

Vasilij Pucko

Die georgischen liturgischen Gerätschaften im Mittelalter

(Taf. 7–12)

Die Metallplastik des mittelalterlichen Georgien war Gegenstand langjährigen und sorgfältigen Studiums von G. Čubinašvili, dessen Untersuchung nebst einem herrlichen Bildband¹ für lange Zeit ein unentbehrliches Handbuch für Kunsthistoriker des christlichen Mittelalters bleiben wird. Seine Arbeit über die Goldschmiedekunst Georgiens im Mittelalter vermittelt ein umfassendes Bild von der Entwicklung des künstlerischen Schaffens, wobei sie zugleich jene Aspekte hervorhebt, die über den Rahmen der eigentlichen kunsthistorischen Probleme hinausgehen. Dieser Umstand gestattet es uns, den Versuch zu unternehmen, die von dem verstorbenen Gelehrten erforschten Kunstwerke der georgischen Toreutik, die zu den liturgischen Gerätschaften gehören, zu gruppieren.

Hierzu zählen Vortrage- oder Prozessionskreuze, eucharistische Gefäße, Rhipiden und Weihrauchgefäße, sowie liturgische Bücher mit Beschlagen. Dies sind Werke der Metallplastik, die eng mit dem Gottesdienst in der christlichen Kirche verknüpft sind und sich dadurch von solch »unbeweglichem« Zubehör des Kircheninventars wie Ikonen und Voraltaarkreuzen² unterscheiden, die hauptsächlich in Svanetien erhalten geblieben sind. Unsere Liste der Gegenstände liturgischer Gerätschaften beansprucht keine Vollständigkeit, insbesondere sind darin die Meßgewänder nicht enthalten.³ Dieser Mangel ist durch das wenn auch nicht ganz wenige, so doch in jedem Fall unvollständige Material, das im Originalzustand erhalten geblieben ist, bedingt.

Den Sinn der Herauslösung dieser Gegenstände zu einer gesonderten Reihe

sehen wir darin, daß das georgische Material geeignet ist, unsere Kenntnisse des ostchristlichen mittelalterlichen liturgischen Rituals zu erweitern und zu konkretisieren, das gewöhnlich nach den verschiedenen Redaktionen des byzantinischen Typikons⁴ untersucht wird, bisweilen unter Hinzuziehung konstantinopolitanischer Kunstdenkmäler, deren beste Werke in San Marco in Venedig erhalten geblieben sind und sich jetzt großer Berühmtheit erfreuen.⁵

In diesem Beitrag werden folgende Abkürzungen verwendet:

Čubinašvili 1957: გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა VIII–XVIII საუკუნეებში [Die georgische Goldschmiedekunst des VIII–XVIII Jh.s] (1957).

Čubinašvili 1959: Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство (1959).

1. Čubinašvili 1957; Čubinašvili 1959.
2. Siehe Čubinašvili 1959, 449–531; P. Н. Кения in: Русь-Грузия (1978) 219–236.
3. Vgl. Л. Миркович, *Православна литургика или наука о богослужень у православне источне цркве* I део., 2 изд. (1965) 115–135.
4. Vgl. И. Мансветов, *Церковный устав (типик), его образование и судьба в греческой и русской церкви* (1885); Н. Ф. Красносельцев, *Сведения о некоторых литургических рукописях Ватиканской библиотеки* (1885); Н. Ф. Красносельцев, *Типик церкви Святой Софии в Константинополе* (1892); А. А. Дмитриевский, *Путешествие по Востоку и его научные результаты* (1890); А. А. Дмитриевский, *Древнейшие патриаршие Типиконы* (1907); А. А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока* 1 (1895); 2 (1901); 3 (1917); Н. Д. Успенский in: *Богословские труды* 21–24 (1980–1983).
5. Vgl. *The Treasury of San Marco Venice* (1984).

Die lebendige Kirchentradition hat in Georgien Züge des alten Rituals bewahrt, die die Exarchen der Synodialzeit so reizten, daß sie bestrebt waren, die lokalen Besonderheiten in der liturgischen Praxis zu nivellieren. Wie die nationale georgische Praxis in der Durchführung des Gottesdienstes aussah, belegen schriftliche Quellen⁶, die durch Materialien russischer Kirchengesandtschaften des 17. Jh.s vervollständigt werden, in denen alle Abweichungen von den Moskauer Bräuchen pedantisch festgehalten sind.⁷ Zu diesen Angaben sind unbedingt die archäologischen Zeugnisse hinzuzufügen, die es gestatten, den Charakter der liturgischen Gerätschaften und ihren künstlerischen Wert noch anschaulicher darzustellen und zu beurteilen.

Prozessionskreuze

Die georgischen Vortrage- oder Prozessionskreuze bilden eine recht große Gruppe liturgischer Gegenstände, die in das 10.–13. Jh. datiert werden. Doch nicht nur dieser Umstand stellt dieses Material in den Vordergrund. Das Kreuz war ein unumgängliches Zubehör des Altars, und dadurch war seine Ausführung in Edelmetall, oft in großer künstlerischer und technischer Vollkommenheit, bedingt. In Westeuropa verzierte man schon seit der Karolingerzeit die Prozessionskreuze nicht selten mit Steinen.⁸ Diese Tradition reicht bis zu dem großen, reich geschmückten Kreuz zurück, das im 4.–5. Jh. in Jerusalem stand.⁹ Auf dem Altar der Sophienkirche in Konstantinopel befand sich, wie aus einem Zeremonienbuch, zusammengestellt von Konstantin VII. Porphyrogenetos, hervorgeht, ein silbernes Kreuz in der Apsis hinter einem Thron. Sokrates Scholastikos zufolge führte der konstantinopolitanische Erzbischof Johannes I. Chrysostomos (398–404) mit dem Ziel der Gegenwirkung gegen die

nächtlichen Versammlungen der Arianer feierliche, nächtliche Prozessionen mit Gesängen ein, bei denen silberne Kreuze im Schein von Wachskerzen mitgetragen wurden (Kirchengeschichte, VI, 8). Später wurden die Liten zu einer bemerkenswerten Besonderheit des Kirchenkalenders der byzantinischen Hauptstadt.¹⁰ Von ihnen vermitteln die Miniaturen des Vatikanischen Minologs (um den 26. Oktober und den 29. Januar) eine Vorstellung, die Kreuzträger mit großen, reich verzierten Kreuzen mit langem Haltestab darstellen. Es sind einige byzantinische Prozessionskreuze im Original erhalten geblieben; das der Ausführung nach beste von ihnen befindet sich in der Laura des hl. Athanasios auf Athos (erste Hälfte des 11. Jh.s).¹¹ Typologisch identisch mit ihnen sind auch georgische Arbeiten, und deshalb läßt sich schwerlich bezweifeln, daß letztere die gleiche funktionale Bestimmung besaßen. Bestimmte Züge des eigentlichen konstantinopolitanischen Kirchenrituals sind sicherlich mit der Ver-

