

Sasa S'chirtladse (Zaza Skhirtladze)

## Aus der Geschichte der georgischen Wandmalerei des frühen Mittelalters

Im Frühjahr 1991 wurde in Šida Kartli während eines Erdbebens zusammen mit anderen Kirchen auch die Kirche des Hl. Giorgi von Kemert'i beschädigt. Das Gebäude zerbrach in zwei Teile; ein großer Teil der Wände und Gewölbe wurde zerstört – etwas besser überdauerte der Altar mit dem Tritonshorn. Als eine Folge der Zerstörung löste sich am Altar der Putz mit Fresken des 12./13. Jh.. Auf diese Weise kam eine frühere Malerei zum Vorschein. Sie befand sich auf beiden Seiten unterhalb der Altarfenster in unmittelbarer Nähe der Öffnung in einer Höhe von etwa 160 cm.

Von der ursprünglichen Wandmalerei der Kirche haben sich zwei Kompositionen erhalten, die erste davon, eine etwas größere Komposition, befindet sich südlich des Fensters, die zweite, kleinere, nördlich. Während der Restaurierung des Denkmals lösten Maler-Restauratoren des Zentrums für Erforschung, Fixierung und Restaurierung alter georgischer Wandmalerei beide Schichten von der Wand ab und überführten sie nach Tbilisi.<sup>1</sup> Sie werden jetzt im Zentrum für Erforschung, Fixierung und Restaurierung alter georgischer Wandmalerei aufbewahrt.

\* \* \*

Die ungefähre Bauzeit der Kirche von Kemert'i wird auf das 9./10. Jh. datiert (5, 44-46). Es handelt sich um ein einschiffiges Gebäude, das von drei Seiten einen Umgang bot. Auf den in späterer Zeit verputzten Fassaden waren an einigen Stellen Reliefs angebracht. Schon lange ist bekannt, dass die Reliefs aus unterschiedlichen Zeitepochen stammen – die zwei Platten der Ikonostase, die an der südlichen Fassade angebracht waren, das an der gleichen Fassade sich eingefügte Relief mit der Abbildung eines lebenden Kreuzes und das auch den westlichen Eingang krönende Kreuz hält man für Schöpfungen der Jahrhundertwende vom 10. zum 11. Jh. (5, 45).

Die Kirche muss zu einem früheren Zeitpunkt schon einmal beschädigt worden sein. Unter dem im Jahre 1991 durch ein Erdbeben abgeplatzten Putz zeigten sich deutliche Spuren einer früheren Zerstörung, u. a. ein großer Riss, der durch das ganze Perimeter des Altars führte. Es scheint, dass auch das Gewölbe der Kirche zu jener Zeit zerstört wurde. Später wurde es erneuert und mit Schleifsteinen überzogen.

Die Kirche muss im 12. Jh., spätestens jedoch zu Anfang des 13. Jh. erneuert worden sein. Die Gewölbeschicht, sowohl der Form als auch dem Charakter der Pilaster nach, sprechen für jene Periode. Die zweite Schicht der Wandmalerei, die am Altar und in der Halle in den 1990er Jahren an manchen Stellen noch sichtbar war (die Füße der

Apostel am Altar, die Gesichter der Verkünder und der heiligen Krieger auf den Pfeilern, die Reste der Malerei an der Westwand) zeugt davon, dass die Wände der Kirche während der Restaurierung erneut bemalt wurden.<sup>2</sup>

Während der Wiederherstellung der Kirche überdeckte man auch die alte Wandmalerei. Vor allem diesem Umstand ist es zu verdanken, dass diese äußerst interessanten, auf den ersten Blick recht ungewöhnlichen Gestalten erhalten blieben.

\* \* \*

Die erste Schicht der Malerei wurde gleich nach dem Bau der Kirche auf einer damals üblichen Kalkputzmischung aufgetragen. Diese Putzmischung wurde teilweise auch dafür verwendet, die aus dem Fluss geholten Steine, die uneinheitlich waren, auszugleichen.<sup>3</sup> Die Erbauer der Kirche polierten die Kalkmischung auch teilweise. Erst danach trugen sie die erste Wandbemalung auf.

