

DIE KREUZFÖRMIGE VARIANTE DES ZENTRALEN SECHSLAPPIGEN KIRCHENTYPS MIT KUPPELBALDACHIN IM X. UND XI. JAHRHUNDERT: KUMURDO UND NIKORZMINDA

von

Erzsébet TOMPOS

Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, TU Budapest

Eingegangen am 27. November 1980

Um die Jahrtausendwende trat im Leben des Kaukasus-Gebietes eine Schicksalswendung von historischer Bedeutung ein.¹

Seit Jahrhunderten lastete auf diesem Gebiet eine schwere fremde Unterdrückung. In Georgien — wie auch im benachbarten Armenien — beginnt von der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts die islamisch-arabische Herrschaft Raum zu gewinnen. Die frühere georgische Landeshauptstadt Tiflis wurde zum Sitz des Emirats. Gleichzeitig war das Land von Norden durch das Chasarenreich, von Westen durch den Einfluß von Byzanz bedroht. In der Zeit vom VIII. bis X. Jahrhundert wurde damit der Unabhängigkeitskampf für die Bevölkerung zur lebenswichtigen Frage. Sie kämpfte vor allem gegen die islamisch-arabischen Eroberer auf Leben und Tod. Wie erbittert dieser Kampf war, läßt sich daran abmessen, daß z. B. nach den vielleicht etwas übertriebenen Aufzeichnungen der Chroniken bei einer Strafexpedition im Jahre 853 nur in Tiflis 50 000 georgische Patrioten von dem mohammedanischen Heer niedergemetzelt wurden. Die georgische Freiheitsbewegung hatte jedoch, trotz der blutigen Retorsion, wachsenden Erfolg. Als erstes erstarkte das reiche Fürstentum *Kacheti* im Ostteil des Landes. Gleichzeitig vereinten sich die Provinzen *Egrisi* und *Abchasien* an der Küste des Schwarzen Meeres nach schwerem Bruderkwist, mit der Unterstützung der Chasaren, um die byzantinische Oberherrschaft abzuschaffen. Schließlich stellte sich im Süden die Provinz *Tao-Klardsheti* an die Spitze des Unabhängigkeitskampfes der Fürstentümer. Hier entfaltete sich das für die Geschichte entscheidende politische Programm der angesehenen Dynastie der *Bagratiden*, die die Macht an sich rissen, mit der Zielsetzung, neben der Zurückgewinnung der georgischen Freiheit das zentrale Königtum zu organisieren.

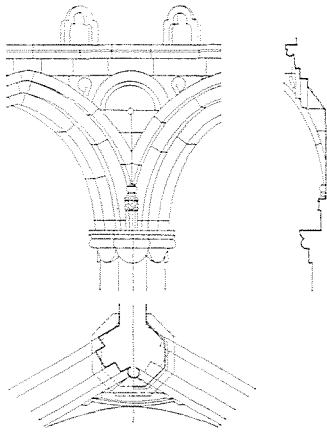
Dieser Vorsatz stieß jedoch auf schwer überbrückbare Hindernisse. Zur Beseitigung derselben mußten viele außen- und innenpolitische Voraussetzun-

¹ Джанашия, С.: История Грузии, Тбилиси, 1946, S. 144—184. Бердзенишвили, Н. А., Дондуа, В. Д., Думбадзе, М. К., Меликишвили, Г. А., Месхия, Ш. А.: История Грузии, Тбилиси, 1962, S. 117—145. — Toumanoff, С.: Armenia and Georgia, The Cambridge Medieval History, Cambridge, 1966. S. 607—619.

