist gleichfalls in ein Königsgewand gekleidet. Da Tamar weder den Titel Dedopalt-Dedopali noch die Kette oder den Kinnenschmuck trägt, wie ihn der

altgeorischen Tradition gemäß verheiratete Frauen zu tragen pflegten, und gleichzeitig der Wunsch nach langem Leben nur mit Tamar verknüpft ist, gestaltet dies zu bestimmen, daß die Malerei zwischen dem Tod Giorgis III. und der Heirat von Tamar, ungefähr 1184 bis 1186, fertiggestellt wurde.

Im westlichen Teil der Nordwand ist in voller Höhe der Nische das Porträt einer historischen Persönlichkeit, des Eristawt-Eristawi von Kartli Rati Surameli dargestellt, gleichfalls in flehender Haltung vor der in voller Größe abgebildeten Muttergottes mit dem Kind. Der Eristawi trägt eine hohe Kopfbedeckung und ein in der Taille eng anliegendes, bis unter die Knie reichendes Gewand mit weiten weißen Ärmeln.

Durch die Anordnung der Stifterfiguren an der auffälligsten Stelle, durch ihre Übergröße im Vergleich zu den anderen Darstellungen und durch die Wahl unterschiedlicher farblicher Abstufung wird ihre Bedeutung im Gesamtensemble der Malerei hervorgehoben.

Eine charakteristische Eigenart des historischen georgischen Porträts ist die verhältnismäßig flächige Modellierung der Figuren mit der Betonung der Konturlinien. Die Gesichter sind weich und füllig gestaltet; Tamars Gesicht ist zart und rundlich mit mandelförmig geschnittenen Augen und länglichen, zusammengewachsenen Brauen. Tamars Gesicht wurde von I. N. Gilgendorf mit ultravioletter und infraroter Strahlung untersucht. Die Untersuchung ergab Hinweise auf eine Restaurierung im späten 19. Jahrhundert. Das neu entdeckte Gesicht hinterließ einen überaus starken Eindruck auf den Betrachter. Von der Freske blickte ein lebendiges, ausdrucksstarkes, räumlich modelliertes Gesicht eines ganz jungen georgischen Mädchens ohne zusammengewachsene Brauen.

In der Apsis des Altarraums, in der Konche, ist vor dem Hintergrund eines sternübersäten dunkelblauen Himmels die Muttergottes mit den Erzengeln dargestellt; auf dem linken Knie der Muttergottes sitzt das Jesuskind. Die riesige Komposition der Konche dominiert im Schmuck des Kircheninterieurs.

An der Wand der Apsis sind zwölf Figuren von Kirchenvätern und Diakonen in traditionellen Gewändern aufgereiht, in den Händen halten sie geöffnete Pergamentrollen mit georgischen und griechischen Aufschriften. Die in verlangsamtem Rhythmus zur Kirchenmitte gewandten Figuren der Kirchenväter, ihr betont festliches Äußeres und ihre Monumentalität bilden eine symmetrisch ausgewogene und abgeschlossene Komposition. Die Vertikallinien der Heiligenfiguren scheinen auch eine Art Stütze für die Frontalgruppen darzustellen.

Die Einheitlichkeit der Apismalerei wird auch durch den Kontrast der Farben unterstrichen. Hier sind die Figuren in helleren Tönen auf dunkelblauem, sterngesäumtem Himmelsgrund und kamillenübersäter „Erde“ gemalt, was ihre strukturelle Bedeutung in der gesamten Komposition betont.

Die Szenen des christologischen Zyklus beginnen an der Südwand mit Mariä Verkündigung. An den Wänden der Kirche sind nacheinander 14 Kompositionen vertreten: die Geburt Christi, Ans-Herz-Schließen, Taufe, Verklärung, Heilung des Lazarus, Einzug in Jerusalem,

heiliges Abendmahl, Fußwaschung, Kreuzigung, Gefangenschaft in der Hölle, Himmelfahrt, Herabsteigen des hl. Geistes und Mariä Himmelfahrt. Der Zyklus des Neuen Testaments endet mit der riesigen, traditionellen Darstellung des „Jüngsten Gerichts“, die an der schmalen und hohen Wand des offenen Tores untergebracht ist. An gleicher Stelle findet sich die Szene des Paradieses (= „Abrahams Schoß“) und im Zentrum des Torbogens die „Himmelfahrt des Kreuzes“ mit vier Engeln. Daneben sind auf dem Bogen drei Szenen aus dem Leben des hl. Stephan untergebracht. In der Torkonche ist die Komposition einer Fürbitte dargestellt. Auf dem Stützbogen, den Pilastern und den Fernseiten stehen Einzelfiguren von Heiligen in voller Größe und ruhigem Rhythmus der Vertikallinien, wodurch den oberen Registern eine gewisse Festigkeit verliehen wird. Die Malerei im untersten Register besteht aus breiten Ornamentbändern. Mit Streifen pflanzlicher und geometrischer Ornamente sind die freien Flächen und die Kanten der Pilaster ausgefüllt.