Die Malerei wurde auf der noch nassen Oberfläche des Putzes aufgetragen. Diese Tatsache zeigt, dass die Wandmalerei gleich nach dem Bau der Kirche sofort mit der Verputzung entstand. Entsprechend war auch die Wandmalerei von Anfang an mit eingeplant.

Es ist erkennbar, dass der Maler auf beiden Seiten des Altargewölbes Ikonen abgebildet hat – die rechteckige Rahmung, die die Komposition umgibt, unterstützt größtenteils die Wirkung.

Die äußerst schemenhafte und nur bedingt wirksame Malerei wurde mit schwarzer Farbe, einem dünnen Pinsel oder gar einer Feder ausgeführt. Manchmal, z. B. bei der Ausführung des Bartes, wurde diese Farbe so aufgetragen, dass sie den Eindruck erweckt, als wäre sie mit Graphitkohle vorgezeichnet worden. Für das Fresko wurden zudem nur zwei Farben genutzt: eine gelbliche, aus gebranntem Ocker gewonnen, und eine etwas dunklere, warme rötliche Farbe.

Die Figuren wurden ganz von trübem Ocker bedeckt, die Farbe auf dem Plafond mit dünnen, ungleichmäßig dicken Konturen aufgetragen. Der Hintergrund selbst ist nicht vollständig bedeckt, auf der Oberfläche des Putzes, auf dem sich keine Farbe befindet, wird die schlichte Wirksamkeit der Abbildungen deutlicher.

Von den erhalten gebliebenen Kompositionen ist eine etwas größer als die anderen (61 x 44). Das Fresko ist jedoch beschädigt – der untere Streifen der Umrahmung sowie der untere Teil der Bildnisse wurden während des Abbruchs des Putzes zerstört (s. Bild 1).

Die Kompositionen besitzen außen einen Rahmen. Auf dem oberen und dem rechten Rahmenstreifen ist mit kurzen, einander überquerenden Strichen ein einfaches Netz unterlegt worden. Auf dem rechten vertikalen Streifen füllt das Motiv die Rahmenfläche nur teilweise aus, während der obere mit engeren Streifen dieses Strichennetz voll bedeckt. Auf dem linken vertikalen Rahmenstreifen unterscheidet sich das Dekor – hier zeigt sich ein mit halbkreisartigen Strichen geschaffenes Motiv, das offensichtlich zur Schaffung einer Steinstruktur vorgesehen war.

Drei auf der Wandmalerei dargestellte frontale, von einer Gloriole umgebene Figuren füllen den Bereich der Komposition vollständig aus. Im Zentrum befindet sich der entthronte Messias. Er ist nur etwas größer als die beiden anderen. Über der nur

schwachroten Gloriele von Christus hebt sich ein traditionelles Kreuz mit feinen Konturen schwarzer Farbe vom allgemeinen Hintergrund ab. Der über die Schulter gehängte Himation, der die rechte Hälfte des Körpers bedeckt, ist von gelblicher Farbe. Der Chiton ist mit warm-rötlichem Ocker gefärbt.

Auf dem rundlich-ovalen Gesicht des Heilands zeigt sich ein durch wenige Pinselstriche angedeuteter gewellter Bart. Ähnlich ist auch das Haar behandelt – seine auf den Schultern aufliegenden Enden sind nur durch etwa zwei Linien markiert. Die auf den großen Augen als kleine Punkte angebrachten Pupillen unterstreichen nicht so sehr die Richtung, in die die Pupillen schauen – sondern verweisen bereits auf Konvention und Abstraktheit des Gesichts. Auf dem Fresko fällt der breite Mund auf, der ebenfalls nur durch dünne Konturen wiedergegeben ist.

Besondere Aufmerksamkeit zieht die Geste des Messias auf sich – die ungewöhnlich großen Hände sind vor dem Herz erhoben und einander zugewandt als Zeichen des Gebets. Das aufgeschlagene Evangelium, das traditionsgemäß von der linken Hand gehalten wird, ist hier unten, an der Taille zu sehen. Dabei ist der Kodex sichtlich klein geraten und größtmäßig nicht einmal so groß wie die Hände des Messias. Auf dem Fresko sind ebenfalls mit feinen horizontalen Strichen die Schnürungen des Buches angegeben. Auf den Seiten des Evangeliums sind eine sehr blasse, für das bloße Auge fast nicht sichtbare Rest einer Inschrift, kleine Flecken und Striche unklarer Form zu bemerken.

