

Irina Arsenišvili

Die Kunst des Selbstporträts im Schaffen georgischer Maler (zweites Jahrzehnt des 20. Jhs.)

(Taf. 5–8)

Die georgische Tafelmalerei des zweiten Jahrzehnts des 20. Jhs. hatte eine große Bedeutung für die Kultur jener Zeit. Im Tafelbild fanden die ästhetischen und kulturell-weltanschaulichen Probleme der Epoche ihre bildhafte, plastische Verkörperung.

In der Kunstwissenschaft wird die formale und inhaltliche Struktur des Bildes mit einem Fenster verglichen, durch das der Künstler und der Betrachter die umgebende Welt sehen. Seit dem 19. Jh., besonders seit der zweiten Hälfte des 19. Jhs., vergleicht man das Bild nicht mit einem Fenster, sondern mit einem Spiegel in weitem Sinne. Im Bild spiegeln sich die Vorstellung des Künstlers von der Welt und dem Menschen wider, seine Gedanken und seine Hoffnung, seine Ideale und Träume. Die Geschichte des Tafelbildes ist der Weg einer allmählichen Vertiefung der Grenze zwischen dem Bild von der Welt und der Welt des Bildes, was auf den Wandel der historischen Stellung der Kunst, bedingt durch die Evolution der religiösen und naturwissenschaftlichen Anschauungen, und die innere Entwicklung der Kunst zurückzuführen ist. Der Mensch des 19. Jhs. war viel schwerer mit dem Los des irdischen Lebens belastet. Der wachsende Widerspruch zwischen Realität und Ideal beeinflusste nicht nur die inhaltliche Struktur des Bildes, sondern auch seine bildnerisch-plastische Konzeption. Die poetische Phantasie des Malers schuf im Laufe der Zeit ihre eigene Welt, wo die Menschen und die Außenwelt ihren universellen Charakter verloren.

Mehr als alle anderen Genres ist das Selbstporträt ein »kulturphilosophisches« Genre. In der Serie von Selbstporträts vom Ende des 19. und dem Beginn des 20. Jhs. finden die ästhetische Position des Schöpfers, seine weltanschaulichen und sittlichen Orientierungspunkte eine deutliche Verkörperung.

Charakteristische Züge des künstlerischen Bewußtseins von Davit Kačabaze, Lado Gudiašvili und Šalva Kikoze sind das ständige Verlangen, etwas zu schaffen, und das Streben, die eigene Lebensrolle zu erkennen. In ihrer Kunst treten die zeitgenössischen weltanschaulichen und künstlerisch-ästhetischen Probleme in Erscheinung, die von der nationalen Position nicht zu trennen sind.

Wir betrachten die Selbstporträts dieser drei Maler, die im zweiten Jahrzehnt des 20. Jhs. entstanden sind, und wollen versuchen, jene charakteristischen gemeinsamen epochalen künstlerischen Besonderheiten ihres Schaffens zu bestimmen, die ihre

Kunst mit der damaligen russischen und europäischen Malerei verbinden, und zugleich die künstlerische Individualität jedes einzelnen deutlich zu machen.

Davit Kačabaze befand sich in der Avantgarde der Erkundungen der georgischen Kunst zu Beginn des 20. Jhs. Im Schaffen des zweiten Jahrzehnts ist sein großes Interesse an den vielgestaltigen künstlerischen Prozessen ersichtlich, die die Kunst Westeuropas und Rußlands an der Wende vom 19. zum 20. Jh. kennzeichneten. Kačabazes Selbstporträts entstanden in den Jahren 1913–1917 und fallen in seine frühe Petersburger Zeit. In diesen Bildern erscheint mit besonderer Klarheit die suchende, »experimentelle« Natur des Schöpfers.

In Kačabazes erstem Autoporträt »Selbstbildnis mit Granatäpfeln« (1913) ist im gesamten Aussehen des jungen Mannes, in seinem scheinbar durchdringenden Blick eine Art Kühnheit spürbar, allerdings keine eng persönliche, sondern eine künstlerische (Taf. 5). Die im Zentrum der Komposition großflächig wiedergegebene, repräsentative und in gewisser Weise stolze Pose der Halbfigur des Malers und die betonte Eleganz des schwarzen Fracks und des blütenweißen Hemdes, die ihm außerordentlich gut stehen, vermitteln das Bild eines von sich selbst überzeugten Künstlers. Die Landschaft, vor der die Gestalt silhouettenartig steht, enthält ein bestimmtes Programm und bildet den semantischen, inhaltlichen Hintergrund der Figur. Es ist nicht das Anliegen des Künstlers, das konkrete, unwiederholbare Bild der Landschaft wiederzugeben; sie besitzt eine Bedingtheit symbolischen Charakters. Eine derartige Interpretation des landschaftlichen Hintergrundes ist mit den für die damalige Zeit charakteristischen symbolistischen Ideen verknüpft. Die in künstlerischer Phantasie gestalteten Motive – der brechend volle Granatapfelzweig, die auf dem grünen Rasen verstreuten roten Rosen, der schnurartig gespannte rote Weg, das monumentale Tor, das an einen Triumphbogen erinnert – sind die »Attribute« eines Helden, die in ihrer Bedeutung mit der Gestalt des Schöpfers, des Künstlers, verknüpft sind. Kačabaze rückt von den symbolischen Schichten der ikonographischen Motive die Symbolik der antiken Mythologie in den Vordergrund¹ und schafft ein einheitliches ideelles Programm – es gelingt dem Künstler, das Leben auf der Grundlage einer bestimmten ästhetischen Norm, von Harmonie und Gleichgewicht umzuschaffen. Die Geste der Hand deutet auf die besondere Mission des Schöpfers, während der gerade Weg, der sich von der Figur zum Hintergrund, zum triumphbogenartigen Tor, erstreckt, die Assoziation des künstlerischen Sieges weckt. Das Motiv des in die Ferne führenden Weges oder Pfades (ein sozusagen ständiges Motiv in Kačabazes Bildern) war in der europäischen und russischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. und am Beginn des 20. Jhs. weit verbreitet und wird seit langem mit einer bedeutenden inhaltlichen Seite des künstlerischen Bewußtseins verknüpft. Einerseits drückt es die physische Idee des Weges (der Ortsveränderung) aus, andererseits weist es auf die innere Verfassung des Künstlers hin, auf sein Streben zur Wahrheit, zum Erkennen der eigenen Person. Von

