

Nino Kawtaria

**Die künstlerische Gestaltung  
der im Skriptorium des Klosters Kalipos bebilderten  
Evangelienhandschriften (A-484, S-962, K-76)**

Das künstlerisch-dekorative System der Gestaltung der Evangelienhandschriften A-484, S-962 und K-76, die im georgischen Kloster Kalipos auf dem Schwarzen Berg (Antiochia) angefertigt wurden, bietet interessantes Material zum Studium der Miniaturmalerei des 11. Jahrhunderts.

Das Kloster Kalipos ist eine der bedeutendsten Wirkungsstätten unter den georgischen Klöstern auf dem Schwarzen Berg im Antiochia des Mittelalters. Tatsache ist, daß die georgischen Klöster auf dem Schwarzen Berg, wie aus den erhalten gebliebenen Arbeiten und literarischen Werken hervorgeht, als stattliche Zentren des Schrifttums in Erscheinung treten, die sich besonders im 11. Jahrhundert hervortaten <sup>1</sup>. Zu dieser Zeit gewann Byzanz zwar nur für kurze Zeit (969 - 1268), aber dennoch einen Teil der unter die Herrschaft der Musulmanen geratenen ehemaligen Territorien zurück, darunter auch Syrien und Antiochia. Die genaue Lage des Klosters Kalipos ist bis heute unbekannt. Doch unbestreitbar handelte es sich um ein mächtiges Kloster mit einem führenden Übersetzungszentrum und einem Skriptorium, wo neben dem literarischen Schaffen großes Augenmerk auf das Abschreiben und Vervielfältigen schon bestehender Schriften und, was die Hauptsache ist, auf deren künstlerische Gestaltung verwandt wurde. Die griechische Bezeichnung dürfte auf den griechischen Ursprung des Klosters hindeuten, auf das gleichzeitige Nebeneinanderbestehen griechischer und georgischer Bruderschaften an einer Stätte, die im Laufe der Zeit (wenigstens für eine kurze Zeitspanne) völlig in die Hand georgischer Mönche überging.

Die Handschriften von Kalipos sind Denkmäler, die sich an den byzantinischen Kunsttraditionen orientieren. Ihr Gestaltungsprogramm nutzt die für die Bebilderung des Evangeliums jener Epoche übliche Thematik. Die grundlegenden dekorativen Gestaltungsdetails, die Rahmung des Eusebios-

Briefes, die Kanontafeln, das Kreuz sowie vor jedem Evangelium die Darstellung des entsprechenden Evangelisten, geben den künstlerischen Geschmack der Epoche wieder.

Das Alaverdi-Evangelium (A-484) zählt zu jenen Ausnahme-Handschriften, in denen die Namen des Abschreibers und des Künstlers erhalten geblieben und historische Angaben über den Ort und die Zeit des Abschreibens bewahrt geblieben sind. Auf der Seite 314r lesen wir: "Geschrieben in Kalipos, der Laura der heiligen Muttergottes, zur Regierungszeit von Konstantin Monomach, zur Zeit des antiochischen Patriarchen Petros und der Herrschaft des Königs der Abchasen und Novelissimos Bagrat ..." <sup>2</sup>.

Damit ist der Entstehungsort des Evangeliums von Alaverdi geklärt: Es ist das Kloster Kalipos, und die Entstehungszeit sind die Jahre 1054-1055. Und bekannt sind auch die Namen des Erwerbers Svimon sowie der Abschreiber Giorgi, Mikael und Ioane Dvali.

In das Jahr 1054 wird das zweite Evangelium von Kalipos (S-962) datiert. Zu berücksichtigen ist, daß der Handschrift kein Zusatz über den Ort und die Zeit der Anfertigung beigelegt ist. Die Datierung wird durch einen Kynklos des Jahres 1054 möglich, der der Handschrift beigegeben ist, und dieses Jahr gilt als Zeit für die gesamte Abschrift. Was die Lokalisierung anbelangt, so verbindet R. Šmerling sie mit dem Skriptorium des Klosters Kalipos <sup>3</sup>. Die Untersuchung der Handschrift und ihr Vergleich mit anderen Handschriften des Klosters Kalipos ergaben klar die Gemeinsamkeit der ikonographischen und künstlerisch-stilistischen Merkmale, mit deren Hilfe das Evangelium der künstlerischen Schule dieses Klosters auf dem Schwarzen Berg zugeordnet wurde. Das Evangelium ist ziemlich beschädigt und unvollständig. Ein auf S. 264r erhalten gebliebener Gebetszusatz verrät uns die Persönlichkeit des Abschreibers: "*locva qavt m ~ klistwis mc ~ rl... çmidano mamano*" [Betet für den Schreiber Mikael, heilige Väter!] <sup>4</sup>.