Am unteren rechten Rocksaum der Figur ist ein Teil eines Ruhebetts angedeutet – das ist eine mit vertikalen und horizontalen gekennzeichnete einfache Form, dabei unproportional klein im Verhältnis zur gesamten Figur.

Von den neben dem Messias dargestellten Figuren erinnert uns die linke mit ihren ikonografischen Zügen an den Heiligen Apostel Paulus. Darauf deutet wohl auch sein Attribut hin – ein Buch, das er in der rechten Hand hält. Für eine Apostelfigur ist das auf dem Fresko sichtbare Gewand der Gestalt äußerst ungewöhnlich. Es handelt sich um ein Bahrtuch und um einen Umhang, der in gewisser Weise einem Omophorion gleicht. Äußerst ausdrucksvoll ist das Gesicht, das freilich mit kargen künstlerischen Mitteln äußerst genau wiedergegeben wurde – in dieser Hinsicht sind besonders der spitz auslaufende Bart und ein Glatzkopf, ein etwas geneigter Kopf, der sehr ausdrucksvolle direkte Blick kennzeichnend, der nicht auf den Messias gerichtet ist, sondern zum Zuschauer.

Die rechts vom Messias stehende Figur müsste entsprechend des traditionellen ikonografischen Schemas den Heiligen Petrus darstellen. Auf dem Fresko lenken ungewöhnliche Details die Aufmerksamkeit auf sich. Vor allem trifft das auf das Gewand zu: es ähnelt einem Bahrtuch oder Kleid, das von einem Gürtel geschnürt wird. Der schmale Gurt, der das Bahrtuch hält, ist mit einem einfachen geometrischen Motiv – mit durchbrochenen Linien – verziert. Deutlich gekennzeichnet ist auch die Geste – die Figur richtet die rechte Hand zum Messias und berührt diesen sogar (die Finger der Hand sind konventionell in geraden Linien dargestellt). Zum Messias ist auch die zweite, zum Gürtel geführte linke Hand gerichtet. Auf dem Fresko erkennt man nur ganz leicht das (gräuliche) kurze Barthaar weißer Farbe. Zur Darstellung des

Bartes wurden ebenfalls einige kurze Striche auf der unteren Hälfte des rund-ovalen (fast kreisförmigen) Gesichts mitsamt seinen dicken Gesichtszügen aufgetragen.

Kenzeichnend ist, dass auch in diesem Fall der Blick der breit geöffneten großen Augen des Heiligen nicht zum Messias gerichtet ist, sondern nach rechts, etwas höher am Betrachter vorbei.

Die andere, vergleichsweise kleinere Komposition (31 x 34 cm) befindet sich in einen aus zweifachen Streifen bestehenden (ungefähr 4 cm Breite) breiten Rahmen. Die Einrahmung ist nur teilweise farbig – die oberen und rechten Streifen erhielten eine goldene Tönung (Bild 2).

Diese Darstellung ähnelt viel mehr einem Ikonentyp – präziser: als ob auf der Freske ein Heiligenbild dargestellt sei; doch vor allem wird dieser Eindruck in erster Linie durch die Einrahmung der Komposition verstärkt. Der Rahmen besitzt nicht die genauen Konturen eines Rechtecks – er ist trapezförmig, weist gleichzeitig eine ungenaue Bemalung auf und, was das Wichtigste ist, er ist auffällig breit. Außerhalb der geschaffenen Streifen des Rahmens ist er ockerfarben; folglich hat man die Stukkturoberfläche für den viel engeren Streifen unbedeckt gelassen. Durch eine Reihe von unterbrochenen Strichen unterscheiden sich die Fragmente von einfachen geometrischen Motiven auf dem unteren breiten Streifen des Rahmens. Es ist das gleiche Ornament, das in der georgischen volkstümlichen Kunst im Laufe von Jahrtausenden genutzt wurde, unter anderem – auch im Mittelalter.