6. Ihre Zusammenstellung siehe bei K. Кекелидзе, *Литургические памятники в отечественных книгохранилищах и их научное значение* (1908); K. Кекелидзе, *Иерусалимский канонарь VII в.* (1912).
7. Eingehender dazu bei С. Белокуров, *Арсений Суханов* 1 (1891) 132–152; М. А. Полиевктов, *Материалы по истории грузино-русских взаимоотношений 1615–1646* (1937).
8. H. Wentzel in: *Atti dell' VIII congresso di studi sull' arte alto-medioevale* (1962) 303–318; F. Steenbock in: *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters*, Festschrift für K. H. Usener (1967) 41–50.
9. Д. В. Айналов, *Мозаики IV и V веков* (1895) 51–53.
10. Dazu vgl. Д. Ф. Беляев in: *Записки классич. отд. имп. Русского археолог. общ.* 4 (1907) 92–138.
11. A. Grabar, *Cahiers archéologiques* 19 (1969) 99–125. Vgl. А. П. Смирнов in: *Древнерусское искусство, Зарубежные связи* (1975) 27–40; А. Bank u. a. in: *Genava* 28 (1980) 97–124.

stärkung der byzantinischen Expansion an der Wende vom 10. zum 11. Jh. nach Georgien gelangt. Auch den indirekten, gegenständlich spürbaren Einfluß der griechischen Vorbilder kann man bisweilen in der Ikonographie und in der Behandlung von Details wahrnehmen. Insgesamt aber stellen solche Kreuze eine allgemeinchristliche Erscheinung dar: sie existierten schon im 5.–6. Jh. in Syrien und Armenien¹² und in Rom¹³.

Eines der ältesten Vortragekreuze, das in Georgien erhalten geblieben ist, ist das im Jahre 973 im Auftrag des Bischofs Ilarion von Iŝxani in Kġarŝeti hergestellte Kreuz.¹⁴ Das Kreuz von Iŝxani (Taf. 7a) hat Ausmaße von 51×36 cm und stark verbreiterte Enden; es war auf einem zylindrischen Griff mit einer Kugel am oberen Ende befestigt. Seine Vorderseite war mit dem als Treibarbeit getrennt hergestellten Kruzifix sowie mit Steinen in goldener Umrahmung mit Perlenbesatz geschmückt. Auf der Rückseite bildete ein reliefiertes Kreuz mit sich gabelnden Enden die Mitte, zu seinen Seiten sind Pflanzenornamente und eine Gedenkschrift mit dem Namen des Auftraggebers und dem Datum einziseliert. Der Griff war mit Niello verziert. Die silberne Skulptur des gekreuzigten Christus, die sich vom goldenen Hintergrund abhebt, ist mit großer Meisterschaft ausgeführt. Ihre künstlerische Ausdruckskraft zeugt nicht nur von der Erfahrung des Meisters, sondern vor allem auch von einer gefestigten Tradition. Der Schaffung eines solchen Werkes der Toreutik muß zweifellos ein langer Entwicklungsweg vorausgegangen sein. Anders läßt sich die hohe Vollkommenheit in der Ausführung nicht erklären, die sich mit gründlich durchdachten Formen und Prinzipien der dekorativen Ausschmückung verbindet, die auch in einer Reihe anderer Kunstwerke dieser Epoche in Erscheinung treten.

In der georgischen Toreutik gibt es mehrere Vortragekreuze, die in der Form ähnlich sind, wenn auch mit wesentlichen Unterschieden. Eines von ihnen ist das von Martvili mit den Maßen 55×36 cm, das in das zweite Viertel des 11. Jh.s datiert wird.¹⁵ Die Vorderseite dieses Kunstwerks (Taf. 7b) ist dicht mit Relieffiguren bedeckt, jede einzeln gefertigt und dann auf den Grund aufgelötet. Außer dem Kruzifix mit den Figuren der Maria und des Johannes des Theologen und den Brustbildern zweier Engel ist oben die volle Gestalt des stehenden Christus Pantokrator mit zwei Büsten von Engeln angebracht, unten Johannes der Täufer mit den Halbfiguren des hl. Basilius und Gregorius. Die Ecken sind mit Palmetten verziert. Auf der Rückseite befindet sich eine Ornamentfüllung und auf der Umrahmung eine Inschrift mit dem Namen des Arseni, dem Sohn von Vače Mrxueli, und mit der Erwähnung von Bagrat IV. (1027–1072). Das Kreuz wurde von dem Diakon Ivane angefertigt, dem Vertreter einer neuen Epoche in der Geschichte der georgischen Plastik, die frei war von der noch nicht völlig überlebten Archaik des Kreuzes von Iŝxani. G. Čubinašvili hat mit feinem Gespür die Ähnlichkeit des Kruzifixes mit dem byzantinischen ikonographischen Schema erfaßt, doch gleichzeitig warnte er vor dem Versuch, die hohe Qualität des Kunstwerks auf ein Vorbild zurückzuführen.¹⁶ Es ist bezeichnend, daß im dogmatisch-religiösen Programm des Kreuzes neben dem Kruzifix die Figur des

12. A. Baumstark, *Römische Quartalsschrift* 14 (1900) 70–71.

13. *Liber Pontificalis*, Text, introduction et commentaire par L. Duchesne, II (1892) 8–10.

14. Čubinašvili 1959, 55–60, Abb. 57–61; Čubinašvili 1957, Taf. 3.

15. Čubinašvili 1959, 60–66, Abb. 388–390; Čubinašvili 1957, Taf. 141.

16. Čubinašvili 1959, 65.

