

Sasa S'chirtladse /Zaza Skhirtladze/

Einige Aspekte der georgischen Wandmalerei des 8. und 9. Jahrhunderts*

Mehr als sechzig Jahre sind vergangen, seitdem das letzte Mal Thesen über die Hauptrichtungen und Eigenschaften der Entwicklung der georgischen Bau- und Bildenden Kunst der so genannten „Übergangsepoche“ des 8. und 9. Jahrhundert formuliert wurden (6, 82-98). Diese Thesen sind in den vergangenen Jahrzehnten sowohl in den einzelnen Denkmälern gewidmeten Forschungen der „Übergangsperiode“ als auch in Arbeiten allgemeinen Charakters mehrfach bekräftigt, zitiert oder weiterentwickelt worden¹. Im Laufe dieser Zeit unterstrich man, dass sich die intensive künstlerische Suche auf dem Weg der allmählichen Bearbeitung der von der hellenistischen Führung beeinflussten künstlerischen Tendenzen der kirchlichen Baukunst sowie auch der Skulptur- und Goldschmiedekunst am deutlichsten gerade in der georgischen Monumentalmalerei der zuvor bezeichneten Zeitperiode zeigte.

Die Haupttendenzen der Entwicklung der georgischen Wandmalerei sind im Laufe des frühen Mittelalters ungeachtet der Umgebung und der Zeit der Entstehung eines Denkmals, der Abstammung seines Mäzens und der Ausbildung des Meisters sowie vieler anderer Voraussetzungen faktisch unabhängig und losgelöst. Ein sehr wichtiges Charakteristikum des damaligen künstlerischen Schaffens ist das innere Streben zum Aufzeigen des Wesentlichen, der maximalen Abtrennung des Hauptsächlichen und des möglichst bedeutsamen Aufdeckens im Rahmen des Gemeinschaftlichen.

Für die erwähnte Epoche ist das Maldekor der Kirchen zunächst noch äußerst lakonisch; lakonisch und schlicht ist auch die Form selbst, die dabei ungeachtet dessen, wie sie bearbeitet ist, dennoch ihre Gesamtheit beibehält. Sowohl in der ganzen Komposition als auch in einzelnen Gestalten ist nichts Überflüssiges, zusätzlich Angedeutetes oder detailliert Wiedergegebenes. Im Gegenteil – das Einzelne ist untrennbarer Teil des Ganzen, ungeheuer bedeutsam für das Gesamtbild und spielt so in Bezug zu ihm eine nicht unwesentliche Rolle. Zu all dem gesellt sich der Verzicht auf Erzählendes, das Hinführen des einzelnen verfassten Abbildes des Maldekors zur Zeichennatur – bei solch einer Lösung nimmt sein, nennen wir es, Symboldenken künstlerisch eine äußerst umfassende Gestalt an.

Im Rahmen des unvollständigen Systems des Anmalens, das Prinzip der Gestaltenverteilung in Altar, Kuppelgewölbe und auf irgendeinem Abschnitt des

Schiffes stimmt das Prinzip der Aufteilung der Gestalten mit der architektonischen Lösung des Kircheninterieurs überein: im Rahmen der für die Kirchenbaukunst des 8. und 9. Jahrhunderts kennzeichnenden allgemeinen Tendenz betont das Maldekor beim unerwarteten Wechsel der einzelnen räumlichen Abschnitte, Formen und Details, beim mehr oder weniger deutlichen Unterstreichen der Architektur des Baus die Abspaltung der wichtigsten inhaltlichen und strukturell-künstlerischen Akzente und wahrt gleichzeitig die Einheit seiner künstlerischen Gestalt. Mit der homogenen künstlerischen Konzeption der ikonografisch lakonischen und inhaltlich äußerst detaillierten Bemalung stimmt die kompositorische Struktur von in das Dekor eingeflochtenen ein-zwei Szenen überein, in der alles auf relativ einfache Symmetrie und ruhigen Rhythmus ausgerichtet ist.

In den Kompositionen, in denen das erzählende Moment fast vollständig fehlt, wächst dank weniger Gestalten die künstlerische Intensität, sowohl inhaltlich und noch mehr künstlerisch. Sie sind durch äußerlich einfache und allgemeine, dabei flache, oft grobe, ohne jeglichen Hinweis auf den Umfang dargestellte Formen aufgebaut, mit Gestalten voll inneren Inhalts (die sowohl himmlischen als auch irdischen Sphären zugehören). Obwohl sie in ihrer Form schlicht und einfach sind und durch sparsame künstlerische Art und Weise wiedergegeben wurden, sind sie aber gleichzeitig durch ihren inneren Ausdruck mit Bedeutung beladen. Durch die behutsam angedeuteten Bewegungen intensivieren sich die betonten Gesten, die außergewöhnlich ausgeformten und akzentuierten Einzelformen noch mehr.