Die dritte Handschrift, deren genaues Datum vermerkt und auf deren Abschreiber hingewiesen ist, ist K-76: "Geschrieben von der Hand des sündigen Basil, des einstigen Toreli, in der Gegend Syriens, in dem großen, prächtigen Kloster Kalipos, der großartigen Stadt Groß-Antiochia, zu Ehren der allerheiligsten Muttergottes..., und als das heilige Evangelium geschrieben wurde, war das Chronikon damals sp" (d. h. 1060) <sup>5</sup>.

Aus einer detaillierten Analyse ergab sich die Struktur der Gestaltungselemente der Kalipos-Evangelien, die im 11. Jh. in vollständiger Form ausgeprägt sind; die Struktur der Miniaturen und der Charakter der Ausgestaltung sind durch den Inhalt des Evangelientextes selbst bedingt. Die Illustration der Handschrift und deren künstlerische Struktur sind durch Traditionsverbundenheit und gleichzeitig Spezifik gekennzeichnet. Unter Traditionsverbundenheit verstehen wir vor allem die schöpferische An-

eignung schon vorhandener (nicht nur georgischer) Formen und Prinzipien, und mit Spezifik meinen wir die Anwendung künstlerischer Elemente, die nur für diese Art von Text charakteristisch sind.

Bei der Charakterisierung des für das Skriptorium des Klosters Kalipos spezifischen künstlerischen Herangehens fallen die dekorativen Elemente der Ausstattung der Handschriftentexte auf. Diesbezüglich lassen die Tabellen der Kanontafeln und der damit verknüpfte "Brief des Eusebios an Karpianos" interessante Folgerungen zu.

Die im Skriptorium des Klosters Kalipos ausgemalten Handschriften zeichnen sich dadurch aus, daß hier erstmals in der georgischen Buchmalerei ähnlich wie bei den byzantinischen illustrierten Evangelien der künstlerisch gestaltete und bewußt abgehobene Brief des Eusebios an Karpianos erscheint. Im Evangelium von Ruisi (A-845) aus der zweiten Hälfte des 11. Jhs., das im Kloster Lerçmisxevi auf dem Schwarzen Berg abgeschrieben wurde, und im Evangelium von Mestia (11. Jh.) ist der Eusebios-Brief überhaupt nicht abgehoben. Die Existenz des Briefes hilft uns, eine Orientierung aufzustellen. Wenn wir berücksichtigen, daß R. Šmerling das Fehlen einer dekorativen Umrahmung des Briefes als für das georgische Evangelium charakteristische nationale Tradition betrachtete und es mit dem sachlichen Herangehen an den Text erklärte <sup>6</sup>, wird der byzantinische Einfluß auf die Handschriften deutlich.

Dem Schreiben folgt eine Reihe von Kanontafeln. Dabei sind zwei Formen zu unterscheiden: 1. die für das 11. Jh. schon traditionell gewordene Kanontafel mit der in das sog. Entablement einbezogenen Form des Triumphbogens (A-484, S-962) und 2. die überaus seltene künstlerische Form, die dem handschriftlichen Text nur einen rechteckigen Ornamentrahmen gibt (K-76).

Paarige zweistöckige Doppelsäulen mit Kapitellen und Basen ähnlich der korinthischen Komposition mit einem zentral über der Tafel erblühten Kreuz und in den Ecken des Architravs hängenden Weihrauchgefäßen sind das Hauptmerkmal, das von den Handschriften anderer Schulen unterscheidet und diese miteinander verbindet. In der georgischen Tradition sind derartige Konstruktionen mit zweistöckigen Säulen und einem mittleren Stützpfeiler bis auf die in Kalipos abgeschriebenen Handschriften unbekannt. Als nähere Analogien eignen sich nur die Tafeln des Evangeliums von Tbeti und zwei griechische Handschriften aus den letzten Jahren des 11. Jhs.: M 70 aus der Schenectady Country Public Library von Princeton und Cod. 57 aus der Nationalbibliothek von Athen. Von den griechischsprachigen Handschriften kann man als exakte Kopie des Evangeliums von Alaverdi den im Archiv des Klosters auf dem Berg Sinai aufbewahrten Cod. 158 werten, der in die erste Hälfte des 12. Jhs. datiert wird (obgleich die

Paläographie der des 11. Jhs. entspricht)<sup>7</sup>.

