

Apolon Silagadse /Silagadze/

Formales Repertoire der klassischen Poesie

1. Bei der Untersuchung des klassischen georgischen Gedichts ist gewöhnlich die literarische Epoche –einschließlich– Rustavelis gemeint. Bei der Analyse der lyrischen Produktion dieser Epoche ist die am meisten verbreitete, traditionelle Methodologie eine differenzierte Charakterisierung der religiösen und weltlichen Poesie.

Natürlich werden Argumente (darunter solche formalen Charakters) für die übliche Differenzierung von religiösen und weltlichen Werken und ihrer typologischen Felder gesucht, aber letztendlich steht vor uns ein einheitliches System – die georgische Literatur als ein System. Von dieser Position aus ist die erforschte alte georgische Poesie formal so eingeteilt: a) Prosaform, b) die so genannten Formen des Strophengedichts, c) Jamben, d) die drei bekannten Formen der Metrik: *Pistiḡauri* (20silbiger Vers), *Šairi* (Vierzeiler mit meist 16silbigem Vers) in hoher (*mayali*) und niederer (*dabali*) Form.

2. Ich bemerkte bereits früher, dass eine völlig sang- und klanglose Taufe und Bezeichnung der so genannten Prosaarbeiten der religiösen Poesie als Prosa unberechtigt ist (siehe z.B. 1, 561). Die in ihnen zurückgelegten Parallelstrukturen befördern eindeutig ein solches Niveau der Textorganisation syntaktischen, morphologischen und anderen Charakters, die sich von der Prosa unterscheidet und eine bestimmte spezifische Art des Rhythmus erzeugt. In Texten wie z.B. „*iambiḡonni kartulsa anbansa zeda zuelni*“ [„*angelozta tana da zalta zecisata movedit, ermo...*“] oder „*kebaḡ kartulisa enisaḡ*“ [*kebaḡ kartulisa enisaḡ*] oder Basil Sabaḡmindelis „*mamisa sabaḡsi dasdebelni*“ [„*bunebata šecvalebita da toroḡisa gandevnita...*“] und anderen ist das – dank leicht aufzunehmender Wiederholungen, Aliterationen und einiger anderer Elemente – gar nicht so schwer zu bemerken. Es gibt aber auch eine Reihe anderer Werke wie z.B. das Finale von Ioane Sabanisḡis „*Abos martviloba*“ – „*kebaḡ ḡmindisa moḡamisa haboḡsi*“ oder Ioane Mḡbevaris „*galobani ḡmidisa basilisani*“, in denen ebenfalls auf dem Wege einer Spezialanalyse besondere und gleichzeitig sehr komplizierte innere rhythmische Prinzipien aufgedeckt werden können (ausführlich siehe 2).

Für die Charakterisierung all dieser Fälle ist folgende prinzipielle Bestimmung wichtig: welches innere – codierte oder an der Oberfläche gelöste – Prinzip können

wir erkennen, ist es das alleinige Prinzip des gegebenen konkreten Textes oder gehört es nur zu dem gegebenen konkreten Text?

Ist es das spezifische Zeichen eines Einflusses, weswegen: a) faktisch die Form als solche in dieser Zeit nicht geschaffen worden wäre; b) besitzt es eine solche Form nicht und kann somit auch nicht die Fähigkeit der Reproduktion besitzen; c) haben wir entsprechend kein System, dessen gegebener Text als konkretes Erkennungsmerkmal angenommen werden kann.

Spezifisch ist die Form der rhythmischen Prosa, für die es überhaupt schwer ist, in der Sphäre der Literatur einen Platz zu finden. Ich meine einen solchen Texttyp wie „abuḳura“ [çamebae çmindisa mikaelisi, romeli iqo lavrasa didsa çmindisa mamisa çvenisa sabaœsa“], obwohl ihm gewöhnlich eine andere Qualifikation gegeben wird (siehe z.B. 3, 703).