Durch die ausgesprochene Schlichtheit und Ungeteiltheit des Bildnisses bleibt die Großform ganzheitlich – bei alledem ist die Ausdruckskraft der Binnenmalerei und der Außenkontur nicht unbedeutend. Sowohl das eine als auch das andere ist in jedem einzelnen Fall unterschiedlich (obwohl die dekorative Ausdruckskraft immer beibehalten wird): das erste ist mal allumfassend und außergewöhnlich intensiv, mal selten und brüchig. Gewöhnlich ist der Charakter der Linie im besonderen sehr unterschiedlich, doch immer und überall bleibt sie Hauptdarstellungsmittel des künstlerischen Ausdrucks: mal ist sie grob, geordnet als gerader und rauer Streifen, mal als sich ergießende biegsame Ströme unterschiedlicher Breite, abwechselnd durchsetzt mit Halbbögen oder Knoten und auch gebrochen, fast zerbrechlich, selten – plastisch und fließend, leicht ausgebreitet auf der Oberfläche der Form.

Äußerst wesentlich hinsichtlich des Ausdrucks ist auch die in der damaligen Zeit noch erhaltene so genannte „archaische“ Manier des Malens der Gesichter und Glieder. Die Form entstand unter Verwendung von zwei oder drei Farben (mehr Kalkweiß, rotes Ocker und Braun oder auch Olivenfarben, rotes Ocker, Zinnober); gewöhnlich sind das übereinander aufgeschichtete Flecken (wie z. B. in der Heiligen-Georgi-Kirche von Armazi) (20, Tab. 18) oder auch ineinander leicht übergehende Reihen von Strichen (Mönchskirche Nr. 6)(20, Tab. 32-33). Darauf werden gewöhnlich durch schwarze, dunkelrote oder braune Farbe ohne Andeutungen von Licht-Schatten Konturen oder einzelne Details vermerkt. Eine solche Art der Ausführung empfindet man einheitlich als der Fläche und Linie untergeordnet.

Das Lakonische kennzeichnet auch die Palette des malerischen Dekors, das überwiegend durch einige wenige Hauptfarben entsteht – auch darin zeigt sich die Einheit der damaligen darstellenden 'Tendenzen' hinsichtlich des künstlerischen Anspruchs zur Wahrung des malerischen Ensembles; genauso epochal ist die durch Abwechslung von Flecken, dem Wechsel von Farbtönen mit Halbtönen und dank des Rhythmus' beibehaltene Bedeutsamkeit hinsichtlich der Farbenpracht sowie die durch all diese Mittel, ähnlich in Form und Bild, verliehene Lebhaftigkeit und Ausdruckskraft der Gestalt.

Die bildende Kunst der „Übergangszeit“ schuf mit relativ bescheidenen darstellenden Mitteln künstlerische Gestalten, die einer völlig ausgesuchten, betont eigenständigen Sicht entsprachen. Diese auf den ersten Blick unvollständigen Gestalten wirken immer unmittelbar, äußerst unverfälscht, schlicht und einfach und sind dabei durch große innere Kraft gekennzeichnet. Die Folge all dessen ist eine besondere Ballung des Sakralen, die allgemein ist, weil sie in allem und überall zu erkennen ist. Noch ein Kennzeichen der Denkmäler jener Zeit ist die Ganzheitlichkeit im künstlerischen Sinne – ungeachtet dessen, wie diese oder jene Gestalt durch die Forschung gekennzeichnet ist, bleibt sie dennoch unentbehrlicher Teil des Ganzen. Die Zeichen der Gesamtheit des künstlerischen Stils zeigen sich in der „Übergangsepoche“ in allen Aspekten des Schaffens und das deutet auf die Einheit dieser künstlerischen Sicht hin. Mehr noch – es sieht so aus, als ob gerade die Anfangsetappe dieser Einheitlichkeit auf das 8./9. Jahrhundert fällt, wie sie im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte bis hin zur Schwelle vom 12. bis 13. Jahrhundert für die georgischen malerischen Ensembles kennzeichnend bleiben sollte.