¹ Der Granatapfel ist das christliche Symbol der Auferstehung und steht in Assoziation mit Proserpina, die jedes Frühjahr die Welt zur Erneuerung wendet, während die Granatapfelkerne das Symbol der Einheit vieler vor einer Autorität sind. Die Blumen verkörpern den Frühling, sie sind die Attribute von Flora und Aurora und bedeuten die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, sind aber ebenso Symbole der Hoffnung, der Logik und einer »freien Kunst«. Die Rose war in der Antike der Venus zugeordnet, in der Renaissance und den folgenden Epochen ist sie ihr Attribut, das aufgrund seiner Schönheit und des Duftes mit ihr verglichen wurde.

der visuellen Glaubhaftigkeit des in Kačabazes Autoporträt dargestellten roten Weges zu sprechen, ist überflüssig. Er ist nicht das Ergebnis natürlicher Wahrnehmung, sondern ein künstlerisch umgestaltetes Bild mit symbolischer Bedeutung, das Symbol des künstlerischen Strebens zur inneren Berufung und zur Berufung des Lebens.

Der formale Stil von Kačabazes Selbstbildnis – die bestimmende Rolle von Linie, Silhouette und farbigem Fleck, das Prinzip der Einführung der Fläche, die dekorative Natur der Farbe, das Verschmelzen von Natürlichem (Gesicht, Hand) und Bedingtem (Landschaft) – läßt Merkmale des Jugendstils erkennen. Damit verbinden ihn auch die Symbolik der künstlerischen Darstellung, die charakteristische ästhetische Autokratie sowie der Schönheitskult.

In einem vier Jahre später vollendeten Selbstporträt »Selbstbildnis in Grau« (1917) verwirft Kačabaze die literarische Symbolik seines Autoporträts von 1913 und legt den Schwerpunkt auf die formale Seite der bildnerischen Sprache, auf den tief durchdachten Charakter der Gesamtlösung (Taf. 6). Mehr Gewicht gewinnen Linie und Kontur, die graphischen Grundlagen werden verstärkt. Dem flächigen Charakter der Komposition widersprechen nicht die Dreivierteldrehung der Figur und die meisterhafte Modellierung von Gesicht und Hand. Die zentrale Stellung der Figur in der Komposition, die freie und zugleich betont aufrechte Pose, die stolze Haltung des Kopfes und die auf der Gürtelschnalle liegende rechte Hand verleihen dem künstlerischen Bild einen innerlich festen und gleichzeitig zurückhaltenden, ausgeglichenen Charakter. Die bestimmende Bedeutung des Farbflecks und der graphischen Grundlagen und das durchdachte kompositionelle Gleichgewicht der Farben – grau, rot und dunkelbraun – auf der Oberfläche des Bildes (Prinzip der malerischen Balance) entsprechen Kačabazes Forderung nach räumlicher Interpretation (»Ein Gegenstand mit einer flachen Oberfläche, «belebt» durch Striche und Farben, heißt Bild«), was mit der Stilistik der europäischen Malerei vom Ende des 19. und Beginn des 20. Jhs. übereinstimmt. In der Wiedergabe des Landschaftshintergrundes entfernt sich Kačabaze immer weiter von der natürlichen Sicht und gelangt zur Umschaffung der Realität, die eine Art bedingte Welt für die vom Künstler verkörperten Träume und Bestrebungen ist. In dem Bild sind Realität und Bedingtheit, Beobachtung und Verallgemeinerung verschmolzen. Von den kulturellen Traditionen gibt Kačabaze der Ästhetik der klassischen Kunst den Vorzug. 1914 veröffentlicht er in Petersburg zusammen mit Filonov und anderen russischen Malern ein Manifest², dessen Grundprinzipien mit den ästhetischen Kategorien der Renaissancekunst übereinstimmen. Für Kačabaze bestimmt sich der künstlerische Wert eines Bildes durch die bei seiner Schaffung aufgewandte, unvergleichlich große Arbeit, was einem ästhetischen Prinzip der Renaissancekunst analog ist, demzufolge »Vollkommenheit in der Kunst durch Fleiß, Eifer und hartnäckige Arbeit erreicht wird« (Albertus). Das zweite wichtige Prinzip ist die große Bedeutung der Linie, der Zeichnung, was mit der Stilistik der florentinischen und römischen Maler der Renaissance-Epoche übereinstimmt und seinerseits durch die nationalen Traditionen des Künstlers bedingt ist. Ebenso erkennt er die Prinzipien der kompositionellen Ausgewogenheit, der Symmetrie, der Ordnung und der Vollkommenheit der klassischen Kunst an.

² Kačabadze D., Kirilova A., Lasson-Spirova E., Pskovitinov, Filinov P.: Intimnaja masterskaja živo-piscev i isoval'sčikov (in: Sdelannye kartiny, Peterburg 1914).

