

Izol'da Čičinaze

Das Evangelium von Mokvi und die georgische Miniatur an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert

(Taf. 3–6)

Gegen Ende des 13. Jh. s entwickelte die Miniatur gemeinsam mit der Monumentalmalerei neue Gestaltungsverfahren und eine neue künstlerische Sprache. Dieser Erneuerungsprozeß erfolgte in fast allen Ländern der byzantinischen Welt, allerdings in unterschiedlicher Form und nicht ganz gleichzeitig. In einigen Ländern begann er im 13. Jh., in anderen sind dagegen Wandlungen des Stils erst im 14. Jh. zu bemerken. In der Kunstschule von Konstantinopel erhielt der neue Stil mit seinen wesentlichen Kennzeichen und Konzeptionen in der Zeit um das Jahr 1300 offiziellen Charakter.¹

Ein ausgezeichnetes Beispiel für die Kunst dieser sogenannten Paläologen-Renaissance ist das im K. Keķelize-Handschrifteninstitut der Akademie der Wissenschaften der Republik Georgien aufbewahrte Evangelium von Mokvi (Q-902) aus dem Jahre 1300² mit seinen 162 Sujetminiaturen, zehn Kamaras, vier Titelbildern und bis zu 530 künstlerisch geformten Großbuchstaben und Initialen. Der Abschreiber und Kalligraph war Eprem, Auftraggeber der Erzbischof Daniel von Mokvi.

Der Künstler von Mokvi zählt zu jenen Meistern, die in der sogenannten griechischen Art arbeiteten, d. h., er war ein georgischer Meister, der die griechische Schule in irgendeinem reichen Scriptorium durchlaufen hatte, wo zweifellos viele bedeutende Werke ältester Handschriften aufbewahrt wurden, in einem Scriptorium, das gleichzeitig aktiv an der Entwicklung der Prinzipien des neuen künstlerischen Stils und deren Verbreitung beteiligt war. Unter jenen Originalen, die der Meister von Mokvi als Prototyp verwendete, befanden sich sowohl Evangelien als auch Handschriften anderen

1. Mil'kovié-Pepék, P.: La formation d'un nouveau style monumental au XIII^e siècle, in: Actes du XII^e Congrés International d'études byzantines Ochrides 1961, Bd. 3 (Beograd 1964); Mil'kovié-Pepék, P.: L'art byzantin du XIII^e siècle, in: Symposium de Sopocani 1965 (Beograd 1967) S. 189–196.
2. Kartul xelnačerta ačceriloba, Q-II (Tbilisi 1958) S. 312–315. Siehe Kondakov N., Bakradze D.: Opis' pamjatnikov drevnosti v nekotorych chramach i monastyrych Gruzii (Sankt Peterburg 1890) S. 76–79; Tolstoj I., Kondakov N.: Russkie drevnosti v pamjatnikach iskusstva IV (Sankt Peterburg 1891) S. 110–111; Žordania, T.: Kronikebi da sxva masala sakartvelos istoriisa da mčerlobisa II (Tbilisi 1897) S. 172–174; Taqaišvili, E.: Arkeologiuri mogzauroba samegreloši, in: Žveli sakartvelo III (Tbilisi 1913–1914); Šmerling, R.: Obrazcy dekorativnogo ubranstva gruzinskich rukopisej (Tbilisi 1940) S. 60–63, Zeichnung 7, 8, 9, Taf. 23; Amiranašvili, Š.: Kartuli xelovnebis istoria (Tbilisi 1971) S. 282–283, Taf. 107, 108; Amiranašvili, Š.: Gruzinskaja miniatjura (Moskva 1966) S. 25; Mačavariani, E.: Sami kartuli otxtavis dasuratebis principebi (XII–XIV ss.), Sabčota xelovneba 12 (1985) S. 85–98; Lazarev, V.: Istoriya vizantijskoj živopisi (Moskva 1986) S. 145, Bsp. 231 (171), Taf. 361; Lazarev, V.: Storia della pittura bizantina (Torino 1967) S. 312, 346 n, 402; Lazarev, V.: Novyj pamjatnik Konstantinopol'skoj miniatjury XIII veka, in: Vizantijskaja živopis' (Moskva 1971) S. 256–274.