Hier stützt sich die Rhythmik auf parallele syntaktische Konstruktionen, bei denen uns die Endungen ein- und dieselben grammatische Formen bereitstellen, darunter ein- und dieselbe Flexion usw. Solcherart Rhythmik stellen z.B. „hasaḫita-žamita-xaḫita-pirita-marxvita-myvizarebita“, „soplisa-uplisa-codvisa-maylisa“, „çemda iqo-ḳetili gigo-enda viqo-mravaltisa iqo“, „sakebel-sakikebel-sašvebel-savnebel-saçadel-sazagel“ dar. sie schaffen einen bestimmten Effekt der Rhythmisierung, weil sie bei den rechten, äußersten letzten Teilen gleiche oder ungefähr gleiche syllabische Längen erzeugen (4,82).

Bei der Qualifizierung als rhythmische Prosa ist teilweise auch jener Fakt zu berücksichtigen, dass vom traditionellen Standpunkt aus betrachtet der georgische Text aus dem Arabischen übersetzt ist. Dieser Gedanke (5, 65) ist anerkannt und in die Werke allgemeinen Charakters eingegangen (z.B. 6, 24; 1, 191), obwohl in ihnen auch Zweifel geäußert wurde, aber – so, dass letztendlich dennoch kein Zweifel an der Existenz dieser Sujets in Werken der arabischen oder griechischen Sprache (7) geäußert wird. In diesem Fall ist interessant, dass in Werken bestimmter arabischer Genres eine ähnliche Form der arabischen Prosa verwendet wird (Saj' – sind die im 9./10. Jh. im Arabischen so genannten Makame, eine auch in Briefwerken genutzte vergleichsweise neue Form und nicht die vorislamische und frühe Form einiger Suren des Korans des Saj' im engeren Sinne, das eine poetische Form ist).

3. Spezifisch sind auch jene Formen, die man Strophengedichte nennen kann (traditionell durch P. Ingoroqva als „syllabisch geschnittenes Gedicht“ oder „Silbensprache der Loblieder“ bezeichnet). Genetisch hängen sie offensichtlich mit den byzantinischen Loblied-Formen zusammen (3, 596-597). Wenn wir sie genauer untersuchen, ist im Griechischen bei ihnen die so genannte antiphonischen (Gegengesang-) Syllabik zu beobachten, die nicht auf Wiederholungen der Zeilen basiert, sondern der Strophen (die erste Strophe ist der Irmos /Modelltropar/, die anderen sind Troparia), während innerhalb der Strophe verschiedene Versformen vereint sind (über byzantinische Formen, siehe 8, 131-135).

Neben den byzantinischen Wurzeln ist bei der Verbindung in erster Linie die Form der Kontaktion (Hymnenform) des 6.-7. Jh. (darunter populäres Akathistos -der Hymnus in der Ostkirche-) und die Form der Gesetzgebung des 8.-9. Jh. zu berücksichtigen. Was den Fakt einer solchen Aneignung aus den Byzantinischen überhaupt angeht, so ist er nicht nur für die georgische Wirklichkeit bekannt, sondern auch anderswo: z.B. in altslawischen liturgischen Texten, wo gerade diese Form übernommen wurde (eine solche altslawische frühe Arbeit wurde von R. Jakobson entdeckt – siehe 9).

Im Georgischen darf man diese Strophenform offenbar nicht als Beispiel eines direkten Imitierens betrachten; hier besitzt sie bestimmte Eigenheiten, was letztendlich zu einer außergewöhnlich großen Anzahl – mehr als 1200 – konkreter Sorten führt.

Wie bereits gesagt, stellt ein konstruierter Teil durch Wiederholung einiger Zeilen eine Struktur her, die man bedingt als Strophe bezeichnen kann; innerhalb der Strophe besitzen die Zeilen verschiedene syllabische Längen. Zum Beispiel besteht die 1. Lobpreisung von Davit Aymašenebelis „galobani sinanulisani“ [Reuegesänge] aus 4 Strophen, die aus jeweils 6 Zeilen bestehen.