Wie andere Denkmäler der damaligen Zeit lässt auch die Malerei von Wardsia ein besonderes Herangehen an das Grundschema des Freskendekors erkennen, was durch die architektonischen Besonderheiten der Kirche, ihre Weihe der Muttergottes und die Berücksichtigung der Forderungen des Auftraggebers bedingt ist.

Das ikonographische Programm und die Auswahl der Darstellungen sind typisch für ihre Zeit, trotzdem gewinnen sie durch Setzung inhaltlicher Akzente und Hervorhebung der Grundidee einen etwas außergewöhnlichen Charakter, der Wardsia von anderen Denkmälern unterscheidet. Das ergibt sich vor allem aus der besonderen Bedeutung der Muttergottesgestalt in der Malerei: Es handelt sich um die riesige Muttergottesfigur mit dem Kind auf den Knien in der Apsiskonche, um die sitzende Muttergottes mit Kind vor der Königin Tamar und Giorgi III. und um die stehende Muttergottes mit Kind vor der Gestalt Rati Suramelis. Vor den Stiftern sitzt die Muttergottes in der Pose der Beschützerin und Verkörperung der wahren Hoffnung. Bedeutsam ist, daß auch andere Gestalten der Malerei von Wardsia mit der Muttergottes in Verbindung gebracht werden, und zwar die Gestalt der hl. Nino, der Bekehrerin Georgiens, und die Gestalt der Königin Tamar, der Führerin des Staates, wodurch die Bedeutung des Muttergotteskults in Georgien, die weite Verbreitung des Apokryphs von Georgien als dem Land, das der Muttergottes zugeordnet war, klar hervorgehoben wird.

Die Einbeziehung der Komposition von der „Himmelfahrt des Kreuzes“ in das Gesamtschema der Malerei von Wardsia weist auf eine jahrhundertealte georgische Tradition hin (Ischchani, Chachuli, Manglisi, Udabno, Kazchi, Nikorzminda, Bertubani u.a.).

Als Besonderheit der Malerschule von Wardsia kann gelten, daß ein zweirädriger Karren anstelle des traditionellen byzantinischen Wagens in einer Szene aus dem Leben des hl. Stephan abgebildet ist.

Einen wichtigen Platz in der Malerei nehmen die Darstellungen heiliger Krieger ein, was in Georgien gleichfalls eine lange Tradition besaß. Gerade diese Momente verleihen der Malerei von Wardsia eine gewisse Originalität und Selbständigkeit.

Die Wandmalerei von Wardsia setzt die Traditionen der Freskenmalerei aus dem 11. Jahrhundert fort, obwohl im Vergleich zu den Denkmälern der vorhergehenden Zeit in der Malweise Veränderungen zu stärkerer

Dekorativität und Dynamik hin auftreten, was zu einem kennzeichnenden Merkmal für die Monumentalmalerei an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert wird. Obwohl die Malerei von Wardsia ihre Monumentalität bewahrt, sind ihre Szenen doch stärker beladen und dynamischer, die Bewegungen geschmeidig, die Abstufung der Farben abgewogen und zurückhaltend, die Modellierung von Licht und Schatten weich, die Zeichnung linienhaft.

An der Malerei von Wardsia arbeitete, wie die Kunsthistorikerin E. Priwalowa feststellt, eine große Malerinnung, sechs bis sieben Meister mit ihren Gehilfen, die sich durch ausgesprochene Individualität voneinander unterschieden. Obgleich die besondere Malweise gänzlich unterschiedlicher Meister deutlich zu spüren ist, wirkt die Malerei von Wardsia doch in ihrer stilistischen Eigenart und im Charakter der Ausführung einheitlich und geschlossen. Giorgi Tschari ist nicht nur der Autor der Apsismalerei, des ideellen und künstlerischen Zentrums der Kirche, sondern auch der Autor des einheitlichen ikonographischen Schemas der Malerei und ihrer Aufteilung auf das Interieur.