Die in die Codices eingefügten Kanontafeln unterscheiden sich in ihrer Anzahl. Die vierzehnteilige Serie von A-484 (Alaverdi-Evangelium) ist als Ausnahme zu betrachten. Für diese Zeit ist selbst die neunseitige Serie des Evangeliums K-76 eine Abweichung von der Norm. S-962 ist unvollständig (nur sechs Tafeln sind erhalten geblieben). Eine Ausnahme ähnlich wie das Alaverdi-Evangelium stellt das in der Einöde von Lerçmisxevi abgeschriebene Ruisi-Evangelium (A-845) dar. Die Tafeln sind auch hier auf 14 Seiten verteilt, genauso wie im Evangelium von Gelati (Q-908) aus dem 12. Jh. Eine vierzehnteilige Serie ist ein besonderer Umstand, allerdings nicht für die Handschriften vom Schwarzen Berg. Kanontafeln identischer Anzahl und Form sind für die Handschriften, die aus den Klöstern vom Schwarzen Berg, aus den Klöstern Kalipos und Lerçmisxevi, stammen, ein Charaktermerkmal. In den Handschriften A-484 und A-845 finden sich vierzehnteilige Serien, und in A-845 und im Evangelium K-76 tauchen solche Tafelformen auf, die später im Dekor georgischer Bücher nicht mehr wiederholt werden.

Die gesteigerte Anzahl der Tafeln und ihre Architektonik sind als Hauptcharakteristikum der Kunstschule vom Schwarzen Berg zu werten, während die entwickelte dekorative Umrahmung des Eusebios-Briefes in Form eines auf Säulen ruhenden Vierecks byzantinischer Einfluß ist, der das erlesene hohe Niveau der Kalipos-Handschriften im kleinen Spektrum der georgischen Handschriften des 11. Jhs. bedingte.

Der Leser wird auf den Tafelblättern geistig auf jene große Vision eingestimmt, die dann folgt. Der Verstärkung dieser Linie dient die Einbeziehung der Weihrauchgefäße in die Gestaltung der Tafeln, die in der christlichen Ikonographie das zum Himmel gerichtete Gebet der Gläubigen zum Ausdruck bringen (Ps. 140:2). Die Tafeln rufen eine gewisse Assoziation zu jenen Toren der Apokalypse hervor, die die heilige Stadt, das "neue Jerusalem" (Offenbarung 22:14), begrenzen und in deren Mitte der Lebensbaum wächst. Das folgende Blatt der Tafeln, das blühende Kreuz, ist doch die christliche Transformation des Lebensbaums. Daher bereiten sich die Gläubigen schrittweise durch das Gebet darauf vor, "durch die Tore hineinzugehen in die Stadt, um ein Recht zu haben, zum Baum des Lebens zu wandeln" (Offenbarung 22:14). Die Anfangsblätter des Alaverdi-Evangeliums (A-484) sind dessen augenfällige Illustration. Vielleicht rührt von dieser Symbolik auch die Form selbst her, der Triumphbogen, nach dem sich das christliche Bild des Lebensbaumes selbst in der Form des blühenden Kreuzes entfaltet.

Außer mit den zum Paradies geleitenden Stufen können wir die 14 Seiten mit jenen 14 Generationen gleichsetzen, die der Geburt Jesu Christi vor-

ausgehen. Sie schufen nach und nach eine Art Grundlage für sein Kommen (Matth. 1:17). Die vierzehseitige Serie ist als Errungenschaft der künstlerischen Schule vom Schwarzen Berg zu betrachten und mit ihrem symbolischen Denken zu verbinden <sup>8</sup>.

Die Form des in den Dekor der Kalipos-Evangelien (A-484, S-962) einbezogenen Kreuzes, das auf Stufen stehende, blühende Kreuz von Golgatha, ist nicht nur durch georgische Tradition bedingt, sondern entspringt dem frühen Mittelalter und findet Parallelen in den Illustrationen von Handschriften, auf Reliefs, Fassaden, Münzen und Siegeln, die in der byzantinischen und orientalischen christlichen Welt verbreitet waren. Die Verbreitung und Ausbildung einzelner ikonographischer Elemente des blühenden Golgatha-Kreuzes, das sich in den Evangelien findet (die Form des Kreuzes, die Akanthus-Blätter, die Stufen, die Inschrift und schließlich die Einbettung in die Tafel), haben ihre Ursachen, und jedes einzelne Element beruht auf einer festen Grundlage: auf der Deutung der Kirchenväter oder auf deren Werken.