Davon ist die erste siebensilbig, die zweite achtsilbig, die dritte vierzehnsilbig, die 4., 5. und 6. sind achtsilbig 7-8-14-8-8-8;

in der zweiten Lobpreisung (7 Zeilen) wiederholt sich ein achtsilbiger Vers viermal 8-8-9-11-8-8-11;

in der dritten Lobpreisung (5 Zeilen) verzeichnen wir viermal 8-8-12-13-12;

in der vierten Lobpreisung (5 Zeilen) viermal 5-11-9-12-10;

in der fünften (6 Zeilen) viermal 6-9-4-18-11-14;

in der sechsten (6 Zeilen) viermal 5-15-12-7-6-7;

in der siebenten (8 Zeilen) eine viermal 12-8-11-10-9-10-11-11;

schließlich in der achten (7 Zeilen) fünfmal 16-14-6-7-7-7-11.

Das Spezifische dieser Form besteht darin, dass wir einerseits feste Schemata sehen, aber andererseits diese Schemata keine Strukturen schaffen und ihre Gemeinschaft kein System, weil sich keine Gesetzmäßigkeit zeigt und keine Regel festgestellt werden kann. Im Einzelnen wirkt der Strophenaufbau auf keinerlei Strukturgesetz: wir können nicht wissen, welches einengende Längengesetz der Strophe der gegebenen Art oder welches Kombinationsgesetz die Nachbarschaft der Zeilen verschiedener Länge innerhalb der Strophen begrenzt haben; ebenso existiert keinerlei Gesetzmäßigkeit, die die Strukturen der Zeilen begrenzt. Abschließend gibt es also einerseits Strukturen, andererseits regelt unter den Bedingungen des Fehlens entsprechender Gesetze im Funktionieren dieser Form der „Irmos“ die Ordnung, der die Rolle des funktionsinnehabenden Etalons (Mustermaß) eines Diktats auf sich nimmt: der „Irmos“ stellt – von der Position der uns interessierenden Frage – ein einmal real geschaffenes, vorausgegangenes Erzähltes dar, das dann wie ein Schema die anderen Autoren und andere Erzählungen wiederholen. So z.B. ist der Irmos

„soplisa zyua ayzrul ats“ eine mit diesem Satz beginnende zweistrophige Lobpreisung, die Grigol Xanteli zugeschrieben wird; ihre siebenzeilige Strophe stützt das Schema mit Zeilenaufbau verschiedener Längen: 7-7-7-11-7-7-5, und alle hymnographischen Texte (z.B. die 4. Lobpreisung von Ioane Mbevaris „galobani šobisani“), die die Überschrift „soplisa zyua ayzrul ats amit zeda“ oder einfach: „soplisa zyua ayzrul ars“ hat, sind genau nach jenem Schema angelegt (diesen Mechanismus bemerkte Ingoroqva; gleichfalls dechiffrierte er diese Form mit Hilfe metrischer Punctuation.)

Des weiteren haben wir Schemata: a) die nicht durch irgendeine Gesetzmäßigkeit charakterisiert sind; b) wo sich die Reproduktionsgeschicklichkeit nur mechanisch ergibt, sie tragen einen künstlichen Charakter – der Autor erschafft es mittels irgendeines existierenden Schemas und nicht aufgrund von inneren Gesetzen des basierenden Gedichtsbaus; c) wo der Rhythmus solcher Texte für den Träger der wahrzunehmenden gegebenen gedichtsrhythmischen Erzählung nicht erkennbar ist (ausführlich siehe 4, 73-82).

Das „sagalobelta marcyled“ hat weder etwas mit georgischem Gedichtsbau noch überhaupt etwas mit Gedichtsbau als solchem gemein. Offensichtlich ist es hier möglich, einen Prozess einer gewissen Ablehnung zu sehen: mit der „Silben“-Form wurden im Rahmen dieses Prozesses die traditionelle Formen der georgischen Gedichtsbaus verneint. Die auf der Grundlage der Ablehnung der georgischen Formen geschaffene alternative Form sprengte natürlich die Rahmen des georgischen Gedichtsbaus. Es ist nicht zufällig, dass weder diese Form noch irgendein Element aus ihm in der Zukunft im System des georgischen Gedichtsbaus einen Platz fand.