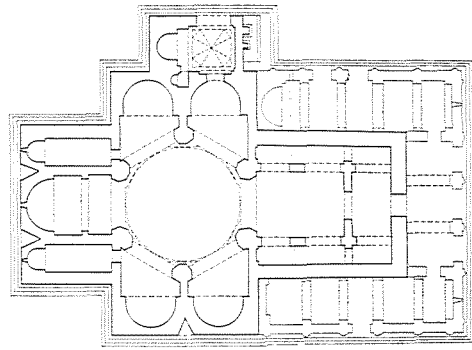
gen erfüllt werden. Um die islamisch-arabische Unterdrückung abzuschütteln, suchten Herrscher aus dem Hause der Bagratiden Unterstützung in Byzanz, gleichzeitig waren sie jedoch auch bestrebt, die Selbständigkeit auch der westlichen Großmacht gegenüber zu bewahren. In der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts empfing noch z. B. der hochbegabte David III. (961—1001) den Traditionen seiner Vorgänger gemäß den von dem byzantinischen Kaiser verliehenen Rang des »Kuropalatos«, herrschte jedoch tatsächlich schon unabhängig. Seine Oberherrschaft wurde von einer zunehmenden Zahl der Mitglieder der georgischen und armenischen Besitzadeln anerkannt. Er erweiterte die Grenzen seines Landes im Süden bis zum *Van-See*, im Norden zog er durch Familienbeziehungen die Gebiete von *Kartli* (975) und *Abchasien* (978) an seinen Interessenkreis heran. Zu dieser Zeit trug der Herrscher schon nach orientalischer Sitte den Titel »König der Könige«. Seine hochstrebenden Absichten wurden auch von Bagrat III. (975—1014), zuerst als dem Herrn von Kartli und Abchasien, dann als Oberhaupt des zentralen Königreichs, verfolgt, der trotz außen- und innenpolitischer Schwierigkeiten weitere Erfolge erreichte. Er setzte die Vereinigung des Landes fort und ließ seine Oberherrschaft auch in den Ländern *Kacheti* und *Ereti* anerkennen. Um die Wende des X. und XI. Jahrhunderts war das unabhängige georgische Königreich mit feudaler Organisation im wesentlichen gefestigt.

Bei der gesellschaftlichen Umwälzung erlangte die georgische Kirche außen- und innenpolitisch eine große Bedeutung. Der islamisch-arabischen Unterdrückung gegenüber verlieh das Christentum zweifellos geistigen Halt, andererseits wurden aber über die östliche Orthodoxie, durch den byzantinischen Einfluß gerade diese Selbständigkeitsbestrebungen hintertrieben. Die Situation war dadurch noch verwickelter, daß auch innerhalb der Landesgrenzen die Vereinigungsabsichten des Herrschers oft mit der lokalen Feudalmacht in Konflikt gerieten. Es ist also verständlich, daß Bagrat III. bei der Ausgestaltung der zentralen Monarchie der geschmeidigen und großzügigen Lösung dieser Probleme eine große Aufmerksamkeit widmete. Als kaukasische führende Gestalt des Freiheitskampfes gegen die mohammedanische Welt unterstrich der König die christlich-religiöse Bedeutung seiner Absicht: Er verwirklichte seine Staatsorganisationstätigkeit als Verteidiger einerseits der Unabhängigkeit des Landes, andererseits des Glaubens.

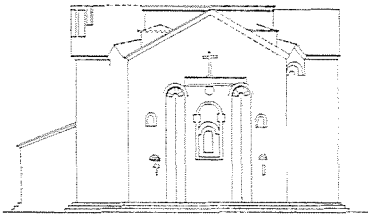
Unter den angedeuteten Bedingungen ist es nicht überraschend, daß sich im X. Jahrhundert und am Anfang des XI. Jahrhunderts mit der Unterstützung der Dynastie der Bagratiden eine großartige Kirchenbautätigkeit entfaltete. Zwei von diesen Werken — das eine in *Kumurdo*, das andere in *Nikorzminda* — zeichnen sich durch eine besondere architektonische Komposition aus: Hier ist die zentrale Raumgruppe des sechslappigen Kuppel-Baldachins in einer kreuzförmigen Gebäudemasse angeordnet.