Charakters, Muster der Kalligraphie und sogar Werke der Wandmalerei, wovon sowohl die unterschiedlichen Maße der Illustrationen als auch das gleichzeitige Vorhandensein archaischer und fortschrittlicher ikonographischer Redaktionen zeugen.

Die Untersuchung der Miniaturen der Handschrift ergab, daß in allen Fällen in der byzantinischen Kunst verwurzelte ikonographische Schemata verwendet wurden. Abweichungen in Details, für die in der Gesamtheit der Merkmale nie direkte Parallelen zu finden sind, sind eine Folge der Prototypenauswahl.

In erster Linie ist in der Ikonographie und im Stil der Miniaturen von Mokvi der unmittelbare Einfluß der Handschriften aus der Epoche der Makedonen und Komnenen zu spüren, ganz gleich, ob es sich um das Auftauchen mancher uralter Sujetkomposition handelt, wie beispielsweise die Einfügung des Sujets des »Beschneidens« (Blatt 168 v) in das System der Evangelienillustrierung, oder um Figuren mit breiten, jochbeinbetonten Gesichtsproportionen, um betonte räumliche Spärlichkeit, große goldene Flächen, den schlichten Charakter architektonischer Elemente oder anderes (z. B. Paris gr. 115, 10.–11. Jh.³, Cod. 587 aus dem Dionysiates-Kloster des Athos vom Jahre 1059⁴ u. a.).

Trotz dieses Einflusses früher Prototypen nehmen die Miniaturen von Mokvi deutlich jene fortschrittlichen Tendenzen auf, die in Ikonographie und Stil am Ende des 13. Jh.s zu verzeichnen sind und die mit den künstlerischen Traditionen der byzantinischen Hauptstadt verbunden werden können.

Die Miniaturen des Evangeliums von Mokvi weisen eine stilistische Nähe zu solchen Arbeiten der byzantinischen Kunst vom Ende des 13. und Anfang des 14. Jh.s auf, wie dem Cod. Iviron 5, dem Vatop Cod. 602/515 vom Athos, Burney 20, gr. 101 von Leningrad, dem Buch Hiob aus der Jerusalemer Patriarchalbibliothek (Αγιον Τάσων 5), dem Psalter des Jahres 1300 aus der New Yorker Nationalbibliothek, dem Bild der 40 Märtyrer aus DO, dem Evangelium aus der Bibliothek des Oxforder Bodley-Museums (Barocci 29), dem Cod. 65 des Dionysiates vom Athos, dem sechzehnszenigen Mosaikbild vom Berg Sinai, dem Diptychon von Čilandar und anderen. Alle diese Handschriften bzw. Ikonen repräsentieren *die gleiche* Entwicklungsstufe, obgleich sie verschiedenen nationalen Schulen und Werkstätten angehören. Durch progressive Stilmerkmale zeichnet sich auch die Illustrierung des Innenteils einer armenischen Handschrift vom Ende des 13. Jh.s aus (Nr. 979, Nr. 197, Nr. 9422, Nr. 7651 – sämtlich im Matenadaran aufbewahrt), deren Besonderheiten im kompositionellen Aufbau der Miniaturen, deren Mittel zur maltechnischen Bearbeitung der Form und deren emotionale Aufladung der Szenen dem Stil der Miniaturen von Mokvi nahestehen.

Die stilistischen Neuerungen der Paläologen-Zeit wurden von Eprem, dem Meister von Mokvi, der in den besten Traditionen der byzantinischen und georgischen Kunst erzogen worden war, schöpferisch umgesetzt. Seinen Wurzeln nach kam er von den hervorragenden Werken der georgischen Malerei des 12.–13. Jh.s her (Evangelien von Gelati und Žruči II u. a.), die in ihren stilistischen Merkmalen viele Neuerungen der Kunst der Paläologenzeit vorwegnehmen.