Das bisher Gesagte bezieht sich nur auf die Sphäre des Versaufbaus und macht vom Gesichtspunkt der Kunstfertigkeit her gesehen keine Abstriche am entsprechenden Erzählten. Der gegebene Einfluss ist einer der interessantesten Fakten der georgischen Literatur.

4. In der georgischen religiösen Poesie ist der jambische Vers die populärste Form, der ungefähr seit dem 8. Jh. zu beobachten ist: das fünfzeilige Gedicht (oder Strophe), in einer Zeile 12 Silben, mit einer Zäsur nach der fünften oder siebenten Silbe. Diese Struktur stellt direkt eine Imitation des byzantinischen Zwölfsilbers dar, der seinerseits vom griechischen jambischen Trimeter herrührt (über den byzantinischer Zwölfsilber siehe 10.) D. h. ähnlich wie im Byzantinischen wird im Georgischen der zwölfsilbische Vers entweder nach der fünften oder siebenten Silbe geteilt. Obwohl diese These eine gewisse Konkretisierung benötigt: der Vers des georgischen jambischen Verses zeigt uns in der lyrischen Praxis in der Tat einen fakultativen Wechsel 5+7/7+5, offensichtlich dachten die georgischen Hymnographen an seine kanonische Strukturform 5+7. Darauf weist folgendes hin (ausführlich siehe 11, 125-128):

a) wir haben nur auf dem Schema 5+7 aufgebaute Werke, gegenteilige Fälle finden sich praktisch nicht (interessant ist, dass später Ioane Bagrationi und Teimuraz

Bagrationi bei der Untersuchung jambischer Verse zur Illustration solche Werke ausgesucht haben, die die 5+7 Struktur besitzen).

b) die Graphik eines Akrostichon¹ zeigt uns die Struktur 5+7 – nur diese –, in der die Anfangsbuchstaben innerhalb des Verses gesetzt sein müssen, was natürlicherweise seine Segmentierung als Bildendes fordert; ein solches ist im Falle von „orpirad kudurcerili“.

c) Eine gleiche Struktur zeigt uns gleichbedeutend die Tradition des Schreibens von jambischen Versen, wenn ein Text ununterbrochen geformt wird, als Verse und als beigemengter Abschnitt außerhalb einer Gliederung, aber die Orte der Zerteilung – die Endung der Zeile und das Innere der Zeile, der Platz einer binären Teilung – wurde durch einen Punkt ausgedrückt (die so genannte metrische Punctuation siehe 3, 591): zu dieser Zeit setzte man innerhalb der Zeile einen Punkt nur dann, wenn seine Struktur 5+7 annahm; wenn die Zeile 7+5 (oder anders) war, das heißt nach der 7. Silbe (oder an einem anderen Ort), dann setzte man keinen Punkt, das heißt die Zeile betrachtete man als ohne kanonische Struktur oder als ungeteilte Zwölfersilber.

d) Die Position jener Autoren ist interessant, für die kirchliche Poesie und ihre Form ungewohnt war. Wenn man sich ausnahmsweise der Jambenform zuwandte, wählte man nur die Struktur 5+7 aus: so ist es bei Besiki, der lediglich sechs jambische Gedichte vorzuweisen hat, und so ist es bei Grigol Orbeliani – mit einem jambischen Gedicht.

Aber in Bezug auf die jambischen Verse ist wichtig, dass ihre Struktur nicht mit den Prinzipien des georgischen Versbaus zusammenpassen: a) 5+7 zertrennt jene Gesetzmäßigkeit, bezüglich derer im binarischen Aufbau das erste Glied gleich dem zweiten ist oder länger als es; b) ein siebensilbiger, kleinster Bestandteil ist für den georgischen Versbau unbekannt.

Diese Einteilung der jambischen Versstruktur nimmt eine gewisse Einheit seines Funktionierens hin: einerseits ist sein gesetzmäßiger Aufbau bekannt und wird angewendet, andererseits sind Fälle der Zerstörung ziemlich verbreitet – sowohl in der Länge der Zeile als auch an der Stelle der Zäsur und anderes; drittens gab es oft Versuche, das individuell zu durchdenken und zu erneuern, was vom Standpunkt des Georgischen nicht der natürlichen Strukturform des georgischen Gedichts entspricht, – hierbei sind jene jambischen Gedichte Eprem Mcires besonders interessant, in denen ein ungewöhnliches siebensilbiges Segment abgelehnt und der Zwölfersilber durch einen dreimal wiederholten Viersilber angewendet wird, was einem normalen und verbreiteten georgischen Versbau entspricht.