In der Komposition wollte man ursprünglich fünf frontal stehende Figuren abbilden – in der Mitte eine große und an den Rändern viel kleinere Figuren. Von ihnen heben sich auf dem Fresko nur vier ab – in der unteren linken Ecke blieb von der ehemaligen Abbildung praktisch nichts übrig.

Die Zentralfigur ist besonders groß. Sie füllt die Vertikale der Komposition vollständig aus. Durch das lange Gewand und einen auf der linken Seite übergeworfenen Umhang wirkt der Körper flach und breit, fast wie eine Gestalt mit ungegliederten Konturen – das so charakteristische Zeichnen von Falten ist hier nirgends zu erkennen. Eine an die Brust geführte und nach links gerichtete geöffnete Handfläche, die teilweise durch den Rockschoß verdeckt wird, ist ganz schematisch, mit nur wenigen Strichen angedeutet.

Der Eindruck einer ausdrücklichen Übertreibung, der beim Ansehen der Figur einer der wesentlichen ist, hebt sich beträchtlich vom Charakter der Wiedergabe der Gesichtszüge und der Haar-Bart-Darstellung ab. In diesem Sinne ist der Mund einer der charakteristischsten Ausdrucksgeber – er ist auf dem Fresko durch eine oval verlängert anwachsende Form wiedergegeben. Dasselbe kann man von den Augen sagen – ihre ungleichmäßige Größe und die Konturen, ebenso wie die Nichtexistenz von Pupillen kennzeichnen das Gesicht mit einem außergewöhnlichen Ausdruck. Der Bart von mittlerer Länge, am Ende abgerundet, ist auf dem Fresko mit einer dünnen Schicht schwarzer Farbe so aufgetragen, dass er den Eindruck einer Kohlezeichnung hinterlässt. Die Aufmerksamkeit lenken die mit ganz wenigen Strichen angedeuteten Haare auf sich, ebenso wie die ganz ungenauen Konturen der Gloriole.

Noch ungenauer ist die Strahlenkrone der abgebildeten bartlosen Figur, die in der linken oberen Ecke steht. In diesem Falle wird diese Wirksamkeit in gewisser Weise noch durch die unpassenden Proportionen des großen Kopfes und des kleineren Körpers unterstrichen. Auch diese Figur wurde mit einem Gewand und Bahrtuch dargestellt. Auf dem Fresko ist der Körper eines Heiligen abgebildet, ähnlich kompakt und flach wie die der mittleren Figur; dabei hat sie eine Form von ganz ungegliederten Umrissen. Ausgehend von den kleinen Fragmenten sieht es so aus, als ob die Brust vorn von einer aufsteigenden Hand rechts unterbrochen worden wäre. Äußerst vielsagend ist ihr Gesicht – die weit geöffneten Augen sind ebenso wie der Mund von einem Ausdruck der Freude und Offenheit geprägt.

Die in der oberen rechten Ecke abgebildete Figur ist oben merklich kleiner, dabei ist ihr Gesicht nur sparsam gestaltet. Sie ist ohne Heiligenschein, aber ebenso mit einem Gewand, und auf der linken Seite mit einem übergeworfenen Bahrtuch dargestellt. Auf dem haarlosen runden Kopf sind in großen Zügen und äußerst bedingt wirkenden Linien des bedeutungsvollen Gesichts, des Bartes und der unteren Lippe zu sehen.

Verhältnismäßig schlecht ist die kleinere Figur (wieder ohne Heiligenschein) in der linken unteren Ecke erhalten. Die Zeichnung ihrer Züge ist ähnlich der zuvor angesprochenen Figuren; offenbar war auch ihre Kleidung ähnlich.

In der unteren linken Ecke der Komposition ist praktisch überhaupt keine Spur von der Bemalung übrig geblieben. Gleichzeitig muss man unter Berücksichtigung der Gesamtdarstellung darüber nachdenken, dass auch hier eine kleine Figur eingefügt gewesen sein muss.

Neben der äußerst bedeutsamen Komposition ist das Fresko mit einer großen Anzahl diagonaler Linien verschiedener Länge versehen. Über deren Bedeutung kann nichts mit Bestimmtheit gesagt werden.