Christus Pantokrator einen bedeutenden Platz einnimmt, die einem Vorbild typologisch nahesteht, das nach dem Sieg über die Ikonoklasten in Byzanz starke Verbreitung fand.¹⁷ Den getriebenen Ikonen nach zu urteilen, gab man in Georgien der Brust- und Throndarstellung Christi den Vorzug, und so ist die Quelle des ikonographischen Schemas des Kreuzes von Martvili eng mit Konstantinopel verbunden.

Der komplizierte Prozeß der wechselseitigen Einwirkungen nationaler Traditionen wurde durch die Gemeinsamkeit der christlichen Ikonographie erleichtert und durch die Einheit des Rituals stimuliert, die eine gleichartige Funktion der liturgischen Gerätschaften voraussetzt. Es wäre eine unzulässige Vereinfachung des Problems anzunehmen, die Entwicklung der ikonographischen Schemata sei, wenn nicht ausschließlich, so doch hauptsächlich mit Byzanz verbunden. In Wirklichkeit bestand der Anteil der Byzantiner meist in der Adaptation ostchristlicher Originale im Geist des Neohellenismus, aktiv unterstützt von der weltlichen, höfischen Richtung in der Kunst, die mit ihren Wurzeln auf das Erbe der Antike zurückgeht. Doch in Byzanz gab es Ikonen, deren Verehrung auch fern im Ausland Widerhall fand, manchmal in Form von Repliken, wie das bei der Treiarbeit des Kreuzes von Martvili der Fall war.

Die Vortragekreuze georgischer Herkunft lassen sich der Form nach, nach den ikonographischen Schemata der Darstellungen, die sie zieren, nach der Herstellungszeit und schließlich nach dem künstlerischen Niveau gruppieren. So läßt sich die Stellung jedes einzelnen dieser Kunstwerke in der Geschichte der Metallplastik bestimmen. Wenn man das Kreuz als Bestandteil des liturgischen Geräts betrachtet, ist es wichtig, typologische Varianten zu ermitteln, doch darf man dabei nicht die Ikonographie ignorieren, besonders in

jenen Fällen, in denen sie ganz konkrete Folgerungen nahelegt. In der georgischen Toreutik wird die Evolution der künstlerischen Formen gewöhnlich vom Erscheinen neuer Modelle begleitet, oder unter ihrer unverkennbaren Einwirkung geht eine Uminterpretation gewohnter Schemata vonstatten, die bereits in der christlichen Kunst des frühen Mittelalters erarbeitet worden waren.

Das silberne Kreuz von Breti mit einem Ausmaß von 52,5×44,5 cm (Griff mit einer Länge von 32,5 cm) wurde von Gabriel Sapareli um das Jahr 1000 angefertigt.¹⁸ Der Form nach ähnelt es den beiden älteren Vortragekreuzen, doch unterscheidet es sich von ihnen sowohl in den Proportionen als auch in der Komposition der Vorderseite, die mit massiven getriebenen Darstellungen geschmückt ist; die Rückseite des Kreuzes ist mit flachem, einziseliertem Ornament bedeckt. Die Figur des gekreuzigten Christus mit dem nur wenig zur rechten Schulter geneigten Kopf sticht durch ihre gewaltigen Ausmaße hervor, die mit den Figuren der Danebenstehenden, die von dünnen, bogenförmigen Umrahmungen umschlossen sind, kontrastieren. In den Medaillons oben und unten finden sich die Darstellungen eines Engels und eines Heiligen; auf der Kugel sind die Evangelisten dargestellt. In der Ausführung des Kreuzes, das von Gabriel Sapareli und seinem Gehilfen geschaffen wurde, werden Züge der traditionellen Gestaltung von Heiligenbildern mit dem Streben nach verfeinerter Dekorativität vereint.

17. C. Mango, *The Brazen House, A Study of the Imperial Palace of Constantinople* (1959) 137–138, 142–148, Abb.147; A. Frolow, *Byzanzion* 33 (1963) 107–120, Abb.1; A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts*, II (1934) Abb.53a, 64.

18. Čubinašvili 1959, 70–79, Abb.101–105.

Das Kreuz aus der Kirche des Dorfes Labsqaldi in Swanetien gehört zum gleichen Typ, doch in der Höhe erreicht es nur 37,5 cm (Taf. 8a). Es zeichnet sich durch Massivität aus; der Querbalkens ist auf beiden Seiten nach unten gebogen, was ihm ein ganz ungewöhnliches Aussehen verleiht.¹⁹ Auf der Vorderseite befindet sich die große Darstellung der Kreuzigung mit den Halbfiguren der Maria und des Johannes in runden Medaillons, oben in voller Gestalt Michael mit betend erhobenen Händen; am Fuß des Kreuzes ist der Kopf Adams aus dem Metall getrieben. Entsprechend erscheint auf der Rückseite im Zentrum die Figur der Muttergottes in voller Gestalt mit dem Kind in den Armen in Begleitung zweier fliegender Engel, oben Christus Pantokrator und unten das Brustbild des hl. Nikolaus. In jedem Fall sind die Figuren nicht so in das allgemeine Schema integriert, daß seine Bestandteile nicht wahrnehmbar wären. Dank dieses Umstands erlangt die Frage nach den Quellen der Ikonographie wesentliche Bedeutung. G. Čubinašvili hob hervor, daß der Meister des Kreuzes von Labsqaldi kein hervorragender Künstler war, sondern ein gewöhnlicher Handwerker, der »von langem Gebrauch (Wiederholung) abgenutzte Formen« verwendete.²⁰ Zu den archaischen Überresten zählen besonders die Figuren der fliegenden Engel, die Veranlassung geben, an die Steinmetzarbeit eines Kreuzes der ersten Hälfte des 7. Jh.s aus Qačayani zu erinnern.²¹ Dabei vergessen wir nicht, daß hier die Rede von einem Erzeugnis der Metallplastik aus der ersten Hälfte des 11. Jh.s ist. Nur durch die Mannigfaltigkeit der Quellen kann bei diesem Typ von Kreuzen die Kombination der Engel mit den Figuren der Muttergottes Periblepta und des Christus Pantokrator erklärt werden, deren Darstellungen im 10. Jh. und in der ersten Hälfte des 11. Jh.s populär waren.