Das Wichtigste, was die so genannte „Übergangsepoche“ in die georgische bildende Kunst einbrachte, war ein ungewöhnlich intensiver und folgerichtiger Prozess der Suche nach Ausdrucksmitteln der künstlerischen Darstellung. Eben darauf weisen die nebeneinander und gleichzeitig miteinander existierenden, in künstlerischer Hinsicht unterschiedlich gelösten Bildensembles hin. Hier wurzelt die Einzigartigkeit und Selbstständigkeit faktisch aller Bemalungen, wie sie in den zeitnah entstandenen Denkmälern nicht nur einer Region, sondern selbst in den zeitnah entstandenen Monumenten einer Werkstatt ganz offensichtlich wird.

Wenn wir die Bemalungen des 8. bis 10. Jahrhundert in den einzelnen Regionen betrachten, zeigt sich uns ein sehr heterogenes Bild. Zum Beispiel wurden in der Klostersvereinigung von Gareži im Laufe einer kurzen Zeitspanne faktisch nebeneinander durch verschiedene Einflüsse der klassischen Tradition beeinflusste Fresken in der Mönchskirche Nr. 6, der kleinen Schiffskirche von Mravalqaro und der Kuppelkirche der Heiligen Dodo (25, 138-139) sowie die Malereien der vollständig auf lokalen Voraussetzungen basierenden Tetri-Udabno-Kirche und Mönchskirche Nr. 5 und 8 (25, 131ff) geschaffen. In dieser Hinsicht sind die Existenz der Fresken von Nezguni einerseits und Čvabiani andererseits kennzeichnend (17, 115-120; 4, 13-16-19, 17-18, Tab. 48-50). Größere Kompliziertheit und Komplexität des Bildes zeigen die Bemalungen der Kirchen des Heiligen Giorgi im Kemert'i, die Švarpariosani von Telovani und Heilige-Georgi-Kirche von Armazi in Kartli (15, 9-

20; 14, 101-118; 19, Tab. 32-33), die ursprünglichen Bemalungen von Svipi- und Layami in Svaneti (18, 769-774; 5, 8-10; 4, 23-27; 9, 146-165) sowie die Eigenheiten, die sich im 10. Jahrhundert nach und nach in Tao-Klardsheti in den für große kirchliche Bauten entstandenen Bemalungen herausbildeten. Die früheren Beispiele dieser Bemalungen waren, wie durch heute bekanntes Material aus Oški ersichtlich ist, untrennbar mit den einheitlichen künstlerischen Tendenzen der so genannten „Übergangszeit“ verbunden. Die Hauptsache dabei ist jedoch, dass diejenige ungewöhnliche Lösung, die bei einem Teil dieser Bemalungen (z. B. in den Fresken der ersten Schicht der Priester-Kirche Nr. 8 und der Kirche des Heiligen Giorgi von Svipi) bestätigt wird, auf eine bestimmte innere Bereitschaft hindeutet, die sowohl für die damalige Gesellschaft als auch für die Meister, die aus dem Schoss dieser Gesellschaft hervorgingen, kennzeichnend war. Zusammen mit der jahrhundertealten lokalen Tradition war gerade das im Prozess des Suchens ein Ergebnis der herausgearbeiteten Aufnahmebereitschaft, was für die Kirchenbesucher völlig natürlich war: nicht nur der Anblick von äußerst ungewöhnlich gelösten Gestalten, sondern ihre Akzeptanz als etwas Sakrales und das Beten zu ihnen.

Nicht minder kennzeichnend unterschieden sich die Bemalungen der bezeichneten Epoche hinsichtlich der künstlerischen Sicht der Meister im Bezug zu den künstlerischen Urquellen, der Ausbildung und Hinwendung zu unterschiedlichen Traditionen. Diese Erscheinung ist allen Epochen gemein, aber eine solche Verschiedenheit, wie sie im 8. bis 10. Jahrhundert in der georgischen Wandmalerei vorhanden war, ist zweifellos einer genaueren Betrachtung wert und bedarf in Zukunft einer entsprechenden Erklärung.