Der Typ des seit dem 11. Jh. verbreiteten geradarmigen Kreuzes ist für die georgischen Handschriften dieser Zeit typisch (A-38: 10.-11. Jh.; Evangelium von Mest'ia: 11. Jh.; H-1741: 1048; Evangelium von T'viberi, A-136, die Hymnenhandschriften vom Sinai Nr. 9, 16, 19, die Handschrift Nr. 558 aus der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften von St. Petersburg).

Durch erstaunliche ikonographische Ähnlichkeit zeichnen sich die Kompositionen der Anfangsblätter des Alaverdi-Evangeliums und des griechischen Evangeliums Cod. 158 aus, lediglich die Ausführungsart und die Farbgebung unterscheiden diese Kreuze voneinander. Ähnlich wie bei der Komposition des Alaverdi-Evangeliums ist das Kreuz von Cod. 158 in die Tafel eingefügt und steht auf einem dreistufigen Postament, aus dessen Seiten Knospen herauswachsen. Die breiten Arme des Kreuzes sind mit Kreuzornament bedeckt, das bereits nicht mehr den Eindruck von Email hinterläßt <sup>9</sup>.

In der Gruppe der Kalipos-Handschriften ist S-962 die einzige, wo zwei Kreuzkompositionen in den Text eingeflochten sind. Diese Art, das Kreuz an mehreren Stellen des Textes einzufügen, besonders am Beginn und am Ende einzelner Kapitel, war für die syrischen Handschriften charakteristisch. Eine derartige Verteilung ist ein Wiederhall jener alten Tradition, derzufolge die Bezeichnung des Eingangs durch ein Zeichen zu seinem Schutz erfolgte.

Bei der Betrachtung der Ikonographie des in das Dekor der Kalipos-Evangelien einbezogenen Kreuzes fallen sowohl der Einfluß der auf byzantinischem Boden verarbeiteten Traditionen als auch Elemente syrischen Einflusses auf. Zudem stellt das Kreuz die konsequente Fortsetzung der

Tafelserie dar und ist ein Ausdruck symbolischen Denkens. Gleichzeitig scheinen wir es hier mit einem Zusammentreffen von apotropäischer und symbolischer Funktion (des Lebensbaums, der Erlösung, der Auferstehung, des Sieges) zu tun zu haben, was das Alter dieses ikonographischen Modells, seine Lebensfähigkeit und besondere Bedeutung unterstreicht.

Auf diese Weise werden die am Beginn des Evangeliums versammelten Elemente der traditionellen Gestaltung, der Eusebios-Brief, die Kanontafeln und die Kreuzkomposition, beibehalten. Diese Elemente stellen nicht nur das Skelett des handschriftlichen Evangeliums dar, sondern sind auch durch den Reichtum der Ornamentmotive interessant und bilden den grundlegenden Teil des allgemeinen Ornamentdekors des Buches.

Die ornamentale Dekoration stellt klar bestimmte, symmetrisch aufgebaute Kompositionen dar. Die Genauigkeit und Feinheit der Ornamentzeichnung ist in der Ausführung der Pflanzenbilder wie der geometrischen Formen gleichermaßen spürbar.

Ähnlich wie das klassische Ornament des 11. Jhs. ist das Handschriftendekor auf rhythmischer Wiederholung aufgebaut, die in die Goldschicht eingeflossenen komplizierten Dreiblatt-, Fünfblatt-, Kreuz-, geometrischen und anderen pflanzlichen Motive lassen eine starke Ähnlichkeit mit der Email-Technik erkennen. Die Ausführungstechnik des Dekors von Alaverdi folgt der bereits bekannten vielschichtigen Tradition.

Die Handschriften der Kalipos-Gruppe sind Evangelien, daher sind die Bilder der Evangelisten vor jedem Evangelium auf einer gesonderten Seite untergebracht.

Die sitzenden Typen der Evangelisten zeigen folgendes ikonographisches Bild: In A-484 wird der Evangelist Matthäus im Arbeitsprozeß dargestellt, wie er die Feder in das Tintenfaß taucht; in K-76 sitzt er nachdenklich da. Der hl. Markus ist in A-484 ähnlich nachdenkend wie Matthäus in K-76, in S-962 und K-76 ist Markus in der Pose eines Philosophen wiedergegeben. Lukas kennzeichnet eine gleichartige Ikonographie: In allen drei Handschriften schreibt er. Unterschiedliche Varianten bietet die Johannes-Darstellung: In A-484 ist er ein nachdenklicher Greis vom Typ eines Philosophen, in K-76 dagegen diktiert er stehend dem Prochoros. Die Darstellungen von Kalipos schließen sich mit den sitzenden Evangelisten von Ephesos zu einer Gruppe zusammen.