Der Methode des Klassizismus entsprechend, der Kačabaze in seiner theoretischen Arbeiten den Vorzug gibt, wird die Realität zum Objekt der Kunst, wenn sie im Prisma eines bestimmten Ideals wahrgenommen wird und sich die Gesetzmäßigkeiten ihrer Organisation auf die Grundlagen des Geistes der Schönheit stützen. Die Realität ist nicht negiert, sondern erfährt eine gewisse Korrektur, was dem Künstler die Möglichkeit gibt, sie auf einer besonderen, erhabenen Ebene darzustellen. Gerade hierin besteht ein prinzipieller Unterschied zwischen den Malern des europäischen Jugendstils vom Ende des 19. und dem Beginn des 20. Jhs. und Kačabaze. In deren Schaffen tritt deutlich der Kult des Elementaren, Spontanen, Intuitiven hervor, der sich nicht dem Prinzip des Geistes unterwirft. In deren Malerei bestimmt das ornamentale Prinzip die Gesetzmäßigkeit des kompositionellen Aufbaus, d. h. das Prinzip der rhythmischen Bewegung von Linie und Farbfleck auf der Oberfläche gewinnt ornamentalen Charakter. Die klassizistische Methode enthält bis zu einem gewissen Grade das Element der Retrospektive, die Anerkennung der künstlerischen Erfahrung der Vergangenheit. Die kulturelle Tradition der Vergangenheit ist für Kačabaze die klassische Kunst, die die Besonderheit der künstlerischen Gestalt des Selbstporträts und seines Charakters bestimmt. Er verwendet das Kompositionsschema der Renaissance-epoche, das das ästhetische Credo des Schöpfers zum Ausdruck bringt, und bewirkt dessen künstlerische Transformation, er schafft eine seiner Epoche zeitgemäße und zugleich originale Malerei.

Trotz des starken Unterschiedes zwischen der Art Nouveau der neunziger Jahre des 19. Jhs. und dem Selbstporträt von Kačabaze vereinen beide die Methode zur künstlerischen Umschaffung der Realität und die formale Seite der Malerei: die klar ausgeprägte Dekorativität, das Prinzip der Einführung der Bildfläche die dominierende Bedeutung des Farbflecks, die Ornamentierung (von Kleidung Hintergrund, Vorhang u. a.), die Steigerung der bildnerischen Bedeutung der Linie und das Streben zu einer gewissen gedanklichen Belastung. Die Originalität und Eigentändigkeit des Selbstporträts von Kačabaze vor dem Hintergrund des europäischen Jugendstils Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jhs. schließt nicht seine Verknüpfung mit diesem Stil aus und verbleibt nach vielen Kennzeichen in dessen Rahmen.

Lado Gudiašvilis Selbstporträt ist im Jahre 1919 gemalt (Taf. 7). Dies ist die frühe Periode des Malers, die Zeit, in der sich sein Weltempfinden, seine künstlerische Methode und seine bildnerische Sprache formten. Gudiašvilis romantisches Weltempfinden, seine enge Beziehung zu den georgischen symbolistischen Lyrikern sind nicht nur bestimmende Faktoren für seine frühe Schaffenszeit, sondern für sein Werk im allgemeinen. Im Unterschied zu anderen georgischen Malern zeichnet sich Gudiašvili durch eine besondere Geschlossenheit seiner schöpferischen Natur aus. Seine Wahrnehmung der Welt und seine künstlerische Ästhetik erfahren im Kontext der verschiedenen künstlerischen Strömungen an der Wende vom 19. zum 20. Jh. keinen Wandel.

Die feine, elegante Figur des Malers und die Gazellen bilden auf der Fläche ein einheitliches ornamentales kompositionelles Sujet. Dies ist die Welt der Vorstellungen und Träume Gudiašvilis, die Existenz des Künstlers zwischen Realität und Phantasie, die Wesensseite seines Schaffens. Für Gudiašvili ist die Metaphorik des künstlerischen Denkens kennzeichnend, die Symbolhaftigkeit bestimmt die Verstärkung des phantastischen Prinzips, die Mythologisierung der Realität in seinem Schaffen.

In georgischen Denkmälern der materiellen Kultur sind Darstellungen von Hirschen, Steinböcken, Gazellen und Rehen oft in religiös-kosmogonischen Kontext gesetzt. Eben solches Interesse beansprucht auch das zoomorphe Gefäß »Weinkeller«, das häufig die Form der erwähnten Tiere besitzt, die zudem mit Pflanzenmotiven geschmückt sind (Staatliches Jahanšia-Museum). In diesem Gefäß sind mit seltener Anschaulichkeit Tier- und Pflanzenmotive miteinander verschmolzen, die Verkörperungen der einheitlichen Welt sind.³

Der übersprudelnde Reichtum an pflanzlichen und tierischen Motiven sowie das Streben, sie organisch zu verschmelzen und eine Einheit alles Lebendigen zu schaffen, ist eine charakteristische Seite der Kunst des Jugendstils an der Wende vom 19. zum 20. Jh. Bisweilen stützen sich die Maler auf die Mythologie, bisweilen erdichten sie sie selbst. Das Motiv der Rehe und Gazellen war auch in der georgischen symbolistischen Poesie weit verbreitet, eine der Zeitschriften der Gruppe »Blaue Trinkhörner« hieß »Träumende Gazellen«. Auf diese Weise gibt Lado Gudiašvili in dem Autoporträt seine geistige Beziehung zur symbolistischen Poesie zu erkennen. Während er bildnerische Motive der realen Welt verwendet, bewirkt er ihre Deformation und Transformation und gelangt dadurch zu einer Umgestaltung der Realität. Die Figur des Künstlers und die Umrisse der Gazellen schaffen durch ihre bedingte, stilisierte Form ein einheitliches ornamentales Gewebe für die Komposition. In dem Selbstporträt und in den Bildern dieser Zeit im allgemeinen ist der Maler bestrebt, die Vielfältigkeit des Lebens, seine ständige Bewegung, Selbsterneuerung und Selbstveränderung zu betonen. In diesen Metamorphosen tritt die Elementargewalt des Lebens in Erscheinung. Diese Besonderheit der Wahrnehmung der Welt durch den Künstler ist mit der Sphäre der Intuition verknüpft, was seinerseits den Anteil der ideell-weltanschaulichen Aspekte an Gudiašvilis Werk und an der Kunst des Jugendstils an der Wende vom 19. zum 20. Jh. veranschaulicht.