Es ist nicht zufällig, dass die sich im Laufe des 8./9. Jh. in der georgischen Wandmalerei herauskristallisierenden Prozesse und die Merkmale, die für die damalige georgische Reliefskulptur und Goldschmiedekunst kennzeichnend waren, sehr übereinstimmen. Bei der Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln wurde den lokalen Traditionen, darunter – der innerlich bedingten Tendenz zum Aufzeigen der Bedeutung von Fläche und Linie – eine wesentliche Rolle beigemessen. Die Verfolgung des bezeichneten Prozesses weist in der Tat auf die wesentliche Rolle der aus dem lokalen Schoss kommenden Impulse bei der Bestimmung der künstlerisch-stilistischen Eigenschaften der bildenden Kunst hin, und zwar in Bezug auf die Denkmäler der Monumentalmalerei. Diese Tendenz wurde in jenem Prozess der Bearbeitung des alten Erbes zur Grundlage, der die Ausrichtung der Entwicklungslinie der georgischen Wandmalerei der nachfolgenden Epochen wesentlich bestimmte.

In all dem war nichts Ungewöhnliches: heute sind diejenigen Bedingungen, unter denen die georgische Kunst des 8./9. Jahrhunderts entstand, gut bekannt. Die wegen der Eroberungen von Arabern und Ikonengegnern faktische Abgeschnittenheit des Landes von der umgebenden orthodoxen Welt wurde eine wesentliche Voraussetzung für die Suche nach neuen Impulsen in der eigenen Welt (24, S. 4; 12, 12; 16, S. 229-244; 13, S. 205). So wurden gerade deshalb in dem isoliert gebliebenen Land, zur Zeit der allgemeinen symbolischen Darstellung der Heiligen in der Kunst der

umgebenden christlichen Welt, die aus dem landeseigenen Schoss kommenden künstlerischen Traditionen zur Quelle für die christliche bildende Kunst sowie auch zur ~~ungewöhnlichen lebenspendenden Kraft. Das war auch natürlich~~ – in einem solchem Fall wurde wie üblich die im Laufe von Jahrhunderten ansässige, hinter der offiziellen Kunst existierende, aber immer im lokalen volkstümlichen Schoss lebende ortsgebundene künstlerische Tradition zum treu inspirierenden Moment der Kunst, mit ihrem ganzen Reichtum und der Vielfalt, die wegweisend werden konnte.

Das Problem des Zusammenhangs des künstlerischen Schaffens der erwähnten Zeit im Bezug auf die Volkskunst ist so kompliziert, dass seine erschöpfende Erörterung im Rahmen eines solch kleinen Artikels unmöglich ist. Seine Existenz in Bezug zu den bildenden Tendenzen des frühen Mittelalters bedarf noch einer vielseitigen Forschung und Erörterung. In unserem Fall kann man die Aufmerksamkeit für diejenigen wesentlichen Charakteristika schärfen, die hinsichtlich des Bezugs zur Volkskunst im 8./9. Jahrhundert entstehen und auf jenes Gemeinsame, was sich in dieser Hinsicht auf den einzelnen Entwicklungsetappen der Entwicklung der georgischen Kunst zeigte.

Der Bezug der kirchlichen Kunst zu den lokalen, „Volks“traditionen als historisch-kultureller Realität und auch die künstlerische Erscheinung sind für die Übergangszeit im Vergleich zu anderen Epochen wesentlich ganzheitlicher und allumfassender zu sehen. Damals entsteht faktisch ein neues System der künstlerischen Form, das auf die Negation des Vorherigen und die Schaffung von völlig Neuem ausgerichtet war. Gleichzeitig zeigen sich für die Erreichung der gewünschten künstlerischen Gestalt im 8./9. Jh. alle diejenigen Kennzeichen, die für die Volkskunst charakteristisch sind: einfache (oder vereinfachte) technische und darstellende Mittel, Verallgemeinerung und Formen, der Ausdruck der schlichten, klaren und einfachen, oft nicht nur unverschönerten, sondern betont überspitzten Formen, die allumfassende Einheit des linearen Anfangs, seine äußerst kalkulierte dekorativer Wirkung, die Intensität reiner Farben, eine durch Schlichtheit geprägte Ganzheitlichkeit und, so ungewöhnlich es klingen mag, – eine große Ausdruckskraft dieser Formen, ja Anziehungskraft. Mehr noch: ungeachtet der ungewöhnlichen Lösung der Gestalt ist sein gesamter künstlerischer Eindruck nicht nur durch makellose, sondern durch große künstlerische Ausdruckskraft gekennzeichnet. Bemerkenswert ist, dass dies sowohl für die Themen kennzeichnend ist, die sowohl himmlische als auch irdische Bereiche schildern – in beiden Fällen ist die künstlerische Gestalt gewissermaßen lakonisch, bis zum Zeichenhaften geführt, die durch innere Expression charakterisiert und durch intensive Bemalung gekennzeichnet ist (anschauliche Beispiele dafür sind das Relief des Opizi-Doms sowie die Portraitbemalung der Ktitoren der Mönchskirchen Nr. 6 und 8) (1, S. 473-478; 2, S. 68, 78; 25, S. 137). Das bedeutet jedoch keinesfalls, dass sich in irgendeinem erwähnten Bereich – dem himmlischen oder dem irdischen – oder im Zusammenhang dieser Bereiche irgendein Zerfall oder irgendeine Veränderung stattgefunden hat; im Gegenteil – damals waren das Göttliche und Irdische dermaßen streng reglementiert und ihre Koexistenz solchermaßen ausgemessen, dass eine solche Lösung des