Analog in der Form, mit sich verbreiternden Enden, erweist sich auch ein Kreuz aus dem Dorf Brili in Kartli. An die Vorderseite sind Figuren angelötet, die zur Komposition der Kreuzigung gehören; unten erscheint die Muttergottes Hodegetria sowie Medaillons mit den Büsten von Engeln. In seinen Maßen steht dieses Werk des Meisters Asat, das in das Ende des 10. Jh.s datiert wird, allen vorgegangenen nach (30×19 cm).²² Doch zugleich ragt es durch seine wundervolle Modellierung hervor. Die glatten Oberflächen sind gänzlich mit eingraviertem Pflanzenornament bedeckt. Das Kreuz wurde für den großen Herrscher von Tao Davit Kuropalat geschaffen.

Doch in Georgien entstanden schon seit Ende des 10. Jh.s auch Vortragekreuze anderer Form: mit runden Medaillons oder Scheiben an den Enden der Kreuzesarme. Diese Art vertritt vor allem ein Kreuz aus Caiši (Taf. 8b) mit einer Größe von 40×33,3 cm und einer Inschrift Bagrats III., der Kuropalat von Kartli und König von Abchasien war.²³ Die getriebenen Darstellungen des gekreuzigten Christus, des thronenden Christus Pantokrator, der Muttergottes mit dem Kind und zweier Engel auf der Vorderseite zeichnen sich durch das Bemühen um die Ornamentalisierung der Volumina aus. Zum System der dekorativen Ausschmückung des Kreuzes gehörten zahlreiche Karneole, die auf der Rückseite kunstvoll angeordnet sind und die, in geringer Zahl, auch auf der Vorderseite zwischen die Figuren gesetzt wurden. Man kann hier wohl kaum nur von einer Vorliebe des Auftraggebers und Herstellers sprechen.

19. Ebenda 79–84 Abb. 366–370.

20. Ebenda 82.

21. Н. Чубинашвили, *Хандиси* (1972) Taf. 44, 46.

22. Čubinašvili 1959, 162–169 Abb. 85; Čubinašvili 1957, Taf. 6.

23. Čubinašvili 1959, 612–613 Abb. 5–7.

Eher könnte sich eine lange überlieferte Vorstellung von einem edelsteinverzierten Kreuz auswirken, wie sie in dem schon erwähnten Kreuz des 4.–5. Jh.s aus Jerusalem bezeugt ist, aber auch bei seiner Darstellung auf einem Apsiden-Mosaik aus den Jahren 402–417 aus der Kirche der hl. Pudentiana in Rom.

Zum gleichen Typ gehört ein Vortragekreuz von 28,1×23,6 cm mit dem Namen der Auftraggeberin Marivalt Cirkušaleli, das für Okona in Kartli bestimmt war und sich später lange Zeit in Gelati befand.²⁴ Auf der Vorderseite ist wie gewöhnlich eine reliefierte Kreuzifix dargestellt, und auf den Enden der Kreuzbalken sind Karneole mit arabischen Inschriften befestigt. Die Rückseite zieren Reliefdarstellungen der Muttergottes Periblepta und verschiedener Heiliger in Medaillons. Es erstaunt, daß dieses Kreuz, das in das erste Viertel des 11. Jh.s datiert wird, mit seiner Komposition der Rückseite stark an die Kiewer Kreaten-Enkolpien des 11.–12. Jh.s²⁵ erinnert. Die Darstellung der Muttergottes Periblepta erlangte bekanntlich in Byzanz nach dem Sieg über die Araber im Jahre 1030 Popularität, als Romanos III. Argyros zu Ehren dieser Ikone in Konstantinopel ein Kloster erbaute und ihre Darstellung auf Münzen zu prägen begann.²⁶

Der Typ des Vortragekreuzes mit Scheiben ist in Georgien auch durch andere Werke vertreten, die aus Laštveri (Größe 39×26,5 cm)²⁷, Moçameta in der Nähe von Kutaisi²⁸, Šemokmedi²⁹ und Martvili stammen, letzteres im Auftrag von Giorgi III. Dadiani (1572–1611) angefertigt, wobei deutlich ein älteres Vorbild nachgeahmt wird.³⁰

Insgesamt blieben in Georgien über zwanzig Vortragekreuze erhalten, deren Material und künstlerisches Niveau davon zeugen, daß sie zum Besitz der reichsten Kirchen gehörten. In den anderen gab es offenbar hölzerne, mit Farben

bemalte Kreuze ähnlich dem, das im ~~Katharinen-Kloster auf Sinai gefunden~~ wurde.³¹ Ein Teil der Vortragekreuze konnte von einer reliefierten Metallplatte bedeckt sein ähnlich wie die Voraltarkreuze. Zu den Prozessionskreuzen zählte G. Čubinašvili zu Recht auch die aus dem Dorf Lahili.³²

Rhipidien

Zum Zubehör des Altars gehörten neben den Vortragekreuzen auch die Rhipidien, im Gottesdienst verwendete Fächer. Das in Meštia aufbewahrte älteste Beispiel besteht aus einer durchbrochen gearbeiteten Platte mit eingravierter Binnenzeichnung; dargestellt sind eine Engelsgestalt und ein apokalyptisches Tier.³³ Es entstand an der Wende vom 9. zum 10. Jh. und erinnert in gewissem Grade an ein silbernes Rhipidion aus Richa in Syrien, das in Konstantinopel zwischen 565 und 578 angefertigt wurde.³⁴ Diese Kunstwerke lassen bei allen individuellen Unterschieden und obgleich sie durch eine bedeu-

24. Čubinašvili 1959, 169–174 Abb. 371–374.

25. Vgl. В. Н. Зоценко in: Древности Среднего Приднепровья (1981) 113–124.

26. J. M. Fagerlie, Museum Notes 9 (1964) 227–236.

27. Čubinašvili 1959, 174–176 Abb. 391.

28. Ebenda 176–177 Abb. 392–394.

29. Ebenda Abb. 395–396.

30. Ebenda 632, Abb. 487–490.

31. Vgl. K. Weitzmann in: Kunsthistorische Forschungen O. Pächt (1972) 23–35.

32. Čubinašvili 1959, 510–512 Abb. 315–326. Als Prozessionskreuz betrachtet der Verfasser auch das kleinste der sechs Kreuze in der Erlöserkirche von Svipi.

33. Ebenda 51–53.

34. M. C. Rosa, Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbar-ton Oaks Collection I (1962) Nr. 11, S. 15–16, Taf. XIV–XV. Vgl. L. Bréhie, Revue archéologique VI, 24 (1945) 93–106.

tende Zeitspanne voneinander getrennt sind, dennoch klar ihre Zugehörigkeit zur ostchristlichen Tradition erkennen.