3. Paschou, C.: Les peintures dans un tetraévangile de la Bibliothèque National de Paris: Le grec 115 (X^e Siècle), Cahiers archeologiques 22, 1972.
4. Weitzmann, K.: An imperial Lectionary in the Monastery of Dionisiu on Mont Athos, Its origin and its Wandering, Revue des études Sud-Est Europeen 7 (1969); Pelekanidis S. M. u. a.: The Treasures of mount Athos 2 (Athenes 1975).

Am vollkommensten trat der neue Geschmack im Charakter des Raumaufbaus und in der Art, wie die Figuren und Gesichter gestaltet wurden, in Erscheinung. Der Meister von Mokvi ist bestrebt, eine einheitliche räumliche Umgebung für verschiedenartige Gruppen zu geben und Hintergrund und Figuren, in deren Ausrichtung die Illusion räumlicher Tiefe entsteht, miteinander zu verbinden. Zwar wählt der Künstler einfache architektonische Elemente und ordnet sie frontal an, aber mit der Art ihrer Bearbeitung und mit der Stellung der Figuren erzielt er eine gewisse Raumwirkung. Die emotionelle Stimmung der Szenen ist erhaben, das Kolorit hell und kalt. Die Kleidung ist in breiten Monasmen frei gezeichnet: Auffällig ist die Zunahme der rein malarischen Elemente.

Die mittelalterliche georgische Kunst stand in vielfältiger Beziehung zur byzantinischen Kunst, aber das schloß nicht das Bestehen lokaler, nationaler Traditionen aus und gab auch in bestimmten Grenzen Möglichkeiten zur individuellen Einflußnahme des Künstlers. Trotz der stilistischen Besonderheiten, die den künstlerisch-dekorativen Schmuck der Handschrift von Mokvi den besten Werken der damaligen byzantinischen Kunst annähern, und zwar den Arbeiten des Konstantinopler Kreises, steht die georgische Herkunft des Meisters außer Zweifel, denn er läßt gleichzeitig typische Merkmale nationalen künstlerischen Denkens, seine Haltung zur nationalen künstlerischen Kultur und deren Traditionen erkennen, verarbeitet die über Jahrhunderte erworbene künstlerische Erfahrung und schafft auf ihrer Grundlage ein neues Kunstwerk, das einen ausgeprägt nationalen Charakter besitzt.

Vor allem ist es als Besonderheit der Gestaltung dieser festlichen Handschrift zu betrachten, daß der Text und die ihn illustrierende Miniatur in einer klaren Beziehung zueinander stehen, daß jede einzelne umrahmte Szene an der entsprechenden Textstelle eingefügt ist. Der Meister fügt in der visuellen Form der Miniatur dem Text weder etwas hinzu noch verkürzt er ihn. Eine so auffallende Architektonik und Klarheit stellen ein kennzeichnendes Element des Verhältnisses von Text und Miniatur bei der Gestaltung des georgischen handgeschriebenen Buches dar. Die georgische Handschrift des Mittelalters kannte die Anlage von Sujets in Band- oder Friesgestalt auf der Seite nicht, und in der gesamten Gestaltungsgeschichte des georgischen handgeschriebenen Buches, selbst bei der Illustrierung des Psalters, fügten die georgischen Meister keine Sujetminiaturen auf Flächen ein, wie dies aus so kostbar verzierten Handschriften wie denen von Chludowo, London, Kiew und anderen bekannt ist. Sie verwendeten auch nicht das Verfahren, gleichzeitig neben gerahmten Miniaturen auf dem Rand Miniaturen ohne Rahmung anzubringen, wie das bei Paris gr. 115 (10.–11. Jh.) oder Cod. 587 (11. Jh.) aus dem Dionysiastes-Kloster vom Athos der Fall ist.

Sein Herangehen ermöglichte es dem Meister von Mokvi, das allgemeine Programm der Bebilderung zu erweitern, entsprechende zusätzliche Textszenen einzubringen, die illustrierten Seiten individuell auszuwählen (im Matthäus-Evangelium 97, bei Markus 6, bei Lukas 27 und bei Johannes 23) und durch die Umrahmung dieser Szenen dem gesamten Gestaltungssystem größere Feierlichkeit und Klarheit zu verleihen.