Die Gesamtkomposition der Malerei weist zwei Tendenzen auf: Einerseits ist ihre Tektonik, die die architektonischen Teile des Gebäudes hervorhebt, beschränkt: Jede Szene füllt den für sie bestimmten Wandabschnitt in einer komplizierten Konfiguration voll aus; es entsteht der Eindruck, als hätte man die ikonographischen Redaktionen unter Berücksichtigung des Ortes ausgewählt. Andererseits ist bei der Verzierung der großen Flächen eine gewisse teppichartige Verteilung der Malerei erkennbar, was durch die Enge der szenentrennenden Vertikal- und Horizontalbänder und gleichzeitig durch die Füllung der Nischen und Fenster mit Malerei gefördert wird.

In der Malerei von Wardsia misst der Künstler bei der Hervorhebung der Hauptgestalten – in der Apsis die Muttergottes mit den Engeln und an der Nordwand die historischen Persönlichkeiten – dem Kolorit große Bedeutung bei. Obwohl bescheiden eingesetzt, wirkt die hellblaue, grüne, braune und bräunlichrote Farbgebung der Gewänder auf dem dunklen blaugrauen Grund festlich und harmonisch.

Das Äußere der menschlichen Figuren, ihre Bewegung, die Zeichnung und Anordnung der Gewandfalten werden immer ausdrucksstärker, die künstlerische Form zeichnet sich durch erstaunliche Feinheit und Schönheit aus. In der intensivierten Dekorativität erhalten Farbe und Zeichnung ein großes Gewicht, worin die führende Bedeutung der kräftigen, festen, elastischen Linie besonders markant in Erscheinung tritt. Mit dieser Linie sind die Figuren und deren Kleidung umrissen. Leicht angeordnete, durchsichtige Striche verfeinern die Form, die durch die innere Zeichnung etwas zergliedert ist. Die Köpfe sind in weicher Farbmodellierung wiedergegeben. Die in silbrig-grünlichem Ton gehaltenen Gesichter – die der jungen Menschen weicher in hellerer Farbe und die der alten mit kräftigen Strichen dargestellt – sind emotional und plastisch. Üppige Schatten und breite Striche heben die Räumlichkeit hervor, und die leicht und weich auf die Gesichter gesetzten Flecke verstärken deren Ausdruckskraft.

In der intensivierten Emotionalität der gemalten Szenen von Wardsia zeigen sich Tendenzen eines neuen Stils der monumentalen Malerei. Einen tiefen Eindruck auf den Betrachter hinterläßt die in den Gesichtern der

Jünger ablesbare Trauer in der Szene von Mariä Himmelfahrt. Von besonderer Dramatik ist die „Kreuzigung“: Die Muttergottes fleht ihren Sohn nicht an, sondern sie leidet bitter unter seinem Schicksal, sie beweint ihren Sohn. Die ganze Szene – die trauernde Mutter, der betrübte Evangelist Johannes, die weinenden Engel, der Leib des toten Christus – drücken unermeßlichen Schmerz aus. Emotional empfunden sind auch andere Szenen der Malerei von Wardsia.

Durch die Anwendung dieser Mittel bei der kompositionellen Lösung und ihre schöpferische Verarbeitung entsprechend den architektonischen Eigenheiten der Kirche schufen die Künstler von Wardsia mit ihrem wichtigsten Vertreter Giorgi Tschari ein einheitliches Malereiensemble mit deutlich hervortretenden Besonderheiten, wodurch diese Malerei einen individuellen, unwiederholbaren Charakter erhielt.

Goldie Blankoff-Scarr

Tengis Abuladse und das Aufblühen der georgischen Filmkunst

1. Wenn sich auf dem Gebiet der Kultur etwas Bedeutendes ereignet, so sorgt das für Aufmerksamkeit nicht nur in dem betreffenden Land, da die an der Oberfläche sichtbaren Erscheinungen Prozesse enthüllen, die in der Tiefe vor sich gehen und deren Folgeerscheinungen weltweit wahrgenommen werden können. Das gilt für alle Künste, aber es gilt in besonderem Maße für die Filmkunst, die über die Macht verfügt, Millionen Menschen in einer relativ kurzen Zeit zu bewegen. Kunst entsteht aus realen Lebenssituationen, die durch die Sinne und die inneren Welten talentierter Menschen verarbeitet werden, deren Kreativität es ihnen ermöglicht, eine große Zahl von Menschen zu erreichen. Solche Künstler beginnen einen Dialog mit uns über die tiefsten Realitäten unseres Lebens, derer wir selbst oft nur dunkel gewahr werden, und die doch nicht nur unsere Handlungen und Reaktionen motivieren, sondern die, was noch bedeutsamer ist, das moralische und seelische Grundmuster unserer Existenz konstituieren.