In der kompositionellen Lösung des Autoporträts kommt das Übergewicht der rhythmischen Konzeption durch die Linie zustande. Der bald geschwungene, bald kantige dynamische Rhythmus ist ein Mittel zur Organisation der bildnerischen Fläche. Die formschaffende Konturlinie verliert die Funktion einer konkreten Charakteristik und wird zu Pflanzentrieben und dekorativem Schmuck umfunktioniert.

Das ornamental-dekorative Prinzip der Komposition bestimmt den Charakter der lyrischen Sicht des Bildes, und das Selbstporträt des Malers wird ein Mittel zur lyrischen Selbstbetrachtung. Für die formale Stilistik von Gudiašvilis Selbstbildnis ist die Stilisierung kennzeichnend. Die Stilisierung ist ihrerseits ein charakteristisches Merkmal des Jugendstils. In dieser Hinsicht steht dieses Autoporträt Gudiašvilis der Kunst des englischen, österreichischen und deutschen Jugendstils nahe, wo die Grundlage der Stilisierung die Linie darstellt und wo die Linienhaftigkeit mit nationalen Traditionen verknüpft ist.

Šalva Kikoze Selbstbildnis »Zur Erinnerung an einen vorzeitig ums Leben gekommenen Freund« (Taf. 8) stammt aus seiner Pariser Zeit. In diesem Bild tritt mit besonderer Stärke jene allgemeine Melancholie und mystische Einstellung in Erscheinung, die die Gesellschaft Europas an der Wende vom 19. zum 20. Jh. erfaßt

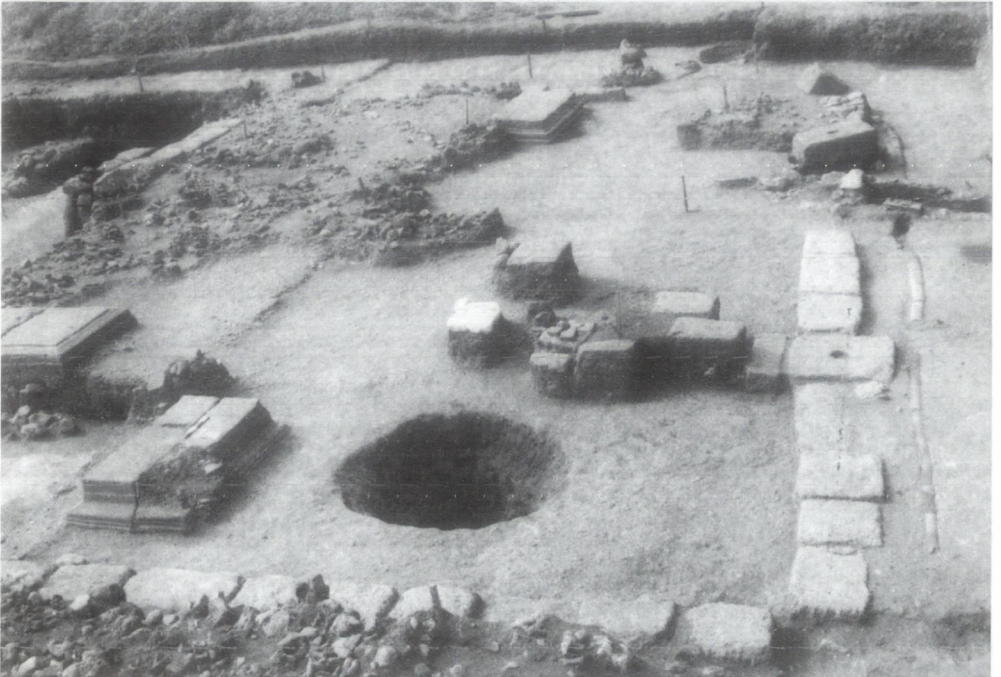
³ Surgulaze, I.: Kartuli xalxuri ornamentis simboliķa, Tbilisi 1993.

hatte. Bestimmend für die Struktur des künstlerischen Bildes ist das Thema des Todes. Das Erleben des Todes, das Gefühl des Todes, die Reflektierung des Todes, woraus zwei Wege führen: zur seelischen Vernichtung und zur christlichen Erlösung, ist ein zentrales Thema des Romantismus, der in der geistigen Kultur an der Wende vom 19. zum 20. Jh. mit neuer Macht in Erscheinung tritt und eine bedeutsame und bestimmende Seite der seelischen Empfindungen des Malers in den letzten Jahren seines Lebens ist. In einem Brief, den Kikoze im April 1920 aus Paris in die Heimat schickt, schreibt er: »Ich mache eine philosophische Komposition. Ich fürchte mich fast, aber ich hoffe, daß ich es gut machen werde.« Es ist unklar, welches Bild der Maler konkret meinte, doch in diesem Fall ist seine Position bedeutsam.