gemeinsamen Themas seine Sakralität noch mehr hervorhob und als untrennbaren Teil eines Ganzen zeigte. Und außerdem erreichte die sich auf eine einfache Flächen-Linien-Rhythmus gründende Ausdruckskraft unter solchen Bedingungen seine maximale Beladenheit. Beim Anblick einer derart konzipierten Gestalt offenbarten sich die gleiche Bedeutung jedes ihrer Details und der in sie hineingelegte tiefe Inhalt. Gleichzeitig jedoch ist der bildenden Tradition der so genannten „Übergangszeit“ die in der Volkskunst so häufig vorhandene Naivität, Unbefangenheit fremd (im Einzelnen die Untrennbarkeit und Ununterscheidbarkeit des Irdischen und Himmlischen, des Alltags vom Sakralen) – die Bedeutsamkeit, die sie durchdringt, schließt all das völlig aus. Unter den Bedingungen der Vereinfachung der künstlerischen Form ist das durch sie ausgedrückte theologische Ideengut zwar ungewöhnlich stark, was manchmal vielseitig angedeutet wird, aber meistens sind diese Andeutungen durch die komplizierte Einheit ables- und erkennbar. Daher bekommt das besondere Erleben der Gestalten der erwähnten Epoche zusammen mit der außerordentlichen Bedeutung äußerste Erhabenheit und Jenseitigkeit.

Im Unterschied zu anderen Epochen, die durch ähnliche Tendenzen wie in der georgischen monumentalen bildenden Kunst des 8./9. Jahrhunderts gekennzeichnet sind, sind die oben erwähnten Charakteristika innerlich völlig zu eigen gemacht, dabei ist es ein organischer Weg zur Wiedergabe der erwünschten künstlerischen Form. Hinter der äußerlich einfachen, oft kargen Wiedergabe erkennt man faktisch immer die Sicht eines geschickten Meisters und die von ihm bewusst eingesetzten, ungewöhnlichen und merkwürdig anzuschauenden künstlerischen Mittel.

Eine wesentliche Bedeutung besitzt der Umstand, dass im Unterschied zu anderen Epochen, wo in der Kunst offizielle und volkstümliche Richtungen koexistieren, im 8./9. Jahrhundert eine solche Doppelung nicht vorhanden ist, aus dem einfachen Grund, dass damals die einzige offizielle und allgemeine, für alle Schichten der Gesellschaft gemeinsame und innerlich nahe Tendenz diejenige gemeinsame ist, die das georgische künstlerische Schaffen in seiner Gesamtheit erfasst hatte. Sie trägt ein großes Potential, eine solche Wirkung in sich, dass sie Jahrhunderte existieren und ungeachtet von Veränderungen noch lange fühlbar bleiben wird.

Eine Verbindung mit der Volkskunst war auch in den nachfolgenden Jahrhunderten oft Bestandteil des Gesamtbildes der Entwicklung der georgischen bildenden Kunst. Sowohl das 12./13. Jahrhundert (z. B. Erlöser-Kirche von Murqmeli) (8, S. 31-39), die Kirche der Hl. Barbara von Xe (10, S. 46-54; 11, S. 79-85; 22, S. 71-82), die Kirche der Erzengel von Tanyili – (23, S. 389-412; 3, S. 17-37), als auch – noch viel stärker – das 16. Jahrhundert (Çala, Wani, Tabakini, Çitelixevi, Bugeuli, Ilemi, die Kirche des Heiligen Elia Inasarmevli von Gelati, Kordeti, Kalauri, Lextagi und viele andere²) machen das Bild von der Koexistenz der offiziellen und volkstümlichen Ströme und ihre faktisch gleichwertige Rolle innerhalb der bildenden Tradition des Landes im Unterschied zur so genannten „Übergangszeit“ bedeutend vielschichtiger. Das gleiche kann man über das Ende des 15. Jahrhunderts und über das 16. Jahrhundert sagen, als sich ähnliche „obwohl nicht äußerst gleiche“ Ereignisse in der georgischen Wandmalerei wiederholten. Die Ähnlichkeit der so genannten Volks-