Einer in der Fachliteratur verbreiteten Überlegung zufolge erfuhren die Darstellungen der Evangelisten in den byzantinischen Evangelien meist eine Beeinflussung durch die sogenannten Hypothesen, die dem Text hinzugefügt wurden. Die Hypothese umfaßte eine Kurzanzeige des Inhalts, eine kurze Biographie des Evangelisten, die Anzahl der Kapitel und der Hefte (Hypothesen waren auch für die armenischen und die syrischen Hand-

schriften kennzeichnend). Als Hypothese kann man den dem Text von A-484 (Blatt 100r) beigegebenen Zusatz betrachten. Dieser gibt aber nur technische Daten wieder, und sein Einfluß auf die visuelle Gestalt des Evangelisten ist wenig glaubhaft.

Durch die in den Hypothesen enthaltenen Nachrichten erklärt sich die Identifizierung der Evangelisten in den Handschriften mit einzelnen Figuren und Symbolen. In den Kalipos-Handschriften sind die Darstellungen der Evangelisten des Alaverdi-Evangeliums die einzigen in der Buchmalerei dieser Zeit mit inspirierenden Figuren. Sie sind in der rechten oberen Bildecke dargestellt, als Halbfigur in einem Himmelssegment. Dieses kompositionelle Schema kann, wie G. Galavaris bemerkt, vielleicht eine andere Tradition des Illustrierens zum Ausdruck bringen, wo die Figur als Halbfigur oder Büste erschien, der die Funktion des Motivs der "Inspiration" oblag<sup>10</sup>. Im Alaverdi-Evangelium verteilen sich die Porträts der Evangelisten und die "inspirierenden" Figuren folgendermaßen: bei Matthäus - Jesus Christus, bei Markus - Petrus, bei Lukas - die Muttergottes und bei Johannes - eine segnende Rechte. Die in das Evangelium von Alaverdi eingefügten Evangelisten sind das einzige georgische Beispiel für inspirierende Figuren in dieser Zeit. Die Darstellung inspirierender Figuren entspringt der spätantiken Tradition. Ihre Urquelle ist in der Umgebung des antiken Poeten und der Muse zu suchen. Bei der Herausbildung der christlichen Ikonographie mit dieser Thematik spielten die antiken Traditionen eine bedeutende Rolle. Von den griechischen Handschriften sind nur einige durch die Wiedergabe inspirierender Gestalten in Form von Halbfiguren gekennzeichnet, darunter das Lektionar aus dem Kutlumus-Kloster vom Athos (Cod. 61 aus dem 11.-13. Jh.) sowie Cod. 60 (aus dem 13. Jh.) und die in Florenz verwahrte Handschrift Plut. VI. 18 (aus dem 11.-13. Jh.). In der Kutlumus-Handschrift verfügt nur die Miniatur des Markus über die Halbfigur des Petrus in der rechten oberen Ecke; die Darstellung der inspirierenden Figur des Petrus beruht auf einer festen Tradition in der Buchmalerei. Einer allgemeinen Regel zufolge ist die inspirierende Figur des Markus immer Petrus, ganz gleich, ob als Halbfigur oder als Ganzdarstellung. Matthäus und Johannes werden mit Christus verknüpft, während für Lukas, den ersten Schöpfer des Marienbildes, die Muttergottes zur Quelle der Inspiration wird. Eine besondere Nähe zu den Evangelisten des Alaverdi-Evangeliums offenbart der Codex aus der Laura vom Athos. Ähnlich wie bei der Alaverdi-Handschrift steht hier bei Matthäus Christus, bei Markus Petrus und bei Lukas die Muttergottes. Die Form der Halbfigur für die Inspiratoren ist auch in dem Codex bewahrt, der sich in der Laurentia-Bibliothek von Florenz befindet. Allerdings sind die Figuren der Inspiratoren hier verändert. Die bei Matthäus dargestellte kleine Figur Christi

hält ähnlich wie im Alavetdi-Evangelium eine Pergamentrolle in der Hand, und mit der Rechten segnet sie ihn. Eine ähnliche Szene wiederholt sich in der Kutlumus-Handschrift, doch hier im Zusammenhang mit Petrus.