\* \* \*

Die Darstellungen können derzeit nur eingeschränkt besprochen werden. Von den in dieser Komposition vorgestellten Figuren ist die zentrale Gestalt der Erlöser, daran besteht kein Zweifel. Aber wer sind die neben ihm Abgebildeten? Es ist eine Vermutung, dass auf dem Fresko neben Gott aus dem Kreise der Apostel vor allem die Figuren des Heiligen Petrus und des Heiligen Paulus gewählt worden sind. Solche Kompositionen trifft man im frühen Mittelalter zusammen mit Reliefschmuck an Sarkophagen gerade im Zusammenhang mit Altardarstellungen. Gleichzeitig wurde unter dem Namen „*Traditio Legis*“ das ikonografische Programm auf westlicher Grundlage bekannt (4, S. 53-66; 1, 29-30), im christlichen Orient hingegen blieb dies unbekannt.<sup>4</sup> Bestimmte Fragen werden auch durch die Kleidung und die abgebildeten Attribute aufgeworfen. Auch eine andere Möglichkeit kann nicht ausgeschlossen werden – z. B. die Existenz der Figuren der Christuskönigin und des Heiligen Johannes des Täufers neben dem Erlöser, was dafür sprechen würde, dass in dem Fresko eine Deisis-Komposition anzunehmen wäre. In diesem Fall bleiben einige ikonografische Details der rechten Figur (falls es sich wirklich um die Mutter Gottes handeln würde) umstritten; zumindest könnte man über die Darstellung des Kopfes der Muttergottes – von einem Maphorion bedeckt – nachdenken<sup>5</sup>, genauso wie über

ihre Position an einem etwas ungewöhnlichen Platz – rechts vom Erlöser. Außerdem ist auch jener Umstand zu berücksichtigen, dass wir mit einer solchen geformten Gestalt schon die „Deisis“ aus späterer Zeit gewissermaßen schon vorwegnehmen. Es ist klar, es bleibt auch die Möglichkeit eines andersartigen Verständnisses der Darstellungen – z. B. ist neben dem Heiland die Existenz der Figuren eines Heiligen oder Stifters bzw. Kirchenältesten nicht auszuschließen; obwohl solche ikono-grafischen Programme im christlichen Georgien traditionell im Kirchenaltar eher nicht zu erwarten sind.

Hinsichtlich der kleinen Komposition wird es noch komplizierter als bei der sonstigen Erörterung, weil es für ein vollständiges Verstehen der Darstellungen an eindeutigen Argumenten fehlt. Die Beschreibungen werden also wahrscheinlich in Zukunft sicher fortgesetzt werden.

\* \* \*

Die äußerst eigenständige Art und Weise der Ausführung der Darstellungen hinterlässt auf den ersten Blick den Eindruck einer unerfahrenen Hand, einer zufälligen und oberflächlichen Fertigstellung. Gleichzeitig gerieten die Freskenfiguren unter die Schicht der Malerei des 12./13. Jahrhunderts, selbstverständlich grenzen sie sich von der oberen chronologischen Schranke ihrer Ausführung ab. Nicht weniger bedeutsam ist der Ort der Ausführung der Komposition – der Altar; der bezeichnete Umstand schließt praktisch seinerseits die Ausführung der Darstellungen eines Pilgers oder einer anderen Person aus – es ist klar, dass die Ausmalungen den sakralsten Teil der Kirche schmückten, und entsprechend müssen sie von Anfang an von einer entsprechenden Bedeutung geprägt gewesen sein.