Kikozes Selbstporträt stellt ein einheitliches künstlerisches Bild der Welt dar, das aus natürlicher und künstlerischer Phantasie entsprungen ist. Das metaphorische Wesen des Bildes, sein symbolisch-allegorischer Geist und das phantastisch-mythologische Prinzip sind die bestimmenden Faktoren für die Charakteristik der geistigen Welt des Schöpfers und seines künstlerischen Bildes. Die Neutralisierung der äußeren Aktivität und der beinahe »rituelle« Effekt der Personen werden durch den malerisch-plastischen Bildaufbau erzielt, der sich auf die formale und inhaltliche Relation der symbolischen Bedeutung der verschiedenen Elemente der Komposition stützt. Die Personen des Bildes verfügen über keinerlei Merkmale aktiver Handlung, sie sind Träger der allgemeinen mystischen Stimmung und einer spezifischen Sicht.

Die Persönlichkeiten der dreifigurigen Komposition sitzen auf einem Schiffsdeck an einem Tisch. Rechts ist der Künstler dargestellt, im Zentrum die frontale Figur eines Gerippes, das den Tod symbolisiert, mit einem Apfel in der Hand und einer an der Brust befestigten weißen Narzisse. Der Apfel ist das Symbol des Todes, die weiße Narzisse hat die symbolische Bedeutung des frühen Todes. Dem Maler gegenüber, im linken Teil der Komposition, ist Luzifer dargestellt, das Symbol der Anmaßung der Göttlichkeit, der seelischen Verkommenheit und des Verderbens der menschlichen Persönlichkeit. Vor ihnen liegen auf der weißen Oberfläche des Tisches Früchte verstreut, die christliche Symbole enthalten: Äpfel als Symbole des Todes, auch der Birne wird eine ähnliche symbolische Bedeutung beigemessen, und der Granatapfel ist das Symbol der Auferstehung. Vor dem Maler steht ein Glas voll Wein, das eucharistische Bedeutung hat, vor Luzifer dagegen eine Tasse, möglicherweise voll Gift; in diesem Falle ist eine Identifizierung der semantischen Basis Luzifers mit Mephistopheles möglich, der den Künstler verleitet und ihm für das Erlangen der Wahrheit den Preis des Lebens abverlangt. Ähnlich wie Faust überkommt den Künstler das Verlangen, sein Leben zu opfern, um mit der Welt zu verschmelzen und auf diesem irrigen Weg in ihre Geheimnisse einzudringen. Das mythische Totenschiff der Handelnden schwimmt in den Gewässern des Todes der Hölle entgegen. Die Rolle des Führers übernimmt der Tod, der am Heck sitzt, dem wesentlichen sakralen Element des mythologischen Schiffes. Im Mittelteil des Schiffes, dessen Symbolik auf das Irren zwischen Tod und Auferstehung hinweist, sind der Maler und Luzifer dargestellt. Letzterer starrt sein Opfer mit durchdringendem Blick an und wünscht sich seiner Seele zu bemächtigen. Sein allgemeines Äußeres zeigt deutlich jene Merkmale, die diese mythologische Gestalt besitzen muß.

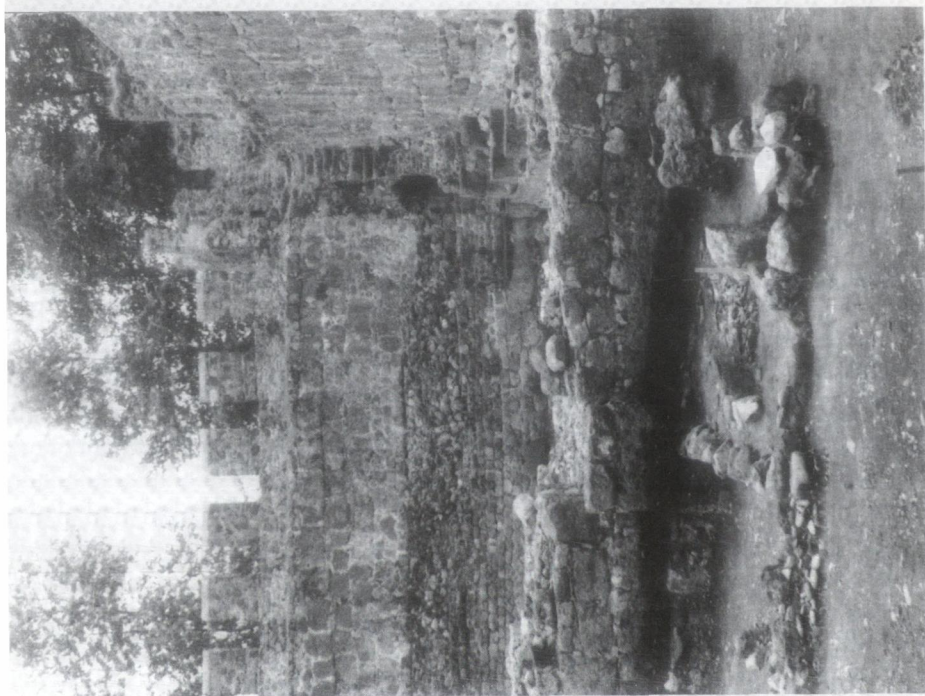
Auch in der europäischen und teilweise in der russischen Malerei jener Zeit, ganz zu schweigen von der symbolistischen Poesie und den georgischen Symbolisten selbst,



b. Zentraler Teil der Festung: Reste von Bauten aus der Mitte des 2. Jhs. n.Chr.