stromtendenzen dieser Epochen ist offensichtlich und trotzdem hat man darauf bisher nie die Aufmerksamkeit gerichtet (28, S. 365-371). Die Ähnlichkeit liegt auch darin begründet, dass die 'Ausdrucksprache' in beiden Fällen völlig auf die nationalen künstlerischen Voraussetzungen orientiert wurde. Das ist auch natürlich: blieb doch in beiden Epochen das kirchlich-künstlerische Schaffen ohne Fundament – wenn für das 8./9. Jahrhundert der Grund dafür die allumfassende Arabisierung des christlichen Orients und die Ikonenegner waren, so lag der Grund im 15./16. Jahrhundert im Niedergang Byzanz' und im endgültigen Zerfall eines gemeinsamen orthodoxen Hauses. Entsprechend nahmen unter den Bedingungen der Austrocknung der Urquelle der offiziellen kirchlichen Kunst in beiden Fällen völlig natürlich die lokalen jahrhundertealten Traditionen und die in ihrem Schoss entstehenden künstlerischen Eigenschaften seinen Platz ein. Bemerkenswert ist, dass dieser Prozess völlig natürlich, organisch und schmerzlos vor sich ging.

Dabei sind auch die Unterschiede augenscheinlich und wesentlich: es ist gut bekannt, dass der künstlerische Geschmack im 16. Jahrhundert in zwei Teile gespalten war – es gab die so genannten offiziellen und die volkstümlichen Ströme, obwohl der so genannte offizielle Strom immer noch führend blieb. Dieser Umstand soll zusammen mit anderen Voraussetzungen auf diejenige bestimmte Verdoppelung hinweisen, die sich damals im geistigen Leben des Landes zeigte. Auf eine Erklärung wartet immer noch der Fakt, dass sich die Tendenzen der Volkskunst nur in der Architekturmalerei zeigten; andere Bereiche – die Ikonenmalerei, die Miniaturmalerei, die Goldschmiedekunst behielten jedoch ihre Treue zum so genannten offiziellen Strom. Die Bemalungen der „offiziellen“ Reihe wurden von beruflich ausgebildeten Meistern ausgeführt, die sich auf frühere Arbeiten (hauptsächlich der Palaeologi-Zeit) orientierten und sich nicht mehr mit der Suche nach neuen Impulsen beschäftigten. Das verursachte eine allgemeine Tendenz der Ablehnung einer breiten künstlerischen Suche und ein Stehenbleiben. Neben einem Strom dieser Art existierte auf einem weniger hohen Fachniveau ein relativ ungeschliffenes Handwerk, ein aber hinsichtlich der Ausdruckskraft und Lebensfähigkeit viel fähigerer Volksstrom. Eben dieser wurde als möglicher Weg für das damalige künstlerische Schaffen lebenspendend und deswegen zeigte sich auch unter christlichem Vorzeichen gerade in ihm Individuelles und Originelles; und es zeigte sich nicht nur, sondern überwog oft sogar das Traditionelle. Obwohl für die offiziellen Kreise des Landes immer noch der durch Traditionalität und geschulte Meisterschaft gekennzeichnete offizielle Strom Priorität hatte, ist aber im Ganzen und umso mehr unter den Bedingungen des Zerfalls des traditionellen künstlerischen Systems schwer zu sagen, welcher Strom den gemeinsamen Geschmack bestimmte, durch den die bildende Kunst des zerfallenen und zerteilten Georgiens, dem Bewusstsein nach einigen Georgiens, geprägt war. Damals wurden die himmlischen und irdischen Bereiche in bestimmter Art und Weise hinsichtlich der künstlerischen Lösung voneinander abgegrenzt. Das ist eigentlich eine beachtenswerte und kennzeichnende Erscheinung, da heute bereits hinreichend bekannt ist, dass sich im späten Mittelalter gewissermaßen ein Wechsel des Blickwinkels innerhalb des Glaubens vollzieht. Der Glaube ist jetzt subjektiver,

diesseitiger. Entsprechend fühlt der Maler mehr Freiheit beim Malen irdischer Gestalten, im Besonderen bei der Ausführung der Porträts konkreter historischer Persönlichkeiten. Sie sind „fleißiger“, sie sind künstlerisch „eifriger“, lebendiger charakterisiert.