Derzeit können wir darüber nichts mit Bestimmtheit sagen, ob es sich dabei um die einzigen Ausführungen im Interieur der Kirche handelte oder ob ähnliche geweihte „Heiligenbilder“ noch in der Nähe des Altars der Kirche oder im Naos untergebracht waren (obwohl damit im Zusammenhang auch zu berücksichtigen ist, dass sich im Prozess der Kirchenrestaurierung auf den restlichen Teilen des Altars der Kirche keinerlei Ausschmückung einer ursprünglichen Bemalung jener Zeit oder wenigstens eine Spur einer Bemalung nachgewiesen werden konnte). Der Fakt von Darstellungen in Menschenhöhe muss darauf hindeuten, dass sie insbesondere die Funktion einer Ikone innehatten. Eine solche Hinwendung zu den gemalten Gestalten zeigte sich beim Bemalen von Kirchen in verschiedenen Gebieten des orthodoxen Glaubens, besonders im Verlaufe des frühen Mittelalters – in dieser Hinsicht scheinen außer den bekannten Fresken (vgl. 6) des 7./8. Jh. des Santa Maria Antiquars jene Bemalungen von Kappadokien besonders bedeutsam, wo es später Beispiele von Bildnissen vom Typ einer Ikone, späterhin Ikonoklasmus gab (2, S. 480-481, 484-486, 570-57; 8, S. 239-258; 7, S. 425-434; 3, S. 7, 12-13, 125-126, 135-136, 189-191, 200, Tab. 18, 19, 20, 77, 85, 117, 125<sub>1</sub>). Heute zweifelt niemand mehr daran, dass eine solche Praxis im Besonderen in Georgien bekannt gewesen sein soll – die Fresken von Tetri Udabno (9, S. 149-167)<sup>6</sup>, von Sabereebi (12, S. 9-16; 13, S. 131-138), von Natlimzemeli (10, S. 133-166), die zweite Schicht der Bemalung der Kirche von Telovani (11, S. 176-187) und noch viele andere zeugen davon. Die Kirche von Kemerti

ist besonders hervorzuheben, weil hier das Bestreben der Maler gut zu erkennen ist – auf den Wänden der Kirche hat man Ikonen und nicht ikononähnliche Figuren dargestellt.

Zur Verdeutlichung des allgemeinen Bildes der georgischen bildenden Kunst der so genannten „Übergangszeit“ (8./9.Jh.) muss beim Gespräch über die Bedeutung der erhaltenen Fragmente der ganz ungewöhnliche Charakter der ursprünglichen Bemalungen der Kemert̄i-Kirche hervorgehoben werden. Es ist wahr, dem Betrachter der Gestaltungen ist heute schwer vorstellbar, dass sie einst den Altar schmückten, eine sakrale Bedeutung besaßen und als heilige Ikonen geschaffen worden.

Die vollständige Konvention der Form ist eines der wichtigsten Charakteristika der georgischen bildenden Kunst der so genannten „Übergangszeit“. Gleichzeitig muss man nicht unterstreichen, dass sich diese Konvention in einem beliebigen Denkmal jener Epoche stets andersartig ausdrückt. Bei nur einem Blick auf die Ausführung der Figuren auf die Bemalung der Kemert̄i-Kirche kristallisiert sich die ganz ungewöhnliche Manier im Vergleich zu den Denkmälern der georgischen monumentalen Malerei des frühen Mittelalters heraus. Gleichzeitig muss klar sein, dass die ursprüngliche Bemalung der Kemert̄i-Kirche jenen Typ der Suche nach künstlerischen Ausdrucksformen in Georgien betont, als gleichzeitig die vorhergehende, mit den früheren klassischen Gestalten verbundene künstlerische Tradition völlig aufgegeben und verworfen wurde. Im Verlaufe der letzten zehn Jahre kann man bei der Erforschung der Denkmäler der georgischen Wandmaler des Mittelalters und besonders der s. g. „Übergangsperiode“ das 8. Jahrhundert als eine solche Etappe unter Einbeziehung der genannten Bilder vermuten.

Unter Berücksichtigung der angenommenen Periode der Fertigstellung der ursprünglichen Darstellungen in der Kemert̄i-Kirche verändert sich die oben genannte Zeit für den Kirchenbau (Wende 9.-10. Jh.) deutlich; wie zu sehen ist, muss man den Abschnitt mit der frühen Etappe der s. g. „Übergangsperiode“ (nicht später als 8. Jh.) eingrenzen. Damit im Zusammenhang scheint die Erforschung von R. Mepisašvili und V. Cincaze von Bedeutung, nach deren Ansicht unter Auswertung des künstlerischen Erscheinungsbildes der Kemert̄i-Kirche eine gewisse Ähnlichkeit mit den Denkmälern des 8. Jh. erscheint. Als Beispiel dafür wird gerade die Nähe der hufeisenförmigen Formen der südlichen und westlichen Türen zu den Westtürbögen der Kirche von Cirkola genannt, ebenso die Beurteilung der Fenstervignetten, die denen in Samšvildis Sioni (759-777) ähneln. Es ist bedeutsam, dass auch die Beurteilung des schmückenden Ornaments dieser Vignetten ein volles Zugeständnis an die Formen der vorhergehenden

1) Epoche ist – was zunächst noch als ein erster zaghafter Schritt der frühen künstlerischen Tradition genannt wird (5, S. 45). Die an den Fassaden der Kirche erhalten gebliebenen Reliefs sind noch völlig unerforscht, es ist durchaus anzunehmen, dass deren Teil gleichzeitig mit der Kirche im 8. Jh. geschaffen wurde. In Punkto Fresken zeigt sich deren Erforschung in vielerlei Hinsicht interessant.