Der georgische jambische Vers stellt in der Tat eine Gedichtform dar, die charakteristische Eigenheiten des Versbaus besitzt, im Einzelnen – die Einheit der Reproduktion. Andererseits ist er bezüglich des metrischen Aufbaus kein Glied des georgischen Versbausystems, weil er den Gesetzmäßigkeiten dieses Systems nicht entspricht (auch eine solche Charakterisierung ist möglich: er gehört zu keinem sprachzugehörigen System, weil es – im Georgischen realisiert – für das georgische

anderssprachige Verssystem ein Fragment bleibt, gerade deshalb steht es mit seiner Struktur entgegen den Gesetzmäßigkeiten des georgischen Gedichts.)

Zur Klarstellung: das Untersystem jener zweigliedrigen rhythmischen Einheit, in der das erste Glied fünfsilbig ist und in dem kein Platz für eine Struktur des jambischen Verses 5+7 ist, sieht so aus: 5+5, 5+4, 5+3, 5+2, 5+1, 5+0. (Was den Aufbau des anderen jambischen Gedichts anbetrifft – 7+5 – ist ein solches Untersystem der binaren Einheit, in welcher das erste Glied siebensilbig ist, im Georgischen überhaupt nicht bekannt). Der jambische Vers war immer die Hauptform der georgischen religiösen Poesie, und in ihm war der georgische Versbau hinsichtlich des verwirklichten Prinzips nicht entwickelt.

5. Nach Lobpreisungen und nach Rustaveli hatte sich faktisch bis zum 18. Jh. im georgischen Versbau und entsprechend im Formenrepertoire der georgischen Poesie nichts verändert: es sind drei georgische Versbaugrößen vertreten – der hohe Schairi (mayali šairi - Mamuķa Baratašvili „šairi“), der niedere Schairi (dabali šairi - „grzeli šairi“) und der zwanzigsilbige Vers (pistiķauri).

Die Zeile des hohen Schairi [Sechzehnsilber]: 4+4 + 4+4

Die Zeile des niederen Schairi [Sechzehnsilber]: 5+3 + 5+3

Die Zeile des Zwanzigsilbers: 5+5 + 5+5

Gleichzeitig und nebeneinander sind alle drei dieser Maße bei Čaxruxaze und bei Rustaveli zu finden. Bei Čaxruxaze („Tamariani“) sind außer den drei Formen praktisch alle Varianten der für jene Zeit verbreiteten Rhythmen (im Ganzen fünf) vertreten. Man kann offenbar behaupten, dass „Tamariani“ von seiner Bestimmung her für jene Epoche auch eine homogene Chrestomatie der bekannten georgischen Maße und rhythmischen Arten darstellt (ausführlicher siehe 12, 5-17). Man kann vielleicht auch sagen, dass innerhalb eines Werkes die Präsentation aller georgischen Maße und Gedichtsformen vorhanden sind, eine bestimmte Norm der altgeorgischen Poesie, im Einzelnen seines so genannten nationalen Teils. Wenn wir jenen Fakt berücksichtigen, dass in „Tamariani“ keine (auch nicht in „Vepxišćaosani“) Jamben vorkommen, ist das Wesen dieser Norm klar: es weist auf die traditionellen georgischen (resp. ursprünglich georgischen) Maße hin und nicht genutzt wird das relativ neue Maß nichtgeorgischen Ursprungs (siehe 13, 20-23). Bezüglich des in dieser Norm konstruierten „Tamariani“ ist es möglich auch Čaxruxazes Gedicht, die Form oder den Aufbau des Werks, zu erörtern (natürlich ist hier nicht die Rede vom Maß als einer bestimmten metrischen Struktur und eines bestimmten rhythmischen Schemas); auf die Realität einer solchen Qualifikation weist jener Fakt hin, dass sich im 18. Jh., als die Herrschaft der Rustavelischen Form (die zwei Schairis) überwunden wurde und in diesem Rahmen einige Versuche der Erneuerung des Versbaus verwirklicht wurden, sich Besiķi im Rahmen der Werke („dedopals anazed“, „an“-ze sit moxval“, „ruxis brjola“, „rǰaldedamtiliani“) viermal der Form von „Tamariani“ zuwendet.