Als charakteristischstes dekoratives Element nationaler Art gilt im georgischen handgeschriebenen Buch das Initial⁵. Die Ausbildung der vielfältigen Initialen verdeutlicht die nationalen Grundlagen für die Gestaltung der Handschrift von Mokvi: Ihre Formen

5. Šmerling, R.: Chudožestvennoe oformlenie gruzinskoj rukopisnoj knigi IX-XI vv. (Tbilisi 1967) S. 124, 183.

sind den georgischen Buchstaben gut angepaßt, so daß deren einfaches Struktursystem erhalten blieb und zur Verzierung der vertikalen Achsen und Bögen sowohl klare Formen geometrischer als auch pflanzlicher oder zoomorpher Art verwendet werden. Der Meister gründet sie auf das Prinzip der freien Verteilung, Dynamik und Rhythmus sind spürbar, was durch die asymmetrische Formgebung der georgischen Buchstaben gefördert wird. Der Wechsel gegensätzlicher Farbtönungen in den figürlichen Initialen verstärkt die dynamische Ausdruckskraft der Formen. Besonders fühlbar ist das bei jenen figürlichen Initialen, bei denen Vogeldarstellungen mit pflanzlichen Ornamentmotiven verbunden wurden. Die Gestalt des Buchstabens geht in der Ornamentierung nie verloren.

Nationalen künstlerischen Traditionen ist die Platzierung der Komposition der »Fürbitte« auf dem Titelblatt (Blatt 8) verpflichtet. Dieses Blatt befindet sich gegenwärtig nicht in der Handschrift. Die Prunkblätter der Handschriften von Gelati⁶ und Žruči II⁷ (12. Jh.) enthalten ebenfalls diese Komposition; darin zeichnet sich eine fest verankerte Tradition des 12.–13. Jh.s ab, auf dem Frontispiz einer georgischen illustrierten Handschrift die Komposition der »Fürbitte« zu platzieren. Zudem ist diese Tradition eng mit dem System der georgischen Wandmalerei verknüpft, wobei die Konche der Ostseite die »Fürbitte« trug.

Ein bedeutendes Element ist am Ende des Evangeliums die ganzseitige Darstellung der Muttergottes mit dem Kind sowie des Stifters, des knienden Erzbischofs von Mokvi, als Beter (Blatt 328 r).⁸ Die Pose des Daniel von Mokvi war in gewisser Weise durch die Funktion der Miniatur vorgegeben: Der Auftraggeber widmet die schon vollendete Handschrift, er fleht die Muttergottes an. Gleichzeitig hebt der Künstler die Bedeutung dieses Sujets im Gestaltungsprogramm der Handschrift dadurch hervor, daß er seine Arbeit gerade mit dieser Miniatur abschließt und sie gesondert auf eine einzelne Seite stellt. Nach georgischer Tradition wurde in den Kirchen die gesamte Malerei entsprechend dem Prinzip ihres ideellen und hierarchischen Aufbaus von den Darstellungen der Stifter vor Christus, der Muttergottes oder dem Heiligen, auf dessen Namen die Kirche erbaut worden war, abgeschlossen. Auch diese Miniatur ist als Schlußakkord aufzufassen, der das gesamte Schmuckprogramm des Codex abschließt. Die Anfangsminiatur »Fürbitte« und der Schluß »Muttergottes mit dem Kind« in der Pose der Vevea Elpis sowie der flehende Stifter verallgemeinern den Inhalt des Buches und bringen theologisch zwei Grundgedanken zum Ausdruck – den des jüngsten Gerichts und den der göttlichen Erlösung, des Vergebens und Verzeihens.

In der durchdachten Auswahl der festlichen Miniaturen des Codex von Mokvi, der »Fürbitte«, der »Genealogie Christi« (Blatt 14 r), des Evangelisten Lukas und der Muttergottes (Blatt 161 v), »Mariä Himmelfahrt« (Blatt 327 v), der Muttergottes und des Stifters, d.h. in solchen Kompositionen und Schemata, in denen die symbolische Gestalt der Muttergottes vertreten ist, äußert sich eine starke ideelle Aufladung. Als Vermittlerin, als Beschützerin, als Führerin zur Erlösung, als wahre Hoffnung zieht sich ihre Symbolgestalt wie ein Leitmotiv durch die Blätter der Handschrift, was dadurch zu erklären ist, daß das Buch speziell für das Kloster Mokvi geschaffen wurde, dessen

6. Amiranašvili, Š.: Gruzinskaja miniatjura, Taf. 37.

7. Ebenda, Taf. 43.

8. Šmerling, R.: O brazcy, Abb. 7.