## Literatur

1. Ihm, Ch.: *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*. Wiesbaden 1960.
2. Jerphanion, G. de: *Les églises roupestres de Cappadoce*, I, Paris 1932.
3. Jolivet-Lévy C.: *Les églises byzantines de Cappadoce*. Paris 1991.
4. Kollwitz J.: Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus. In: *Römische Quartalschrift*, 44 (1936), S. 45-66.
5. Mepisašvili, R./ Cincadze, V.: *Architekturnye pamjatniki nagornoj časti istoričeskoj provincii Gruzii – Šida Kartli*. Tbilisi 1975.
6. Nordhagen J.: *The Frescoes of John VII (A. D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*. Roma 1968.
7. Rodley L. Halaç: Manastir. A Cave Monastery in Byzantine Cappadocia. In: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, Bd. 32/5 (1981), S. 425-434.
8. Schiemenz G.: Die Kapelle des Srtyliten Niketas in den Weinbergen von Ortahisar. In: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 18 (1969), S. 239-258.
9. Skhirtladze Z.: Newly discovered early paintings in the Gareja desert. In: A. Eastmond ed.: *Eastern Approaches to Byzantium*. Aldershot 2001, S. 149-167.
10. sxirtlaze, z.: ioane mamasaxlisis saktiṭoro moyvaṗeoba gareṗis mravalmtis natlismcemlis monasterši. In: *samonasṗo cxovreba udabnoši: gareṗa da krisṗianuli aṗmosavleti saertašorisio ṗonperenciis masalebi*. (gareṗis ṗvlevis cenṗris šromebi II). Tbilisi 2001, S. 133-166.
11. sxirtlaze, z.: *VIII-LX ss. kartuli monumenturi perṗera. telovaniš žvrapašisani*. Tbilisi 2008.
12. Ševjakova, T.: *Monumental'naja živopis' rannego srednevekov'ja Gruzii*. Tbilisi 1983.
13. Vol'skaja, A.: Rospisi peščernych monastyrej David Gareṗi. In: *gareṗi (ṗaxetis arkeologiuri ekspeṗiciis šromebi, VIII)*. Tbilisi 1988. S. 130-155.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Während der konservatorischen Restaurierungsarbeiten nahmen teil: M. Bučičuri (Leiter), D. Gagošize, Z. Sumbaze und A. Gelovani.

<sup>2</sup> Die Kirche wurde im Jahr 1994 wiederhergestellt. Leiter des Projekts war der Restaurator Tengiz Gabunia. Während des Russisch-Georgischen Krieges im Jahre 2008 zerstörten die militärischen Formationen das Dorf vollständig. Das weitere Schicksal der Kirche ist unbekannt.

<sup>3</sup> Beim Bau der Kirche wurde ein weinfarbener Tuffstein für die Konstruktionsteile genutzt.

<sup>4</sup> In Georgien kann man solchermaßen die ursprüngliche Bemalung des Altars der unteren Kirche von Layami als gewisse Ausnahme bezeichnen, mit Bildnissen von Gott, den Engeln und Jüngern – in erster Linie des Heiligen Petrus und Heiligen Paulus.

<sup>5</sup> Damit im Zusammenhang ist zu berücksichtigen, dass um den Kopf der Figur herum Flecken von sehr blassgräulichem Ton zu bemerken sind, ohne jegliche Andeutung oder Überresten einer Kontur und Zeichnung.

<sup>6</sup> Im Altar der Kirche, unterhalb vom Tritonshorn ist im Zentrum eine Lichtmesskomposition dargestellt, die von vier Seiten umrahmt ist.