Die Ikonographie der Kalipos-Evangelisten zeichnet sich auch dadurch aus, daß in den Handschriften zwei ikonographische Versionen des Johannes vorliegen: der nachdenkliche Johannes (A-484) und der diktierende (K-76). Die nachdenkliche Pose nährt sich aus der traditionellen Quelle und stellt eine Reminiszenz der antiken Philosophie dar. Ein bedeutsames ikonographisches Detail ist der Sessel mit der hohen Rückenlehne. Anderen Ursprungs ist die zweite Version des diktierenden Johannes. Dessen Hauptquelle sind die Apokryphen.

Die früheste Variante dieses ikonographischen Modells tritt im 10. Jh. in Erscheinung (Cod. gr. 230 in der Pariser Nationalbibliothek), und sie stammt aus Konstantinopel. Die Darstellung von Johannes und Prochoros in K-76 ist mit dem Evangelisten des Mestia-Evangeliums die früheste in der georgischen Buchmalerei. Beim Vergleich der Version K-76 mit der byzantinischen Variante wird die Ähnlichkeit der ikonographischen Details deutlich sichtbar: der goldene Hintergrund, die Pose der Evangelisten, der nach rechts gewandte Kopf, die charakteristische Form des Kopfes, die dem Evangelisten zugewandte segnende Rechte, die Gestik, die Typage des jungen Prochoros. In den byzantinischen Handschriften wird auf den Entstehungsort des Evangeliums mit einfachen Details hingewiesen; Prochoros sitzt immer auf einem kleinen Hügel, oder als Hintergrund entfaltet sich eine Gebirgs- und Hügellandschaft. In der Handschrift K-76 sitzt Prochoros auf einem niedrigen, kissenbedeckten Stuhl, ohne den Kopf zu heben, schreibt er in dem auf seinen Knien liegenden Codex. Eine winzige Andeutung der Natur findet sich in der Einbringung eines Pflanzenmotivs, des Grases. Ein solches Pflanzenmotiv erscheint seit der Spätantike in der Gestaltung einer bestimmten Gruppe von Handschriften. Die segnende Rechte ist ein charakteristisches Detail der Miniatur.

Beim Studium der Evangelisten-Porträts ist die Gestalt des hl. Lukas in der Handschrift S-962 besonders hervorzuheben. In der auf den ersten Blick traditionellen Darstellung fällt ein Detail auf. Das verbreitete ikonographische Bild des Evangelisten als junger Mann mit kurzem Bart oder Schnurrbart und auf der Stirn geradlinig geschnittenem wellenförmigen Haar ist in der georgischen Handschrift durch einen Mann mit einer Frisur aus kurzem, an den Seiten tief eingeschnittenen Haar ersetzt worden. Unserer Beobachtung nach ist eine derartige Form der Frisur in den Handschriften der karolingischen Renaissance üblich (siehe Cod. 18723 in Brüssel und das im Sofioter Deutschew-Zentrum aufbewahrte Lektionar Nr. 115). Der Ursprung des ikonographischen Modells wird mit griechischen Künstlern

verknüpft, die in karolingischer Umgebung wirkten, und wird als aus der griechischen Kunstwelt stammende spätantike Replik aufgefaßt <sup>11</sup>. Im georgischen handgeschriebenen Buch ist die Existenz des archaischen Elements nicht fremd. Im Hadiš-Evangelium ist die Gestalt des jungen Johannes und im I. Evangelium von Žruči die Darstellung von Jesus Christus durch dieselbe Tradition bedingt. Demnach ist das unter dem Einfluß eines alten Modells geschaffene Porträt des Lukas eine besondere Widerspiegelung des kulturellen Umfelds und als unannehmbare ikonographische Nuance nicht mehr wiederholt worden.

In allen drei Handschriften sind auf den ersten Blick scheinbar unbedeutende Details mit besonderer Sorgfalt ausgeführt worden: die auf dem Tisch akkurat ausgebreiteten Schreibutensilien. Die Bank mit dem Schreibpult und den ausgelegten Schreibgeräten schafft die Atmosphäre eines Skriptoriums, das für die Klöster jener Epoche kennzeichnend war. Es ist anzunehmen, daß der Miniaturmaler die Umgebung fixierte, in der er selbst zu arbeiten hatte. Daher läßt sich aus dieser Sicht der Prozeß der Entstehung des handschriftlichen Buches ganz natürlich rekonstruieren.