Hauptkirche im 10. Jh. der Muttergottes geweiht wurde. Der Erzbischof Daniel von Mokvi, der an der Gestaltung des künstlerischen Schmuckprogramms des Buches beteiligt war, hat offenbar diesen Bezug auf die Widmung der Kirche veranlaßt.⁹ Zugleich muß Ende des 13. Jh.s, als sich das georgische Staatswesen in einer komplizierten Situation befand, die Akzentuierung der Idee der Erlösung und des immerwährenden Schutzes im Gestaltungsprogramm des Codex durch die Geisteshaltung der nationalen Einheit verstärkt veranlaßt worden sein. Die besondere Betonung der Gestalt der Muttergottes in diesen Miniaturen zeugt davon, daß sie der Ehrung einer den Georgiern bedeutungsvollen Heiligen gewidmet sind, sie dienen zur Bekräftigung des Gedankens vom besonderen Schutz der Muttergottes für Georgien. Das Programm des Codex von Mokvi, das auf der Grundlage einer einheitlichen gedanklichen Vorlage entstand und in dem unterschiedliche ikonographische Redaktionen zur Umsetzung der Idee des Schutzes angewandt wurden, besaß große nationale Bedeutung.

Als Äußerung der Individualität des Künstlers ist auch der im Evangelientext eingebettete, in erweiterter Form gebotene Zyklus von Wunderheilungen zu werten. In diesen Szenen (32 Miniaturen) sucht der Meister im wesentlichen ein schon erfolgtes Wunder darzustellen, das Ergebnis der Wirkung von Christi göttlicher Kraft. Bei einer so überlegten Auswahl der Bilder verleiht die Akzentuierung des Themas der Heilungen der Illustration des Codex eine besondere Klangfarbe und Individualität. Jede einzelne Heilungsszene wird als wahres Wunder wahrgenommen, das die Welt wandelt und die Gefühle der Zeugen erschüttert. Die Jünger, die alle von Christus vollbrachten Wunder erleben, sind keine einfachen Statisten dieser Szenen, sondern bilden mit ihren Gruppierungen, ihrer Aufstellung, dem Ausdruck ihrer Emotionen, der Gestikulation und Mimik eine Gruppe aktiver Teilnehmer.

Das Interesse am Thema der Heilungen im künstlerischen Gestaltungssystem des georgischen handgeschriebenen Buches ist bereits in der Illustrierung des I. Evangeliums von Žruči aus dem Jahre 940¹⁰ ersichtlich. In dem Codex sind den Darstellungen dreier Evangelisten folgende Heilungsszenen beigelegt: dem Markus »die Heilung des Blinden« (Blatt 93 r), dem Lukas »die Heilung des Besessenen« (Blatt 143 r) und dem Johannes »die Heilung des Siechen« (Blatt 228 r)¹¹. Die Auswahl der Themen war für das Evangelium des 10. Jh.s keine gewöhnliche Erscheinung, und in der Malerei dieser Zeit wurde den Wundern keine spezielle Bevorzugung eingeräumt. Nach Meinung von R. Šmerling könnte es dafür die Erklärung geben, daß der Codex Žruči I ein Muster rekonstruiert, das einer früheren Periode angehört, für die der innere Gehalt der Heilungsaktion eine bestimmte Rolle in der Symbolik der frühchristlichen Kunst spielte, und daß diese in dem Werk des 10. Jh.s ihre lebendige Bedeutung noch nicht verloren hatte.¹² Diese Miniaturen des Codex zu den Heilungsthemen werden nicht als Illustrationen einer konkreten historischen Begebenheit aufgefaßt, sondern drücken

9. Čičinadze, I.: *Paleologovskoe iskusstvo i Gruzinskaja živopis' (konec XIII-I pol. XIX vv.)*, Vizantinovedčeskie etjudy (Tbilisi 1991) S. 133.