Die Aufführung des georgischen Films „Die Reue“ im Herbst 1986 löste eine intensive und unmittelbare Reaktion aus, wenn man nach der großen Zahl von Kritiken, Interviews und Rundtisch-Gesprächen urteilt, die in Tageszeitungen, Wochen- und Monatsschriften in der UdSSR und anderen Ländern erschien. In den ersten zwei Monaten sahen vier Millionen Zuschauer diesen Film, was einen der größten Erfolge in der Geschichte des sowjetischen Films darstellt (Marcorelles 1987:1). Die enthusiastische Aufnahme des Werkes hat die Neugier vieler kulturell interessierter Filmfreunde außerhalb der UdSSR geweckt, und das ist der Ausgangspunkt und die Begründung des vorliegenden Artikels.

Die Wahrung der Einzigartigkeit der georgischen Kultur, d.h. derjenigen Elemente, welche sie von der Kultur anderer Völker unterscheidet und welche gleichzeitig ihren Beitrag zur Weltkultur konstituieren, ist ein ständiges Anliegen der georgischen Filmproduzenten und reflektiert einen allgemeinen Konsensus. Die nivellierenden Zwänge des modernen städtischen Lebens mit

Die überzeugende, ausdrucksvolle Linie, die hervorragende Malweise und das schöpferische Herangehen an die Wiedergabe der Grundidee deuten darauf hin, daß die Meister der Malerei von Wardsia und besonders der Hauptmeister Giorgi Tschari ausgezeichnete Künstler ihrer Zeit sind, die mit den künstlerischen Tendenzen gut vertraut sind und gleichzeitig der altgeorgischen Maltradition, welche die georgische Wandmalerei im Laufe ihrer jahrhundertelangen Entwicklung erarbeitete, treu bleiben.

Literatur

1. Amiranašvili, Š.: *kartuli xelovnebis istoria*, Tbilisi 1971.
2. Gaprindašvili, G.: *varzia*, Leningradi 1975.
3. Gil'gendorf, I.: *Freska otkryvaet tajnu*, Tbilisi 1982.
4. Privalova, E.: *varzia*, Tbilisi 1982.

seiner Betonung des Strebens nach materiellen Gütern haben einen zerstörerischen Einfluß auf diejenigen Werte und Traditionen ausgeübt, für die die Qualität der menschlichen Beziehungen, das Streben nach dem Guten, Schönen und Gerechten als Eckpfeiler gelten. Julie Christensen befragte im Jahre 1983 vier georgische Filmregisseure. Sie berichtete:

„Georgier lieben es, von ihren Traditionen und ihrer Kultur zu sprechen, und sie bekennen freimütig, daß sie alles zu tun gewillt sind, ihre eigene Kultur und Einzigartigkeit zu erhalten... sie sehen ihren größten Feind in den Veränderungen, die in der ganzen Welt in diesem Jahrhundert vor sich gehen, Veränderungen, die alle Völker und Nationen beeinträchtigen.“ (Christensen 1985:27)

In ihrem Bemühen, ihr in der Vergangenheit wurzelndes Wertesystem zu erhalten und es zu einem in der Gegenwart und Zukunft lebensfähigen Bezugssystem zu machen, werden die Filmregisseure durch zwei untrennbare Quellen inspiriert, nämlich durch Georgiens lange, bittere und ereignisreiche Geschichte sowie sein reiches literarisches Erbe. Georgiens begabte Schriftsteller haben monumentale Fresken der bedeutenden historischen Epochen und bleibende Porträts der nationalen Helden geschaffen; zu den jüngsten Beispielen gehören die von Nodar Dumbadse¹ inspirierten „Ich, Großmutter, Iliko und Ilarion“ (Tengis Abuladse – 1963) und „Ich sehe die Sonne“ (Lana Ghoghoberidse – 1965).

Da sind aber auch viele vom Drama des täglichen Lebens und der menschlichen Beziehungen ausgehende Drehbücher, für die es keine literarischen Vorbilder gibt. Viel wäre auch zu sagen über die formalen Methoden, den Inhalt des Drehbuchs umzusetzen. Die Methoden variieren stark, was nicht nur vom Talent des Regisseurs oder des Kameramannes abhängt, sie variieren auch von Film zu Film ein und desselben Autors. Wir werden später versuchen, das am Werk Tengis Abulades deutlich zu machen, um nur ein Beispiel zu geben. Darüber hinaus ist die Suche nach immer wirksameren Mitteln zum Ausdruck innerer Realitäten, die jenseits