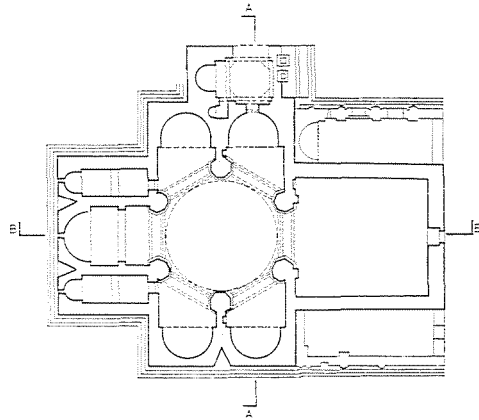
6



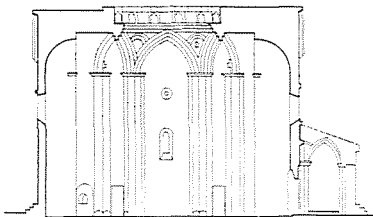
1



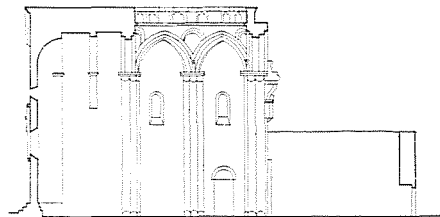
5



2



4



3

Abb. 1. Kumurdo: Kirche, X. Jahrhundert: 1. Grundriß, gegenwärtiger Zustand; 2. Grundriß, Rekonstruktion; 3. Längsschnitt, gegenwärtiger Zustand; 4. Querschnitt, gegenwärtiger Zustand; 5. Ostfassade, gegenwärtiger Zustand; 6. Detail der Gewölbeabstützung, gegenwärtiger Zustand

Der herrliche Denkmalkomplex von *Kumurdo* befindet sich an der Grenze der einstigen Provinz *Klardsheti* — in der an die Türkei grenzenden Südostregion des heutigen Grusiniens — in der Nähe von Dshawacheti.

Der auch in Ruinen noch überwältigende Werksteinbau ist hinsichtlich der Abmessungen ein bedeutendes Gebäude, über 28 m lang und annähernd 24 m breit. Der Kern der architektonischen Anordnung ist ein durch sechs Pfeiler abgestützter Kuppel-Baldachin über einem Sechseckgrundriß. Zwar ist das Gewölbe der Kirche zerstört, kann die Scheitelhöhe auf etwa 26 bis 28 m geschätzt werden. An das hervortretende, zentrale Hauptmotiv schließt sich im Osten ein durch eine erweiterte *Bema* (Raum vor dem Chor) verlängerter, seitlich von zweigeschossigen Nebenräumen in die Mitte genommener, apsidialer Hauptchor. Dem gegenüber, im Westen, sind die Reste des einstigen dreischiffigen Langhauses zu sehen. Im, dem zwischen eine ost-westliche Längsachse entlang aufgereihten Gebäudeteilen eingeklemmten Innenraum mit eigenartiger Gesamtwirkung entdeckt man im wesentlichen das Kompositionsprinzip des Zentralbaues mit sechslappigem Kuppel-Baldachin, der — offensichtlich etwas willkürlich — zwischen den Umfassungsmauern einer kreuzförmigen Gebäudemasse eingefügt ist.

In der Gesamtkomposition wird die Bedeutung des Hauptmotivs — des Kuppel-Baldachins — im Innenraum durch gerippekonstruktionsartige, tektonische Architektur unterstrichen. Der durch Spitzbögen verbundene »Ringkreis« der Pfeiler in den Eckpunkten des Sechseckgrundrisses schwingt sich mit feierlicher Würde empor. Das Aufbausystem wird durch eine plastische Gliederung mit abwechslungsreichen Licht- und Schattenwirkungen aufgezeichnet. Über den Würfelkapiteln der Pfeiler mit Achteckquerschnitt und deren horizontal profilierten Gesimsplatten entfaltet sich markant die verschlungene Kette der Archivolten. Der wogende Rhythmus ihrer Bögen wird in den Ecken durch sechs mit Reliefs — den Bildnissen Leos III. (957—967) oder Gurgens (gestorben 1008) und der Herrscherin Guranducht — geschmückte Wölbflächen zusammengefaßt, die gewissermaßen die Tiefpunkte des Zusammentreffens der Archivolten überbrücken. So bildet sich die architektonische »Krone« über den Pfeilern heraus. Die Strenge der Abschlußlinie wird — als Übergang in die höchste Sphäre — durch die spielerischen Konturen von zwölf Nischen mit Kleeblattbögen über dem Gurtgesims aufgelockert. Etwas höher befand sich der heute bereits verschwundene, durch einen Fensterkranz durchbrochene, zylinderförmige Kuppeltambour, über dem sich einst das Himmelsgewölbe nachbildende Kuppeldach von kosmischer Bedeutung erhob.