a. Kanalisation und Wasserversorgungssysteme



b. Südwestecke der Festung: Brennofen und Werkstatt für Ampho-



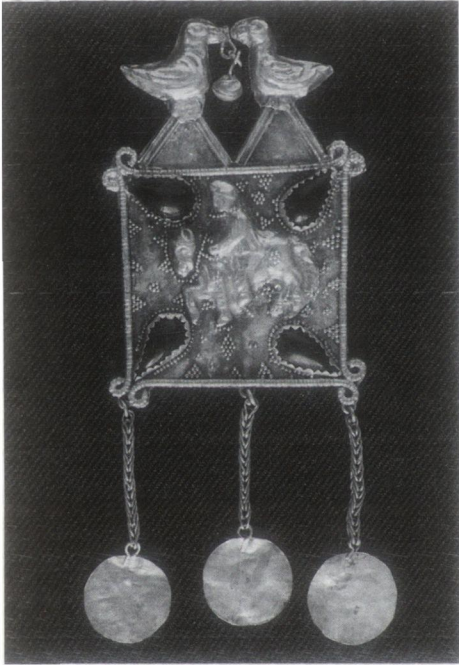
a. Sûdter: Kanalisation und Wasserversorgungssysteme verschiedener Zeit



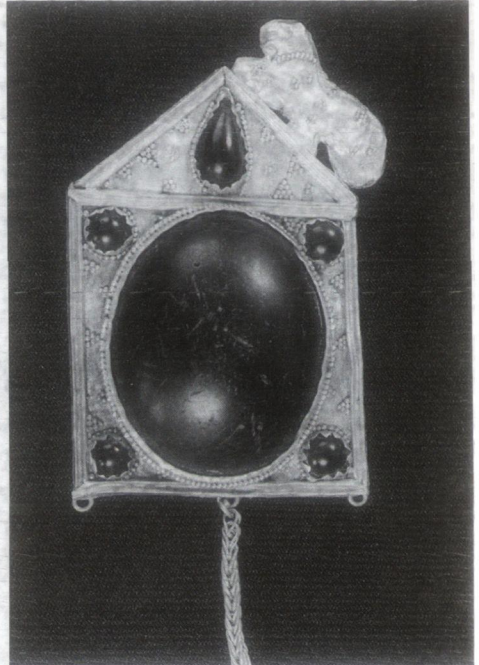
b. Statuette aus Gold



c. Goldene Phalera



a. Goldene Schnalle



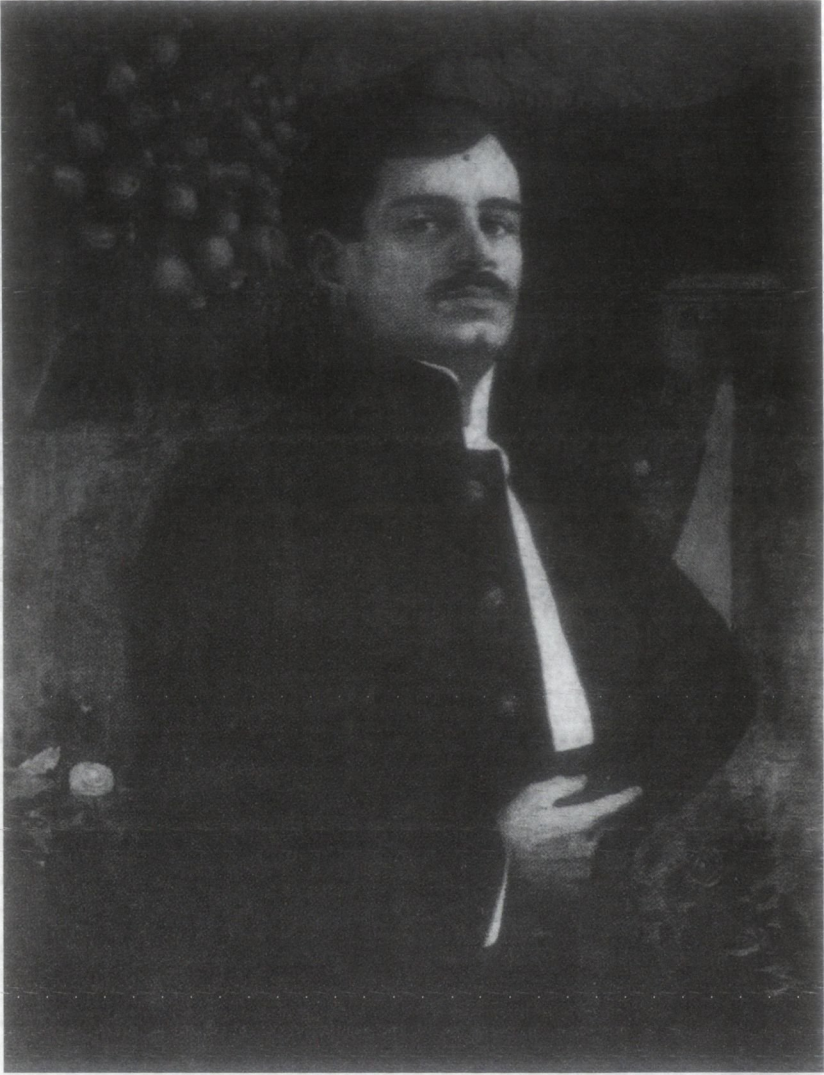
b. Goldene Schalle



c. Gestempelte Ziegel



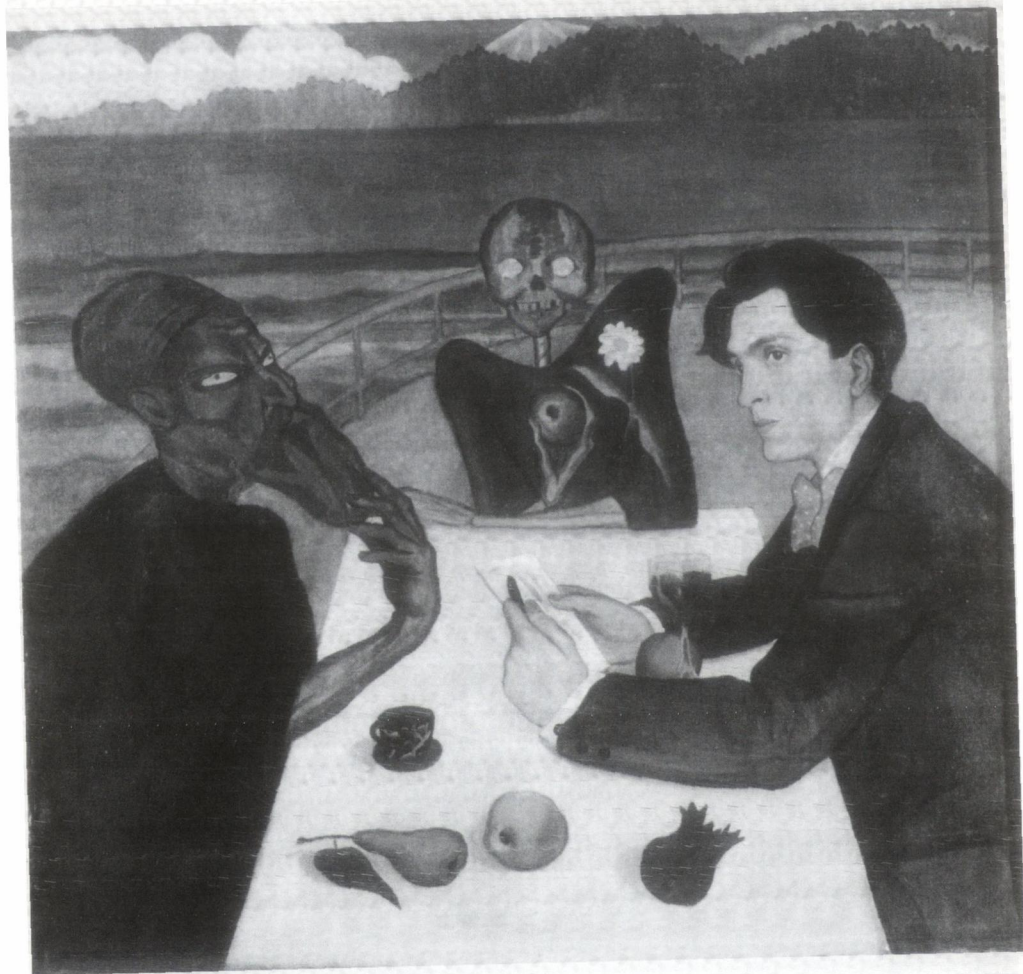
Davit Kačabaze: Selbstbildnis mit Granatäpfeln, 1913
(Staatliches Georgisches Kunstmuseum)



Davit Qakabaze: Selbstbildnis in Grau, 1917
(Staatliches Georgisches Kunstmuseum)



Lado Gudiašvili, Selbstbildnis mit Gazellen, 1919
(Staatliches Georgisches Kunstmuseum)



Šalva Kikoze, Selbstbildnis »Zur Erinnerung an einen vorzeitig ums Leben gekommenen Freund«,
1919–1921 (Staatliches Georgisches Kunstmuseum)