Daneben kristallisieren sich in späterer Zeit mehrere Kennzeichen klar heraus: weniger Ganzheitlichkeit des künstlerischen Ensembles, eine weichere Monumentalität, äußerst einfache Schemen, natürliche Unmittelbarkeit, manchmal sogar Naivität hinsichtlich des dekorativen oder expressiven Ausdrucks, und vieles andere.

Im 8./9. Jahrhundert zerfällt in Georgien nicht nur das traditionelle künstlerische System, aber gerade dadurch zeigen sich zu dieser Zeit seine Kennzeichen noch schärfer. Dabei waren die sich in der georgischen Kunst ereignenden Veränderungen so wichtig, dass sie das einem künstlerischen System gleichwertige Phänomen schufen. Diese Neuheit wurde zu einem bestimmten „Abzähl- oder Ausgangspunkt“ für die georgische Kunst der folgenden Jahrhunderte. Das neue künstlerische Empfinden der Gestalt, das für die oben genannte „Übergangszeit“ herausgearbeitet wurde, war keine lokale (charakteristisch für irgendeine Region, Schule oder gar für eine Werkstatt) Erscheinung – es trug gesellschaftlichen und allumfassenden, dabei auf ein Ziel ausgerichteten und konsequenten Charakter. Die gleiche Orientierung der Entwicklung der künstlerischen Tendenzen, die sich in dem auf dem Weg zur Vereinigung stehenden, obwohl immer noch zerteilten Land abzeichnete, zeugt noch einmal davon, dass das allmähliche Verschwinden der Grenzen zwischen den Schulen unvermeidlich war. Die auf dem Weg der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln in der Architektur und bildenden Kunst zu erkennenden Tendenzen zeugen auch davon, dass wie für andere Epochen auch für die „Übergangszeit“ die politische oder soziale Lage einzelner georgischer Landesteile oder ihre Beziehungen untereinander in dieser Hinsicht für den gesellschaftlichen Nährboden nicht bestimmend sein konnten, auf den sich alle Bereiche des künstlerischen Lebens Georgiens gleichermaßen gründeten. Das ist in der Architektur gut zu sehen, davon zeugen aber auch die Denkmäler der Architekturmalerei.

In all dem, was hinsichtlich des georgischen künstlerischen Schaffens des 8./9. Jahrhunderts gesagt wurde, ist nichts Ungewöhnliches: so wie in anderen Epochen spiegelten sich auch damals in jedem einzelnen Denkmal die wichtigsten Ereignisse der Epoche wider – in ihnen sind diejenigen Stimmungen und Bestreben verdeckt oder aber offen abzulesen, die der dortigen Gesellschaft dieser Zeit nah standen. Es ist eine auf sehr früh Beobachtetes ausgerichtete, dabei voller neuer Schaffensfreude beladene, unaufhaltsam strebende Kunst, die untrennbarer Bestandteil des geistigen Lebens im damaligen Georgien war.

Literatur

1. aladašvili, n.: ašoṭ ḡurapalaṡis reliepi opizidan. In: sakartvelos mecnierebata aḡademiis moambe, t XV, 7(1954), S. 473-478.
2. Aladašvili, N.: Monumental'naja skul'ptura Gruzii. Fasadnye rel'iefy V-XI vekov. Moskva 1976, S. 68-78.