Demgegenüber erlauben es sowohl die schon erwähnten Kreuze als auch eine gleich zu besprechende Gruppe getriebener Rhipidien, die in die Wende vom 10. zum 11. Jh. datiert werden, eine nationale Variante in der georgischen Toreutik zu bestimmen.

Vier Rhipidien haben sich im Kloster Šemokmedi in Gurien erhalten, wohin sie nach G. Čubinašvili Vermutung aus Zarzma gelangten. Eines von ihnen, das unversehrt geblieben ist und sich jetzt in Tbilisi befindet, hat große Ausmaße.³⁵ Die Form des Rhipidions läßt sich als Abart eines Kreuzes mit gleich langen Balken definieren, das aus fünf miteinander verbundenen Scheiben besteht, deren mittlere einen geringeren Durchmesser besitzt als die anderen (Taf. 9a). Auf beiden Seiten wurden je fünf Kompositionen in runde Medaillons gestellt. Auf der einen Seite erscheint im Zentrum ein Tetramorph, während die übrigen Medaillons jeweils mit den Figuren zweier Engel gefüllt sind; die Ikonographie der anderen Seite des Rhipidions zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß in der Mitte zwei Engel ein Kreuz erheben; ihnen folgen in den Seitenmedaillons je zwei zur Mitte gewandte Engel. Sicherlich wird dadurch eine Verknüpfung zwischen den alttestamentlichen Theophanien und dem Akt der Sühne zum Ausdruck gebracht.

Sieht man von der erlesenen Dekorativität und der großen Meisterschaft der Ausführung ab, so ist zu vermerken, daß dieses Schema – gewöhnlich in vereinfachter Form – zum beliebtesten bei den georgischen Rhipidien wird. Davon zeugen die drei weiteren Rhipidien, die sich in Šemokmedi befanden.³⁶ Zwei von ihnen, mit der Darstellung eines großen Tetramorphs auf jeder Seite (Taf. 9b), wurden von dem Meister Tetaj geschaf-

fen; das dritte besitzt außer dem Tetramorph Figuren von Engeln (als Brustbild und in voller Größe), die in Medaillons eingeschlossen sind.

Ein anderes ikonographisches Schema zeigt ein silbernes Rhipidion aus der Dorfkirche von Obuži in der Nähe des mingrelischen Čalenžixa, das in der Mitte des 10. Jh.s angefertigt wurde (vor 957).³⁷ Auf der einen seiner Seiten befindet sich ein großer Tetramorph, auf der anderen ist er kleiner und wird von Engeln und der hl. Maria umgeben, deren Figur G. Čubinašvili als unpassend und unbegründet betrachtet.³⁸ In kompositioneller Hinsicht ragt das Rhipidion durch seine Klarheit hervor. Der Donatoreninschrift zufolge ist es eines der Rhipidien, die von dem abchasischen König Giorgi II. einer Kirche gestiftet wurden. Die Bitte des Königs an die Geistlichen, seiner beim Vollzug der Liturgie zu gedenken, weist darauf hin, daß die Rhipidien früher nicht nur zum Besitz von Bischofskathedralen gehörten, und die Hinwendung im Gebet an die Muttergottes mit der Bitte um Fürsprache erklärt, warum ihre Figur als Orantin mit vor der Brust erhobenen Händen dargestellt ist.

Weitere Rhipidien, die jetzt in Mestia und in Kutaisi aufbewahrt werden³⁹, vermögen bei allen Unterschieden in Details und im Charakter der Ausführung nichts prinzipiell Neues zur Kenntnis dieses Teils der liturgischen Gerätschaften in Georgien beizutragen.

Wie ersichtlich ist, zeigt die zentrale und im wesentlichen unabdingbare Darstellung auf den Rhipidien immer den

35. Čubinašvili 1959, 127–133 Abb. 114–115.

36. Ebenda 133–137 Abb. 119–122.

37. Ebenda 137–141 Abb. 22–24.

38. Ebenda 140 unter Verweis auf die Erklärung dank einer historischen Inschrift, die mit einer Hinwendung an die Muttergottes endet.

39. Ebenda 141–145 Abb. 116–118, 26–27.

Tetramorph, dessen Ikonographie in der christlichen Kunst seit der zweiten Hälfte des 6. Jh.s Schritt für Schritt entwickelt wurde, hauptsächlich im Zusammenhang mit den Visionen der Propheten Jesaja und Hesekiel, aber auch mit der Apokalypse.⁴⁰ Der eucharistische Kanon der Liturgie beginnt mit dem Danksagebet von den »offenbaren und nichtoffenbaren Wohltaten«, und darauf folgt ein Seraphimgesang als Nachahmung der Lobeshymne der Cherubim und tetramorphen Tiere. Dieses Thema fand starken Widerhall in der christlichen Ikonographie.⁴¹ Die Komposition der Rhipidien-Scheiben mit den Darstellungen der Tetramorphe und Engel ist als unmittelbare Wiedergabe des Inhaltes des liturgischen Gebets zu betrachten.

Meßkelche und Diskoi

Von den liturgischen Gefäßen in Georgien haben sich nur zwei Meßkelche erhalten. Bei einem von ihnen, der heute als goldener Becher Bagrats III. und Guranduxts von Bedia bekannt ist, hat sich nur das Oberteil erhalten (Taf. 10).⁴² Der Becher ist aus Dukatengold gefertigt, aus einem ganzen Barren, hat einen Durchmesser von etwa 18 cm und erreicht eine Höhe von 12,5 cm. Die Seitenfläche des Kelches ist mit einer zwölfteiligen Bogenreihe gefüllt, die vom oberen Rand des Gefäßes durch einen Ornamentstreifen und eine Inschrift getrennt ist. In den Bögen erscheinen auf den gegenüberliegenden Seiten der thronende Christus Pantokrator und die ebenfalls auf einem Thron sitzende Muttergottes mit dem Kind. Zwischen ihnen stehen in voller Gestalt und statuarischen Posen die Apostel und Evangelisten; neben den Köpfen sind Beischriften angebracht. Als Herstellungsdatum des Kelches gilt das Jahr 999, als der Bau der Kirche in Bedia vollendet und die Kirche geweiht wurde. Die Figu-

ren, deren Verbindung kompositionell auf frühmittelalterliche Altarmalereien zurückgeht, stehen in einer Wechselbeziehung; sie sind mit feiner Wahrnehmung der Besonderheiten des Reliefs ausgeführt, das eine ziemliche Höhe besitzt und bei der Wiedergabe des Kopfes halb rundplastisch wirkt. Der Meister berücksichtigte die Eigenschaften der gekrümmten Oberfläche des Bechers und verlängerte bewußt den unteren Teil der stehenden Figuren.