Die im Baldachinzentrum konzentrierte architektonische Repräsentation klingt seitlich, in dem rundherum an den sechs Seiten angeordneten Nebenräumen in puritanischer Einfachheit ab. Hier sind die oberen Wandfelder sowie die Tonnen- bzw. Viertelkugelflächen lediglich durch den Teilungsraster

der Steinbekleidung, ferner durch einige wenig plastische, bescheidene Gesimse gegliedert. In der architektonischen Komposition des Innenraumes spielten diese ergänzenden bzw. erweiternden Teile eine untergeordnete Rolle, was den hierarchischen Charakter des ganzen Aufbaues durch die Architektur zum Ausdruck bringt.

Außen wird durch das Hauptmotiv der Massengestaltung das Grundprinzip des inneren Aufbaues betont. Die Lösung ist heute nur mehr in den unteren Teilen bekannt. Der Maueransatz des Tambours mit innerem Kreisgrundriß und äußerem Sechseckgrundriß stützt sich auf einen im ganzen genommen quadratischen Bau. Von dem oberen Teil sind nur Ruinen erhalten. Darüber setzte sich früher der durch einen Fensterkranz durchbrochene Halsring (Tambour) sicher in ähnlicher Form fort und gipfelte vermutlich in der Kuppelkappe.

Unter dem Zentrum des daher auch aus der äußeren Gebäudemasse emporragenden Kuppel-Baldachins hatte überraschender Weise — im wesentlichen von dem sechslappigen Innenraum unabhängig — der untere Teil der Kirche die Form eines lateinischen Kreuzes. Die Seiten sind durch einfache Fassadenflächen begrenzt. Der Baumeister versuchte nicht, die innere Anordnung in der äußeren Erscheinung kräftig zum Ausdruck zu bringen. Die massive, kreuzförmige Massenform wurde im wesentlichen durch die zusammengeschlossene, puritanische Gliederung der Fassaden aufgelöst. Das innere System der an die ebenen Umfassungsmauern angepaßten Raumgruppe wird durch die Architektur nur mit Hilfe von je einer »V«-förmigen Vertiefung angedeutet. Ähnlich zurückhaltend ist an dieser Stelle auch die äußere Verzierung. An der Süd- und der Nordfassade sind zwischen zwei durch Sturzgesimse betonten Fenstern, in die innere Teilung andeutenden Nischen die Köpfe von Adam und Eva zu sehen. Ein bedeutenderes Relief wurde noch an der östlichen Hauptfront des Chorteils angebracht: Im Zwischenraum der Nischen mit V-Grundriß, die den Anschluß der Prothesis bzw. des Diakonikons bezeichnen, ist das Altarfenster mit einer betonten, durch die symbolischen Darstellungen der vier Evangelisten ergänzten Gliederung umrahmt; über der Fensteröffnung befinden sich eine Inschrift und am Tor das Kreuz in Hochrelief.

Durch Architektur und Skulpturen der Fassaden werden an der mit einer Kuppel gekrönten, kreuzförmigen Masse nur die verschiedenen architektonischen Akzente, die Orte der wichtigen Raumteilungen und die Fenster- und Toröffnungen betont. Eine von dieser abweichende Tendenz ist hingegen an den niedrigeren, offenbar späteren Anbauten, an den Süd-, West- und Nordwandflächen des Umganges bemerkbar. Gegenüber der früheren, verhältnismäßig einfachen Komposition sind hier die Fassadenflächen durch ein reiches Gliederungssystem mit Säulen und Bögen umkränzt. So äußert sich der feierliche Grundgedanke des Arkadenmotivs, der sich in der Kirche — als Tragwerk des Kuppel-Baldachins — in tektonischer Form abzeichnete, an der Außenseite in der spielerischen Schönheit einer »Applikationsdekoration«.