Mit der Verteidigung der gleichen Norm (neben „Vepxišćaosani“ niederem und hohem Schairi) ist einmal auch der Zwanzigsilber „pistiķauri“ verbunden („šekra čiteli

asi atasi...“); aber während er nur einmal dargestellt ist, stärkt das die neue Form – den Rustaveli-Vers, der sich in den Werken auf den fakultativen Wechsel von niederen und hohen Šairi stützt. Der Rustavelische Zweigrößenbau schob bis zum 18. Jh. praktisch alle anderen Formen beiseite (die ersten Versuche, aus dieser Lage auszuscheren, gehören in das 17. Jh. – dem Autor Teimuraz I.).

Gleichzeitig sind die oben genannten drei klassischen Maße schon in der Epoche vor Čaxruşaze, vor Šavteli und vor Rustaveli und, was besonders interessant ist, im Rahmen der Kirchenliteratur realisiert. Völlig auf dem hohen Šairi ist ĩlipes (10. Jh.) bekanntes „pesvta matgan okroanta“ aufgebaut (ein interessantes Beispiel stellt Ioane-Zosimes „gundni igi zecisani“ dar, in welchem eine 4+4 Struktur vorhanden ist, jedoch können wir nur in drei Fällen ein viersilbiges Segment als Endteil des Gedichtsstücks sehen). Einen niederen Šairi, dabei noch einen angrenzend rhythmischen Vierzeiler, verkörpert Arsen Iqaltoelis Epitaphium über Davit Aymaşenebeli („vs načarmagevs mepeni“) und das „kanontatvis“ („utkuams pirveli kanoni“) eines anonymen Autors des 11. Jahrhunderts.

Was den Pistikauri anbelangt, so ist seine zwanzigsilbrige Zeile in die georgische Übersetzung des Prosawerks „camebae čmidisa prokopisi“ von Ersebi Kesarieli eingegangen (ausführlicher siehe 14); diese stellt eine lyrische Übersetzung eines Homerszitats dar, das im Originaltext gegeben ist (Das zeigte P. Ingroqva in einer Untersuchung über das Interesse der alten georgischen Literatur an Homer – siehe 15, 51): „ara ketil ars ravalupleba, ert upal iqavn da ert meupe“. Die georgische Übersetzung unmittelbar aus dem Griechischen wurde nicht später als im 7. Jh. ausgeführt, vermutlich im 5. und 6. Jh. Noch früher, im 4. und 5. Jh. ist in der georgischen Übersetzung von „sakme mocikultains“ ein halbzeiliger (6+5) Pistikauri dargestellt: „romelsa-igi natesavca vart“. Diese Art – eine in einen Prosatext eingeschobene Übersetzung eines Gedichtszitats, hauptsächlich eines Gedichts in Gestalt einer Zeile – war ziemlich verbreitet: Eprem Mcire hat in verschiedenen Übersetzungen fünfmal im Original zitierte Zeilen von Homer in Form georgischer Gedichtszeilen übernommen (viermal – mit Pistikauri, einmal mit niederem Šairi); dabei werden Gedichtszitate der antiken (nichtchristlichen) Epoche immer mit dem georgischen Versmaß übersetzt, und alle anderen Gedichtspassagen religiösen Inhalts nur mit jambischen Gedichten (vgl. 16, 74).

6. Hierbei ist interessant, dass wir es wieder mit einer gewissen Norm einschränkenden Charakters zu tun haben: Die georgischen religiösen Schriftsteller (in diesem Falle Übersetzer) lehnten sich an die jambischen Verse an und vermeinten Pistikauri und Šairi, aber sie hinterließen einen sehr eingeschränkten Bereich der Nutzung.