10. Handschrifteninstitut der Akademie der Wissenschaften Georgiens, H-1660, abgeschrieben im Jahre 936 im Kloster Šatberdi. Auftraggeber war Grigol Mirdatis 3e, die Kalligraphen waren Gabriel und seine beiden Helfer Gabriel und Giorgi. Im Jahre 940 verzierte der »Kamara-Schreiber« Tevdore die Handschrift mit Kamaras und Miniaturen.

11. Amiranašvili, Š.: *Gruzinskaja miniatjura*, Tafel 7, 8, 9, 10, 11, 12; Šmerling, R.: *Chudožestvennoe oformlenie gruzinskoj rukopisnoj knigi IX-XI stoletij* (Tbilisi 1979) Taf. 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.

12. Šmerling, R.: *Chudožestvennoe oformlenie II*, S. 44.

die Konzeption des Evangeliums, seinen Hauptgedanken, aus – den Akt der Heilung als Verkünder der Läuterung und des Betretens des Weges, der zum wahren Glauben führt.

Der Vorzug, den der Meister von Mokvi im Verhältnis zu den Predigten und Gleichnissen den Heilungsszenen gibt, ist nicht nur mit dem persönlichen Geschmack des Künstlers zu erklären, der Episoden zur Bebilderung auswählt, die ihm vom künstlerischen Gesichtspunkt stärker entgegenkommen, sondern mit der symbolischen Bedeutung dieser Wunder als Akt der Allgewalt des Heilands und der Erlösung und Einpflanzung des Guten im künftigen Leben.

Gänzlich originell ist das Kolorit der Miniaturen des Codex von Mokvi. Dabei handelt es sich offenbar um die individuelle Handschrift des Künstlers. Keine einzige griechische oder georgische Handschrift von der Wende des 13. zum 14. Jh. betet eine in ihrem Reichtum so seltene Harmonie des Goldtones mit hellen Farben – Violett, Lilienfarben, Meeresfarben-hellblau, Grau, Hellgrün, Rosa, Perlfarben, Weiß. –, wie das bei den Miniaturen des Codex von Mokvi der Fall ist. Die Mehrzahl der Farbelemente zeichnet sich nicht durch besondere Leuchtkraft aus, denn eine charakteristische Eigenart bei der farblichen Gestaltung der Handschrift besteht im Übergewicht kalter Töne, was die Folge reicher Verwendung von Weiß bei der Bearbeitung der Farbmischung ist. Die reiche Koloritpalette mit ihren feinen Nuancen und harmonischen Abstimmungen entbehrt der Überladung und Buntheit, doch ist eine gewisse Trockenheit zu verzeichnen, eine Derbheit der Farbe, und es mangelt einigen Farben an Schönheit. Dieses helle Kolorit, das etwas zu stark mit Weiß versetzt ist, die trübe Tönung verleihen den Miniaturen eine besondere Eigenart.

Die emotionale Stimmung der Miniaturen von Mokvi, das Interesse an noch realerer Darstellung der inneren seelischen Welt des Menschen waren durch die Tendenzen in der Kunst der Paläologen bedingt, doch die emotionale Auffassung der Gestalten und Sujets überhaupt war neu für einen georgischen Meister im gesamten Mittelalter. Für die Denkmäler der georgischen Kunst, vor allem für diejenigen Werke, die am stärksten lokale künstlerische Traditionen erkennen lassen, war die gesteigerte Emotion ein wichtiges Kennzeichen.¹³ Erfuhren sie in verschiedenen Entwicklungsstadien bestimmte Veränderungen, so traten auch in der Paläologen-Zeit einige neue Eigenschaften auf – es verstärkte sich die dramatische Klangfarbe von Szene und Gestalt. Mit unterschiedlicher Kraft tritt dies schon vom 10. Jh. an in solchen Denkmälern auf wie der Treiarbeit des Kreuzes von Işxani aus dem Jahre 973¹⁴ oder der Ikone von Laqlakizeebi aus den zwanziger Jahren des 11. Jh.s¹⁵. Das Thema des menschlichen Empfindens floß mit besonderer Stärke in die georgische Malerei des 12.–13. Jh.s ein: in die Bilder des königlichen Malers Tevdore in Oberswanetien¹⁶, die Fresken von Varzia¹⁷, Timotesubani¹⁸ und den Altarraum von Bertubani.¹⁹ Mit besonderer

13. Vol'skaja, A.: *Rospisi srednevekovykh trapeznych Gruzii* (Tbilisi 1974) S. 148.

14. Čubinašvili, G.: 937 člis žvari işxnidan, *Sakartvelos muzeumis moambe* 6 (1931) S. 297–314.