Als Besonderheit des Evangeliums von Alaverdi ist zu werten, daß neben traditionellen künstlerischen Elementen zusätzlich der in der damaligen christlichen Welt weit verbreitete Briefwechsel zwischen dem König Abgaros und Jesus Christus ("*epistole avgaroz mepisaj uplisa čwenisa mimart iesu kristes zeda čarčerili*") mit Sujetminiaturen Eingang gefunden hat. Die Miniaturen sind an den entsprechenden Textstellen eingefügt und bieten eine ungewöhnliche ikonographische Lösung dieses Apokryphenzyklus; die Legende besteht aus 5 Szenen: 1. Der kranke König Abgaros reicht dem Boten einen Brief, 2. Christus schreibt einen Brief an Abgaros, 3. Das nicht von Menschenhand geschaffene Bildnis (Mandilion), 4. Stadtansicht, 5. Taufe des Königs Abgaros <sup>12</sup>.

Die stilistischen Merkmale der Kalipos-Evangelien beruhen auf den byzantinischen Traditionen aus der Mitte des 11. Jhs.: Pergament feinsten Qualität, wohlgegliederter kompositioneller Aufbau der Miniaturen, vollendete Proportionen, charakteristische farbliche Lösung, dicke Emailfarben im Dekor der Tafeln, der Charakter des Hintergrunds. Die Zurückhaltung und Neigung zum Lakonischen spiegeln die Kunsttraditionen der Hauptstadt wider. Das System der auf die Kunstschule von Konstantinopel orientierten Gestaltung zeigt neben spätmakedonischen Traditionen Anzeichen für neue Tendenzen; gleichzeitig schöpft es auch aus den christlichen Traditionen des Orients.

Neue Tendenzen äußern sich auch in der Bebilderung der Abgaros-Legende. Die kleinen, miniaturhaften, mit kalligraphischer Exaktheit gezeichneten Figuren, der Vorzug der Linie und die intensiven Farben sind

der Beginn einer neuen Etappe.

Bei der Untersuchung der Miniaturen des Alaverdi-Evangeliums fällt die Einheit der für das Skriptorium des Kalipos-Klosters und allgemein für die Kunstschule vom Schwarzen Berg charakteristischen Merkmale auf (die dekorative Umrahmung des Eusebios-Briefes, die Architektonik der Kanontafeln und ihre Anzahl, die Existenz einer künstlerischen Version des Abgaros-Zyklus, das charakteristische Kolorit), was eine gewisse Widerspiegelung in der Ausgestaltung der fast zeitgleichen griechischen (Handschrift Cod. 158 vom Berg Sinai) und der georgischen Handschriften späterer Zeit (Evangelium von Gelati) findet<sup>13</sup> und einen Hinweis auf die Stärke der künstlerischen Traditionen dieser Schule gibt.

Die im 11. Jh. in den Klöstern des Schwarzen Berges abgeschrieben und bemalten Handschriften sind nur in einzelnen Werken (A-484, A-845, K-76, S-962) bis in unsere Zeit überkommen, aber trotzdem kann man von den Errungenschaften dieser Kunstschule auf dem Gebiet der Entwicklung des Dekors für das handgeschriebene Buch sprechen. Die dafür charakteristischen ikonographischen und stilistischen Neuerungen zeugen von der Existenz eines starken Kunstzentrums, das natürlich nicht erst im 11. Jh. entstanden ist. Obgleich der Einfluß christlicher künstlerischer Tendenzen sowohl von Byzanz als auch aus dem Orient auf diese Werke deutlich sichtbar ist, verlieren sie doch nicht an Originalität und geben fortschrittliche stilistische Tendenzen wieder.

## Anmerkungen

1 Metreveli, E.: Šavi mtis mcignobruli keris istoriisatvis XI sauğunis I naxevarši (in: Sakartvelos saxelmçipo muzeumis moambe, Bd. XX-B, Tbilisi 1959, S. 85-104); Keçelize, K.: Žveli kartuli lięraęuris ięoria, Bd. I, Tbilisi 1980; Giorgi Mcire: Cxovreba Giorgi Mtaçmidelisa, tekęti gamosacemad moamzada, gamoķvleva da leksikoni daurto I. Lolařvilma, Tbilisi 1994; Menabde, L.: Žveli kartuli ķulęuris ķerebi, II, Tbilisi 1980, S. 152-167, 158-159; Djobadze, W.: Materials for the study of Georgian monasteries in the western environs of Antioch on the Orontes, Louvain 1976, S. 97-100.