Der andere Meßkelch, der in der Georgskirche von Ilori aufbewahrt wurde, besitzt eine ähnliche Schale auf einem konischen, unten ausladenden Fuß mit einer abgeplatteten Kugel im Oberteil (Taf. 11). Auf der Oberfläche des Bechers befindet sich in den Bögen die Reliefdarstellung des thronenden Christus Pantokrator mit Erzengeln, die ihm dienen. Der Kelch stammt aus der gleichen Zeit wie der Becher von Bedia, im Verhältnis zu dem er in der Ausführung primitiver erscheint.⁴³

Der Typ der beiden georgischen Meßkelche ist offenbar als traditionell zu werten, wenn man sie mit einem silbernen Kelch byzantinischer Herkunft aus dem 6. Jh. vergleicht⁴⁴, obwohl man im 6.–7. Jh. in Byzanz möglicherweise über eucharistische Gefäße anderer Art verfügte – mit glatter, breiter Schale auf klei-

40. Vgl. W. Neuss, *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII. Jahrhunderts* (1912); F. van der Meer, *Maiestas Domini, Théophanies de Apocalypse dans l'art chrétien* (1938).

41. G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, *Byzantina Vindobonensia* XI (1979) 74–109.

42. Čubinašvili 1959, 150–158 Abb. 86–97; Čubinašvili 1957, Taf. 5a.

43. Čubinašvili 1959, 158–160 Abb. 98.

44. *Early Christian and Byzantine Art*, Exhibition Held at the Baltimore Museum of Art (1947) Nr. 394 Taf. 55.

nem Fuß.⁴⁵ Die Entwicklung der Kelchformen in Byzanz und im Westen läßt sich trotz des Vorhandenseins von Belegen nur in den allgemeinsten Zügen nachvollziehen.⁴⁶ Die Ikonographie der getriebenen Darstellungen auf den Schalen der beiden georgischen Kelche findet keine genaue Entsprechung im byzantinischen Material.

Die Meßkelche der frühchristlichen Zeit wurden meist aus Glas gefertigt, wovon besonders auch die Funde von Bičvinta zeugen.⁴⁷ Ursprünglich war der Vollzug der Liturgie nicht durch jenes komplizierte Ritual gekennzeichnet, das die Notwendigkeit mit sich brachte, Gefäße aus kostbarem Material zu verwenden, deren Oberfläche mit Darstellungen einer ausgearbeiteten Thematik verziert wurde.⁴⁸ Letztere, die seit der Frühzeit in Gestalt von Symbolen bekannt sind, erhielten erst im 9.–10. Jh. die Bedeutung von Heiligenbildern, die nach den Doktrinen der in Byzanz siegreichen Bilderverehrung behandelt wurden. Der goldene Becher von Bedia und der Kelch aus der Georgskirche von Ilori entsprechen dieser Entwicklungsstufe der eucharistischen Gefäße im christlichen Orient.

Als liturgisches Gerät diente auch die runde Holzschale für das heilige Abendmahl mit einem Durchmesser von 51 cm, die auf Anordnung von König Davit dem Erbauer (1089–1125) beschlagen wurde. Heute ist sie in Gestalt von Fragmenten der ornamentalen Treibarbeit bekannt, bei der runde Medaillons mit den Büsten der Evangelisten in den Schmuck des Randes einbezogen wurden.⁴⁹ Die Proskomidie erhielt erst recht spät einen Rang, der die Verwendung eines Diskos notwendig machte.⁵⁰ In der Frühperiode, bis zum 13. Jh., sind Diskoi in ihrer späteren Funktion unbekannt. Sie ersetzen die Bedienschüssel, die in ihrem Durchmesser nicht selten sehr große Ausmaße

erreichte.⁵¹ So hat beispielsweise die diskosartige Schale des Bischofs Patern, die in die Jahre 491–518 datiert wird, einen Durchmesser von 61 cm.⁵² Diese Schalen, die außerordentlich verschiedenartig gestaltet sind, haben in der Mehrzahl der Fälle in der Mitte die Darstellung des Kreuzes, oftmals in einem Kranz.⁵³ Doch schon seit recht früher Zeit begegnen auch figürliche Kompositionen, bisweilen sogar so komplizierte wie die Darstellung des Abendmahles der Jünger auf den silbernen Schüsseln aus Stuma und Richa.⁵⁴ Eine Glasschüssel (Patera) des 4. Jh.s aus Dokle ist mit alttestamentlichen Sujets geschmückt.⁵⁵ Die aus Stein verschiedener Art gefertigten byzantinischen Schüsseln und Diskoi sind mit Steinen in silbernen

45. E. C. Dodd, *Byzantine Silver Stamps* (1961) Nr. 8, 13, 18, 34, 80.

46. Vgl. V. H. Elbern, *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 17 (1963) 117–164; *The Treasury of San Marco Venice* Nr. 15–17.

47. Н. Н. Угрелидзе, *Стеклянные сосуды с раннехристианскими символами из Бичвинтского городища*, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству (1983).

48. Vgl. Ф. Смирнов, *Богослужение христианское со времени апостолов до четвертого века* (1876).

49. Р. Кения, *Сообщения Академии наук Груз. ССР* 16 (1955) 745–752; Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство* 616 Abb. 397.

50. Ausführlicher bei С. Д. Муретов in: *Чтения в Обществе любителей духовного просвещения* 30 (1893). Zur Evolution der Form des Diskos und zu den ikonographischen Schemata, die seine Kompositionen schmücken (vorwiegend im Westen) siehe Elbern a. O. 164–187.

51. Am häufigsten sind Gefäßdurchmesser von 20–40 cm.

52. *Spätantike und frühbyzantinische Silbergefäße aus der Staatlichen Ermitage, Leningrad* (1978) Nr. 6, S. 138–141.