3. Aladašvili, N.: Rospic' cerkvi Tanglil v Verchnej Svaneti. Роспись церкви Тангил в Верхней Сванети. In: kartuli saxviti xelovnebis saḡitxebi, tbilis saxeImcipo samxatvro aḡademiis samecniḡo ḡromḡbbs krebuḡ. Tbilis 1982, S. 17-37.
4. Aladašvili, N./ Alibegašvili, G./ Volskaja, A.: Živopisnaja škola Svaneti. Tbilisi 1983..
5. Čeisvili, G./ Bučukuri, M.: Nekotorye osobennosti srednevekovoj monumental'noj živoposi Verchnej Svanetii, IV. Meždunarodnyj simpozium po gruzinskomu iskusstvu. Tbilisi 1983.
6. G. Čubinašvili, G.: Iz istorii srednevekovogo iskussva Gruzii. Moskau 1990.
7. Mamaiašvili, I.: Rospic' Tabakini. Narodnaja struja v gruzinskoj monumental'noj živopisi nozdnego srednevekov'ja. Tbilisi 1991.
8. privaloḡa, e.: murgmelis „macxvaris“ moxaḡuloba uḡulḡi. In: zeglis megobari, 29 (1972), S. 31-39.
9. genia, m.: layamis macxovris eḡlesiis uḡvelesi mxaḡvroba, In: macne, iḡoriis arkeologiis etnograpiisa da xelovnebis seria, 1986, Nr. 1, S. 146-165.
10. qipḡize, i.: zemo svanetis sop. xes eḡlesiis mxaḡvrobis iḡonograpiuli skemis tavisebureba. In: macne, iḡoriis arkeologiis etnograpiisa da xelovnebis seria, 1975, Nr. 3, S.46-54.
11. qipḡize, i.: ḡua saḡuniibis svanetis ḡedlis mxaḡvrobis da xaḡeris urtiḡobisatvis, In: sabḡota xelovneba, 1977, Nr. 1, S. 79-85.
12. Skhirtladze, Z.: The Iconoclastic controversy and Georgian Art During the 8th-9th cc., XVIII Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers (Urbana-Champaign, 1992), p. 12-13.
13. Skhirtladze, Z.: Early Medieval Georgian Monumental Painting: Establishment of the System of Church Decoration, Oriens Christianus, 81 (1997), p. 169-206.
14. Skhirtladze, Z.: Under the Sign of the Triumph of Holy Cross: Telovani Church Original Decoration and its Iconographic Programme, *Cahiers Archéologique*, 47 (1999), p. 101-118.
15. sxirtḡaze, z./ bučukuri, m.: moxaḡulobis pragmeḡebi kemertḡ eḡlesiidan. In: sakartvelos siḡveleni, Nr. 6, 2005, S. 9-20.
16. sxirtḡaze, z./ ḡeliḡe, e.: epizodi sakartvelos eḡlesiis iḡoriidan. In: liḡeḡura da xelovneba, 1992, Nr. 3-4, S. 229-244.
17. ḡeviaḡova, ḡ.: nesgunis (zemo svanetis) eḡlesiis mxaḡvrobis tariyis saḡitxisatvis. In: sakartvelos mecnierebata aḡademiis moambe, Bd. XXIII, Nr. 1 (1959), S. 115-120.
18. ḡeviaḡova, ḡ.: pirveli penis mxaḡvroba sopel svipis eḡlesiaḡi. In: sakartvelos mecnierebata aḡademiis moambe, Bd. XXIV, Nr. 6 (1960), S. 769-774.
19. Ševjakova, T.: Monumental'naja živopis' rannego srednevekov'ja Gruzii. Tbilisi 1983.
20. R. Šmerling, R.: Malye formy v architekture srednevekovoj Gruzii. Tbilisi 1962.
21. tumanišvili, d.: VIII-IX saḡuneebis kartuli xuroḡmoḡyvreba. mxaḡvrul-iḡoriuli problemebi, sadokḡoro disertacia. Tbilisi 1990.
22. T. Velmans, Légglise de Khé, en Géorgie. In: *Zograf*, 10 (1979), S. 71-82.
23. T. Velmans, Les peintures de l'église dite "Tanghil", en Géorgie. In: *Byzantion*, LII (1982), S. 389-412.
24. Virsaladze, T.: Osnovnye étaḡy razvitija Gruzinskoj srednevekovoj monumental'noj živopisi, I. meždunarodnyj simpozium po gruzinskomu iskusstvu. Tbilisi 1977.

25. Vol'skaja, A.: Rospisi peščernych monastyrej David Garedži. In: gareži (qaxetis arkeologiuri ekspediciis šromebi, VIII. Tbilisi 1988.
26. xusqivaze, i.: XVI sauqunis kartuli qedlis mxaťvrobis ištoriidan. In: sabçota xelovneba, 1982, Nr. 11, S. 109-123.
27. xusqivaze, i.: gviani űua sauquneebis kartuli monumenturi perçeris erti aspekti. In: xelovneba, 1992, Nr. 5-6, S. 16-34.
28. xusqivaze, i.: kartul eklesiata gviani űua sauquneebis "xalxuri" moxaťulobani. Tbilisi 2003.

Anmerkungen

*Vorliegender Artikel ist Teil des Buches „VIII-IX sauquneebis kartuli mxaťvrobis ziritadi tendenciebi“/(Die Haupttendenzen der georgischen Wandmalerei des 8./9. Jahrhunderts) (im Druck)

¹ Für die Bibliographie siehe: 21, S. 8-13.

² Über die Existenz des so genannten Volksstroms in der georgischen Wandmalerei im späten Mittelalter siehe: (7; 26, S. 109-123; 27, S. 16-34; 28)