15. Saqvareli T., Alibegašvili G.: *Kartuli čeduri da perçeruli xatebi* (Tbilisi 1980) Tf. 15–23.

16. Aladašvili N., Alibegašvili G., Vol'skaja A.: *Rospisi chudožnika Tevdore v vernej Svanetii* (Tbilisi 1966).

17. Tschitschinadse, I.: *Die Malerei von Wardsia*, *Georgica* 12 (Jena-Tbilisi 1989) S. 7–79.

18. Privalova, E.: *Rospis' Timotesubani* (Tbilisi 1980).

19. Vol'skaja, A.: *Rospisi srednevekovykh trapeznych Gruzii* (Tbilisi 1974).

Kraft erscheinen Emotionalität und Plastizität der Form in den Miniaturen des Evangeliums *Žruči II*.²⁰

Im Rahmen der ikonographischen Gesetze gelang es dem Meister von Mokvi, eine neuartige plastisch-emotionale Umsetzung alter Themen zu finden: die »Verkündigung« (Blatt 169 v), die »Beweinung« (Blatt 100 v), »Mariä Himmelfahrt« (Blatt 327 v), in vielen Szenen die traurige Stimmung im Gesicht der Muttergottes, wodurch der künstlerisch-ästhetische Einfluß der Miniaturen auf den Betrachter wächst. In der Szene der »Verkündigung« mit dem rotbetuchten Altar im Zentrum ist in der Silhouette der gleichermaßen gebeugten Figuren des greisen Simeon und der Maria der Moment der Verehrung gegenüber Christus als Opfer hervorgehoben. Gleichzeitig wird die Aufmerksamkeit auf den emotionalen Zustand Marias und des Kindes gelenkt. Im Ausdruck lebensnah wiedergegeben ist die ängstliche Rückwärtsbewegung des Kindes, das mit seitwärts gestreckten Händen an die Brust der Mutter geschmiegt ist. Angst spiegelt sich in seinen weit aufgerissenen Augen. Marias Gesicht setzt in Erstaunen durch seine Unmittelbarkeit, sie scheint den Kopf des Kindes erregt und mit erschrockenem, schwermütigen Ausdruck sanft mit dem Kinn zu lieblosen und es mit dem Zipfel des Mafortions zu schützen. Diese natürliche Geste der Mutter trägt Intimität und menschliche Wärme in die Szene hinein.

Somit treten in der künstlerisch-dekorativen Gestaltung der Handschrift deutlich der lokale Charakter, die nationalen Traditionen der georgischen Kunst in Erscheinung, und zwar sowohl im gesamten System der Illuminierung, in der Akzentuierung des Zyklus der Heilungen wie in der neuartigen Auffassung der emotionalen Grundlagen. Die kunsthistorische Bedeutung der Gestaltung des Codex von Mokvi nicht nur für die Entwicklungsgeschichte des illuminierten handgeschriebenen Buches im georgischen, sondern im byzantinischen Raum besteht in dem ausgeprägten Charakter nationaler künstlerischer Merkmale, die die Gestaltung dieser Handschrift erkennen läßt, und gleichzeitig in der Aufnahme und Einbürgerung jener stilistischer Neuheiten in die Gestaltung der georgischen Handschriften, die mit den Neuerungen der frühen paläologischen Kunst verknüpft sind.

20. Handschrifteninstitut der Akademie der Wissenschaften Georgiens, H-1667; Šmerling, R.: *Obrazcy*, Taf. 10-12; Amiranašvili, Š.: *Gruzinskaja miniatjura*, Taf. 40-51.