53. Dodd, *Byzantine Silver Stamps* Nr. 25, 29, 33, 36–42, 45, 51–55, 67, 68, 73, 76, 92.

54. Ebenda Nr. 20, 27.

Einfassungen versehen und haben Email-médaillois in der Mitte.⁵⁶ Schließlich begegnen auch einfachere Erzeugnisse aus Bronze mit gravierten Darstellungen, umgeben von einer liturgischen Inschrift.⁵⁷ Die georgische Schale für das heilige Abendmahl stand, soweit man das nach den Fragmenten der Beschläge zu beurteilen vermag, typologisch dem Diskos von Halberstadt nahe, einem Werk der konstantinopolitanischen Toreutik des 11. Jh.s mit einem Durchmesser von 41,3 cm.⁵⁸

Einbandbeschläge

In Georgien haben sich recht viele Handschriften des Evangeliums erhalten. Sie stammen aus dem 9.-13. Jh., bisweilen sind sie mit Miniaturen und Ornamentkompositionen geschmückt.⁵⁹ Einige Codices haben sogar ihre ursprünglichen Einbände bewahrt, die jetzt von R. Qenia sorgfältig systematisiert wurden.⁶⁰ Den Einband des Hadiš-Evangeliums aus dem Jahre 897 zierte nur ein kleines silbernes Kreuz, das mit einer einfachen Gravur geschmückt ist. Auf dem Einband des ersten Evangeliums von Žruči und des Evangeliums von Mešija sind Kreuze – auf letzterem mit sich verbreiternden Armen – mit silbernen Relieffknöpfchen ausgelegt. Dies ist ein Verfahren, das auf eine sehr frühe Kirchentradition zur Gestaltung des liturgischen Buches zurückgeht und das sich auch in der Ikonenmalerei widerspiegelt, die hierin auch lange außer Gebrauch gekommene dekorative Systeme bewahrte. Man darf aber auch nicht übersehen, daß man bei weitester Verbreitung ähnlicher Verfahren zum Schmuck des Einbandes liturgischer Bücher in Georgien Evangelientexte auch mit kostbaren Einbänden versah, und zwar durchaus nicht nur ausnahmsweise.

Davon zeugen besonders das Evangelium von Čqarostavi mit silbernem Be-

schlag, eine Arbeit von Beka Opizari (um 1195), und das Evangelium von Berta in einem silbernen Beschlag, eine Arbeit von Bešen Opizari (Ende des 12. Jh.s).⁶¹ In beiden Werken, deren Bilder auf ein einheitliches Muster zurückgehen, werden die getriebenen Darstellungen der Kreuzigung und der Deesis miteinander verbunden (Taf. 12). Die Kreuzigung, die den vorderen Einbanddeckel zierte, erinnert an die Reliefdarstellungen auf den Einbanddeckeln byzantinischer Staurotheken.⁶²

Auf der hinteren Einbandtafel des Evangeliums von Tbeti, auf dessen vorderer die Kreuzigung dargestellt ist, befindet sich die getriebene Darstellung der im Gebet verharrenden Apostel Petrus und Paulus, denen der in einem Medailon oben dargestellte Christus die Schlüssel und das Evangelium überreicht.⁶³ Das

55. M. Ljubinković-Corović in: VII Kongres arheologa Jugoslavije, Herceg-Novi 1966, Materijali IV (1967) 85–91.

56. *The Treasury of San Marco Venice*, 168–170; Nr. 18; G. A. Salles, D. Lion-Goldschmidt, *Adolphe Stoclet Collection* (1956) 144–148.

57. Siehe Zusammenstellung bei Б.И. и В.Н. Ханенко, Древности Приднепровья V (1902) Nr. 249, Taf. 11; M. Lazović in: Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines, Athènes 1976 II (1981) 349–352.

58. *Byzantinische Kostbarkeiten aus Museen, Kirchenschätzen und Bibliotheken der DDR, Spätantike-Byzanz-Christlicher Osten* (1977) Nr. 111, S. 59–60, Taf. 31.

59. Ausführlicher bei П. Шмерлинг, *Художественное оформление грузинской рукописной книги IX–XI вв.* I (1967); II (1979); Ш. Амиранашвили, *Грузинская миниатюра* (1966).

60. Р. И. Кения, *Особенности декоративного убранства окладов Евангелий Грузии*, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству (1983).

61. Ш. Амиранашвили, *Бeka Opizari* (1956) 7–8, 37, Taf. 1–5; Čubinašvili 1959, 617; Čubinašvili 1957, Taf. 151. 156.

62. Vgl. А. В. Банк, *Прикладное искусство Византии IX–XII вв.* (1978) Abb. 28.

Schema dieser Komposition ist äußerst typisch für Kunstwerke an der Grenze vom 12. zum 13. Jh., während der Beschlag stilistisch mehr zu den Werken der georgischen Goldschmiedekunst des ersten Viertels des 12. Jh.s tendiert.

Einen besonderen Platz nimmt im Schema der Beschläge des georgischen liturgischen Buches die hintere Einbandtafel des Evangeliums von Ienaši mit der Darstellung des Ktetors in Gebetshaltung vor einer Säule ein. R. Qenia behandelt ihn als Figur des Katholikos Epipane von Kartli.⁶⁴ Es ist sehr wahrscheinlich, daß hier die Säule von Svetixoveli in Mxeta wiedergegeben ist. Doch ein etwas ähnliches ikonographisches Motiv ist auch der byzantinischen Ikonographie bekannt.⁶⁵

Der thematische Bestand der Kompositionen, die den Beschlag der georgischen Evangelien schmücken, kann nicht einformig genannt werden, selbst wenn man von der zahlenmäßigen Begrenztheit des Materials ausgeht. Daher besteht keine Notwendigkeit, sie im einzelnen auf byzantinische Denkmäler zu beziehen, die keineswegs weniger Schemata aufweisen. Offenbar war am häufigsten die Darstellung der Kreuzigung oder der Figur des Christus Pantokrator auf der Vorderseite und auf der Rückseite die der Muttergottes als Orantin. Die durch ihre Ausmaße hervorstechende zentrale Darstellung umgaben Büsten von Engeln und Aposteln. In dieser Ordnung waren die Emails auf den Beschlägen des 9.–11. Jh.s untergebracht.⁶⁶ Auf den Beschlägen armenischer Evangelien begegnet öfter das Kreuz oder die Kreuzigung.⁶⁷ Zudem sind in einer Reihe von Fällen das Kreuz und dekorative Schließbänder auf dem Stoff, der den Einband bedeckt, wie Applikationen befestigt, ähnlich wie bei dem Evangelium von Labsqaldi in Mest'ia, das auf dem vorderen Einbanddeckel die Darstellung des thronenden Christus Pan-