Diese Entwicklung gibt die Möglichkeit zu schlussfolgern: der georgische Versbau traf ja in der ersten Stufe der Entwicklung mit einer charakteristischen Form und einer bestimmten Geschichte des Funktionierens auf die christliche Zeit und christliche Literatur (diese Schlussfolgerung folgt natürlich auch anderen konkreten Argumenten, siehe 4, 122-131). In der Epoche des Christentums entwickelt die religiöse Poesie ihre

Poetik, darunter auch die Verskonstruktion, und schafft die Regel, nach der die neuen Versbauschemen anzuwenden sind für eine genetisch dem Christentum verbundene, aber nichtgeorgische Wirklichkeit, und abgelehnte alte Versbauschemen für eine genetisch nichtchristliche, aber georgische Wirklichkeit. In der Praxis bedeutete das, dass sich zwar die georgischen religiösen Autoren, während sie sich nicht von ihren thematischen Grenzen trennten, in spezifischen Fällen dem jambischen Vers für die Gedichtspassagen zuwandten, wenn in dem zu übersetzenden Text Gedichtszitate aus antiker (heidnischer) Epoche eingebunden waren, dann waren sie gezwungen, auf eine andere Thematik auszuweichen und wandten sich den traditionellen (vorchristlichen) Metren zu.

7. Wenn wir berücksichtigen, dass einerseits diejenigen, die nichtjambische Verse schrieben, keine religiöse Schriftsteller sind, dann ergibt sich schließlich eine solche Situation, eine solche allgemeine Norm: die geistliche Poesie, ein Teil der georgischen Poesie, richtet ihre Form, sowohl die religiöse Poesie als auch einen Teil der georgischen Poesie -- auf Eigenes. Ioane Mtbvari, Mikel Modreķili, Giorgi Atoneli, Eprem Mcire, Ioane Petriçi, Demetre Mepe, Peķre Gelateli und andere äußern sich mit jambischen Versen; Ćaxruxaze und Rustaveli wandten sich dem Versmaßen der georgischen Sechzehn- und Zwanzigsilbern zu. Aber die klassische georgische Poesie ist ein einheitliches System, weshalb bei der Auswahl des Versbaurepertoires eine Überschneidung vor sich geht: Arsen Iqaltoeli und Ioane Šavteli dichten sowohl mit jambischen Versen als auch mit traditionellen georgischen Versmaßen, jedoch -- wie wir sahen -- wird die religiöse Thematik sporadisch auch mit niederem und hohem Schairi wiedergegeben. Letztlich grenzt die grundlegend unterschiedliche Thematik ab: Šavtelis „Galobani varķiisa ģmertismšoblisani“ ist mit jambischen Versen geschrieben, aber „Abdulmesiani“ ist mit einem georgischen Metrum verfasst.

Bemerkenswert scheint noch folgender, in bestimmter Weise unerwarteter Umstand: beim Einhalten der obigen Norm sind die weltlichen Schriftsteller strenger als die geistlichen. Oben wurde schon an jene seltenen Fälle („pesvta matgan okvanta“ und andere) erinnert, da sich die religiöse Poesie zur Formung einer geistlicher Thematik dem niederen und hohen Schairi zuwendet. Was die weltliche Poesie anetrifft, so finden sich in ihr keine jambischen Verse (genauer gesagt, konnten sie keinen Platz im System des georgischen Versbaus finden): sowohl Ćaxruxaze als auch Rustaveli lehnten sie mit Entschiedenheit ab, Šavteli befriedigten sie nicht für eine nichgeistliche weltliche Thematik.

8. Die nachfolgende Entwicklung verändert das Bild praktisch nicht. In der kirchlichen Poesie sind wiederum die jambischen Verse populär; es tritt eine Vielzahl rhythmischer Beispiele auf.

Die weltliche Poesie verzichtet nicht auf ihre Position, obwohl wir einige interessante Versuche haben; im Einzelnen versuchte Besiķi zweimal mit der Anwendung jambischer Zeilen eine polymetrische Gedichtsform zu schaffen („bdisadmi“, „etlzed“), jedoch -- ohne Erfolg.