ist eine gewisse ikonographisch-thematische Einheitlichkeit festzustellen (Wrubels »Pan« 1879, Tretjakow-Galerie; Stucks »Pan« 1908, Privatsammlung, Hilberstad; Wrubels »Dämon« 1890, Tretjakow-Galerie; Stucks »Luzifer« 1890, Nationalmuseum Sofia; Wrubels »Flug des Faust und des Mephistopheles« 1896, Tretjakow-Galerie). Wir beabsichtigen nicht, die Unterschiedlichkeit in der Interpretation dieser Sujets darzulegen. Wir konstatieren lediglich die Tatsache der Analogien im Sujet, was seinerseits auf solche Erscheinungen dieser Epoche deutet, auf die in der Forschung schon oft hingewiesen wurde: auf den Dämonismus, den Symbolismus, die Melancholie, die Mystik. In diesem Zusammenhang ist interessant, daß schon in der Romantik, die eine »unversiegbare Quelle« der Kunst an der Wende vom 19. zum 20. Jh. war, Carolina Michaela Schiller Schellings Frau als »Frau Luzifer« bezeichnete.

Die Ermittlung der semantischen Bedeutung der bildnerischen Motive von Kikoze Selbstporträt und die inhaltliche und kompositionelle Interpretation des Bildes bestätigen, daß das Leitmotiv das Thema des Todes und das seelische Empfinden des Gegensatzes von Verderben und christlicher Erlösung ist.