2 Metreveli, E.: op. cit., S. 89; Djobadze, W.: op. cit., S. 16; Abulaęe, I.: Kartuli çeris nimuřebi (paleograpiuli albomi), Tbilisi 1973, S. 361.

3 Šmerling, R.: Chudoęestvennoe oformlenie gruzinskoj rukopisnoj knigi IX-XI stoletij, kn. II, Tbilisi 1979, S. 151.

4 Kartul xelnaçerta aęçeriloba, çopilis kartvelta řoris çera-ķitxvis gamavrcelebeli sazogadoebis S - kolekcii, Bd. 1, ředgenili da dasabeçdad momzadebulia T. Bregaziš, T. Enukięiš, N. Ķasraziš, L. Kutatelaziš da Kr. Šaraęižiš

mier, E. Meṭrevelis redakciit, Tbilisi 1959.

5 Xelnacerta aṭceriloba, Bd. 1, kutaisis saxelmṭipo iṣṭoriuli muzeumi, Tbilisi 1953, S. 215; Silogava, V.: XI sauṭunis kartveli mṭigncbari basili torel-ṭopili da misi anderzi (in: Mravaltavi, XV, 1989, S. 155-156).

6 Šmerling, R.: op. cit., kn. I, Tbilisi 1967, S. 182.

7 Weitzmann, K. and Galavaris, G.: The monastery of Saint Catherina at Mount Sinai (in: The Illuminated MSS, Bd. I, from the ninth to the twelfth century, Princeton 1990, S. 136-137, Abb. 454-458). Die Herkunft der Handschrift ist unbekannt. Der erhalten gebliebenen Beischrift zufolge hat der Duca Kantakuzen der Insel Mytilene das Evangelium im Jahre 1615 dem Kloster auf dem Sinai vermacht. Die Verschiebung der Zeit in das 12. Jh. ist dadurch bedingt, daß der Wissenschaft damals die genau datierten georgischen Handschriften von Kalipos nicht bekannt waren. Als Hauptargument wurde die Existenz der Weihrauchgefäße angeführt, die im Dekor byzantinischer Handschriftentafeln erst seit dem 12. Jh. begegnen, während dieses Detail ein unabdingbares Attribut der in die Mitte des 11. Jhs. datierten georgischen Handschriften ist.

8 Kavtaria, N.: Ḳamarata seriis mxaṭvruli gadaṭṭveṭa Ḳaliposir otxtavta gapormebaṣi (in: I. Žavaxiṣvilis sax. tbilisis saxelmṭipo universiṭeṭis xelovnebis iṣṭoriis da teoriis Ḳatedris samecniero ṣromebis Ḳrebuli, xelovrebatmcodeoba, 5, Tbilisi 2003, S. 235-247).

9 Galabarēs, G.: Zōgrafikē Bizantinōn Cheirografōn, Athēna 1955, S. 87.

10 Galavaris, G.: The illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels, Wien 1979, S. 57.

11 Spatarkis, I.: Two Greek Evangelist Portraits from the ninth century in Sofia and their importance in Byzantine and Carolingian Art (in Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography, London 1996, S. 73).

12 Ausführlich über den Abgaros-Zyklus im Alaverdi-Evangelium siehe bei Kavtaria, N.: Ḳaliposis monaṣtris kartuli skriṭoriumi XI sauṭuneṣi: otxtavta (A-484, S-962, K-76) mxaṭvruli gapormeba, xelovnebatmcodeobis mecnie-rebata Ḳandidaṭis samecniero xarisxis mosapoveblad Ḳarmodgenil diserṭacia, Tbilisi 2003, S. 108-134; ebenso: Kavtaria, N.: Avgarozis legendis ṭasurateba ṣua sauṭunebis kartul miniaturaṣi (in: I. Žavaxiṣvilis sax. tsu xelovnebis iṣṭoriis da teoriis Ḳatedris samecniero ṣromebis Ḳrebuli, Tbilisi 2000, S. 241-260); Maḱavariani, E.: Ṗavi mtis mṭignobruli skolis mxaṭvruli ṭradiciebis asaxva XII sauṭunis gelatis otxtavṣi (in: Mravaltavi, XIX, 2001 S. 47-57); Skhirtladze, Z.: Canonizing the Apocrypha: The Abgar Cycle in the Alaverdi and Gelati Gospels (in: The Holy Face and the Paradox of Representation, Bologna 1998).

13 Maḱavariani, E.: op. cit., S. 47-57.