tokrator und auf dem hinteren die Kreuzigung zeigt.⁶⁸

Das georgische Evangelium von Ečmiadzin (Matenadaran, Nr. 2374)⁶⁹ besitzt einen Einband, der mit byzantinischen Zellenemails von der Wende des 12. zum 13. Jh. geschmückt ist: einer großen Platte mit der Kreuzigung und zwei Medailons mit den Brustbildern von Aposteln.⁷⁰ L. Xusqivaze schließt nicht aus, daß die Emails auf dem Einband wenn nicht in Georgien angefertigt, so doch dort angebracht wurden. Letztere Annahme scheint durchaus gerechtfertigt, und dies um so mehr, als die Emails möglicherweise nicht für einen Buchbeschlag, sondern für den Deckel einer Staurothek bestimmt waren. Wären georgische Emailbeschläge vorhanden, könnte man bestimmtere Aussagen treffen. Doch leider verfügen wir nur über Beispiele für die Verwendung von Zellemails für den georgischen Beschlag eines liturgischen Buches. Das betrifft auch die kleine Platte, die auf dem schönen und originellen Einband des Alaverdi-Evangeliums (11. Jh.) befestigt ist⁷¹, und die geraubten Goldplatten mit den Darstellungen der Muttergottes mit den Erzengeln und dem hl. Märtyrer Demetrius, die den Einband

63. Амиранашвили а. О. 39 Taf. 6–7.

64. Кения а. О. 10–11.

65. G. Galavaris, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 20 (1972) 119–124 Abb. 1.

66. *The Treasury of San Marco Venice* Nr. 9, 14, S. 124–128, 152–155.

67. S. Der Nersessian, *Revue des études arméniennes* N. S. 1 (1964) 129–143 Abb. 12–16.

68. Кения а. О. 12–13.

69. X. Бушхаузен, *Литургические основы схемы иллюстраций Эчмиадзинского евангелия*, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству (1983).

70. Л. Хускивадзе, *Византийский временник* 44 (1983) 186–189 Abb. 1–4.

71. Ш. Амиранашвили, *Грузинская миниатюра* (1966) Taf. 20.

des Evangeliums im Kloster Gelati schmückten.⁷²

10. Jh.s keinerlei Ähnlichkeit mit diesen importierten Kunstzeugnissen zu bemerken ist.

Weihrauchfässer

Zu dem Gerät, das bei der Ausübung des Gottesdienstes benutzt wird, gehören auch Weihrauchfässer, die aus einem kleinen Gefäß für die Kohlen und den Ketten bestehen, die es mit dem Räucherfäßchen verbinden, das in der Mehrzahl der Fälle mit einem Ring versehen ist. Ein massives silbernes Weihrauchfäßchen (mit einer Höhe von 8 cm und einer Weite von 11,3 cm), das mit einer Goldauflage bedeckt ist, hat sich in der Kirche von Obuži erhalten. Es gehört zur Zahl der Spenden des abchasischen Königs Giorgi II., was es gestattet, es nicht später als in das Jahr 957 zu datieren. Das Weihrauchfäßchen hat eine recht eigenartige Form mit vier gewölbten Ausbuchtungen, die mit breiten, getriebenen Blättchen verziert sind.⁷³ Ein anderes Weihrauchfäßchen befand sich in Svipi. Es besteht auch aus Silber, ist aber nicht sehr massiv und ohne Spuren einer Vergoldung (mit einer Höhe von 7,8 cm und einem Durchmesser von etwa 11 cm). Auf seiner Fläche stehen in Bögen auf feinen gewundenen Säulen frontal in voller Gestalt die Apostel Petrus und Paulus mit den vier Evangelisten. Die Figuren sind großköpfig und untersetzt, mit Elementen primitiver Bearbeitung. G. Ćubinašvili zufolge muß dieses Weihrauchfäßchen im 10. Jh. angefertigt worden sein.⁷⁴

In Georgien kamen zweifellos wie in den anderen Ländern des christlichen Orients offene Weihrauchfäßchen vor, die aus Bronze gegossen waren und gewöhnlich zum syrisch-palästinensischen Kreis gerechnet werden.⁷⁵ Eines von ihnen befand sich in dem Dorf Aštveri.⁷⁶ Es ist charakteristisch, daß bei den genannten zwei georgischen Weihrauchfäßchen des

Wir besitzen heute eine ganz bestimmte Vorstellung vom Interieur einer mittelalterlichen georgischen Kirche und von den verschiedenen Typen der Altarschranken, die sie schmückten.⁷⁷ Dadurch wird die Umgebung verständlich, in der sich die zahlreichen Werke der Metallplastik befanden, darunter auch jene, die zum liturgischen Gerät gehörten und von denen oben die Rede war. Ihre Analyse läßt den Schluß zu, daß dies meist keine einfachen Erzeugnisse des Kunsthandwerks waren, sondern bedeutende Kunstwerke. Das Empfinden ihres großen ästhetischen Wertes erlaubte es vielen Generationen, sie als echte Reliquien aufzufassen, und nötigte sie, für ihre Unversehrtheit zu sorgen, selbst unter den schwierigen Bedingungen der feudalen Zersplitterung und feindlicher Einfälle.

Die liturgischen Gerätschaften des mittelalterlichen Georgien werfen, wie wir zu zeigen versuchten, Licht auf die verschiedenen Erscheinungen der geistlichen Kultur. Außerdem gestatten sie es in einer Reihe von Fällen, den Charakter der kulturellen Beziehungen zu konkretisieren und zu präzisieren, die Georgien mit Byzanz, aber auch mit anderen Ländern der ostchristlichen Welt verbanden.

72. Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери II* (1915) 363–364 Abb. 208; Ćubinašvili 1959, 617–618 Abb. 413–414. Die Emails werden in das 11. Jh. datiert. Das erste befindet sich im Staatlichen Museum in Berlin, das zweite in der Stoclet Collection Brüssel.

73. Ćubinašvili 1959, 148–149 Abb. 29–31.

74. Ebenda 149 Abb. 32–33.

75. Siehe В. Н. Залеская in: *Палестинский сборник* 23 [86] (1971) 84–91 Abb. 1–2.

76. Ćubinašvili 1959, 149.

77. Vgl. besonders Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии* (1962).