Den symbolischen Ausdruck erzielt Kikoze im Rahmen der Stilistik der realistischen Malerei. Er schafft die Realität nicht mit formaler Sprache um wie viele europäische Maler zu dieser Zeit, sondern mit dem Mittel der Einbringung von Natürlichem und Erdachtem und Phantastischem. Im Vergleich mit anderen hat er den narrativen Sujetcharakter bewahrt. Aber seine formale Sprache erfährt bereits eine Transformation, weil in seiner künstlerischen Sprache das Prinzip der Vereinigung verschiedener stilistischer Merkmale wirkt: die natürliche Wahrnehmung der Welt, die natürliche Überzeugungskraft der Bewegung, das Eingehen auf den Impressionismus, doch die graphische Dominante der formalen Sprache bestimmt die Flächigkeit und Dekorativität der Komposition. Für sein Selbstporträt ist die Stilistik des Jugendstils kennzeichnend – das Prinzip des Farbflecks, der Linie und der Flächigkeit. Bekanntlich besitzt die Stilistik des europäischen und des russischen Jugendstils an der Wende vom 19. zum 20. Jh. eine große Bandbreite. In Rußland und einigen Ländern Europas formte sich der neue Stil fast gleichzeitig mit früher bestehenden Kunstströmungen und nicht danach, zugleich waren die Positionen des Realismus in Rußland recht stabil. Damit ist zu erklären, daß für die Malerei des russischen Jugendstils keine so extreme Stilisierung charakteristisch ist, wie es in anderen europäischen Schulen der Fall war. Šalva Kikoze aber steht in erster Linie in der Tradition der russischen Malerei. Die das Autoporträt des Künstlers kennzeichnende Symbolik der Gestalt ist mittels seiner formalen Sprache beinahe auf die konkrete Bedeutung reduziert. Trotz der Kompliziertheit der Gedanken und Gefühle des Malers tritt bei Kikoze ebenso wie bei dem deutschen Jugendstilmalers Stuck auf einen Blick das allegorische Wesen des symbolischen Denkens zutage.

Die Selbstbildnisse aller drei Maler sind sowohl hinsichtlich ihrer inhaltlich-ideellen Struktur als auch der Stilistik der Form untrennbar mit der europäischen und russischen Kunst an der Wende vom 19. zum 20. Jh. verbunden. Zugleich zeigt sich in diesen Autoporträts die schöpferische Individualität des einzelnen Künstlers, die unterschiedliche Position in der Welt, ihr Wille und die künstlerische Ausstrahlungskraft, die diesen Bildern eine besondere Färbung verleihen.

In Kačabazes Selbstporträt ist das emotionale Prinzip vom Verstand kontrollierbar, sein Schöpfungsakt durchläuft das »Fegefeuer« der theoretischen Forschung und

der Ästhetik des Künstlers. Im Unterschied zu den anderen stützt er sich nicht auf die intuitive Erkenntnis der Welt. Auf ideell-weltanschaulicher Ebene verwirft Kačabaze wie die Maler seiner Zeit den Naturalismus und Mechanismus, aber in der von ihm geschaffenen künstlerischen Welt ist die Bedeutung des rationalen Prinzips groß. Unter diesem Gesichtspunkt ist er stärker mit den Traditionen der humanistischen Kultur verbunden. Zwar zollt er in den von uns betrachteten Selbstporträts den Tugenden seiner Zeit Tribut, doch auch hier herrscht der Mensch in der Welt, ist er der Herr seines Lebens und Strebens.

Ganz allgemein charakterisiert die Kunst dieser Zeit, worauf viele Wissenschaftler hinweisen, das Empfinden einer besonderen Selbstüberzeugtheit des Künstlers. Der Künstler befindet sich bald in Melancholie oder in der Welt des Traums, bald herrscht er dagegen über die Welt. Nach Ansicht von Hofstätter⁴ ruft dies das Problem einer Art Selbstgenuß, Selbstgefälligkeit und »Narzißmus« hervor, das der Hauptimpuls für die Interpretation der Selbstporträts dieser Zeit ist. Kačabazes Selbstbildnisse beinhalten unstrittig einen gewissen Grad an Genuß und Ästhetisierung, doch gleichzeitig erscheint in ihnen eine Art mannhafte Fügung, eine innere Mobilisierung, zugleich sind diese Gefühle gewissermaßen verborgen und beherrscht. Solch ein Charakter der Äußerung von Emotionen ist jener Moment der Ästhetisierung, der insgesamt den Jugendstil kennzeichnet, und ist, wenn auch nur in geringem Maß, für Kačabazes gesamtes Schaffen charakteristisch.

Gudiašvilis Schaffen ist durch die intuitive Erkenntnis der Welt bedingt. In seinem Selbstporträt zeigt sich wie im Werk seiner Frühzeit deutlich das elementare, intuitive, spontane Prinzip. Bei Gudiašvili ist ebenso wie bei anderen Malern des Jugendstils ein besonderer »Biologismus«⁵ des künstlerischen Bildes erkennbar, Mensch und umgebende Welt bilden eine organische Einheit. In seinem Schaffen spielt der Symbolismus eine große Rolle, der seinerseits eine Folge des romantischen Weltempfindens des Künstlers ist. Gudiašvilis Selbstporträt und seine Malerei dieser Zeit haben zum Unterschied von der Graphik, wo eine sarkastisch-groteske Tendenz in Erscheinung tritt, einen träumerischen Anstrich.

Bei Kikoze ist das emotionale Prinzip durch den Geist vermittelt. Die für sein Selbstbildnis charakteristische melancholische, mystische Stimmung erzeugt eine gewisse Balance zwischen Sein und Nichtsein, zwischen Wirklichkeit und Phantasie, was gleichfalls ein Kennzeichen des Jugendstils ist. Bei ihm ist die natürliche Wahrnehmung zugunsten der Schaffung eines neuen »graphisch-dekorativen« Systems überwunden.

Die Überschau gestattet die Aussage, daß die allgemeinen Merkmale des Jugendstils in diesen Selbstbildnissen unter verschiedenen Aspekten in Erscheinung treten.

⁴ Hofstätter, H. H.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1963.

⁵ Sternberger, D.: Über den Jugendstil und andere Essays, Hamburg 1956.