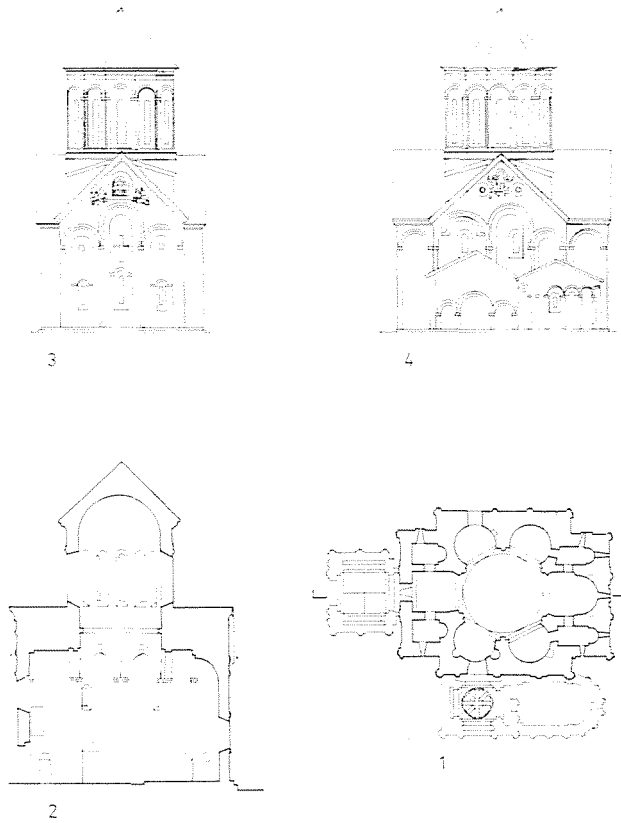


Abb. 2. Nikorzminda: Kirche, um die Wende des X. und XI. Jahrhunderts, sodann erstes Drittel des XI. Jahrhunderts; 1. Grundriß; 2. Querschnitt; 3. Ostfassade; 4. Südfassade

Ein anderes, dem vorigen in mancher Hinsicht ähnliches, Werk die Kirche von *Nikorzminda*, ist verhältnismäßig weit von Kumurdo, im Gebiet von *Radsha* in Westgeorgien, in der Nähe von Ambrolauri, im Zentrum der heutigen Siedlung Sinatle erhalten geblieben.

Der prächtige Werksteinbau, mit einer Grundfläche von $23\text{ m} \times 18\text{ m}$ ist nur wenig kleiner als der vorige. Sowohl technisch als auch künstlerisch ist diese Kirche ein hochwertiges Beispiel der mittelalterlichen georgischen Architektur: Sie steht den europäischen Kathedralen der romanischen Stilperiode nicht nach.

Von den offenbar aus einer späteren Zeit stammenden Ergänzungen durch Eingangshallen und eine Kapelle an der West- bzw. an der Südseite abgesehen, besteht auch in *Nikorzminda* der Kern der Komposition aus einem Zentralbau mit sechslappigem Kuppel-Baldachin, der außen durch kreuzförmige Fassadenmauern umrahmt ist. Hier schließen sich die sechs Raumaus-

weitungen schon radial an den hexagonalen Mittelraum an, der in den vier Eckpunkten der Ost- und der Westseite durch Kapellen ergänzt ist. Durch diese Grundrißänderung wird mitsamt der Ausgestaltung der Raumverhältnisse die Bedeutung des Hauptmotivs unterstrichen: Das Gebäudekomplex wird entschieden durch den hoch emporragenden Kuppel-Baldachin mit 22,50 m Scheitelhöhe beherrscht.

Das Raumsystem in *Nikorzminda* hat zweifellos eine einheitlichere Anordnung als das von Kumurdo. Dagegen ist in der architektonischen Gestaltung des Innenraumes eher ein Rückgang zu erkennen. Selbst im Zentralraum ist die architektonische Komposition überraschend einfach, manchmal zufällig. An den Ecken des Sechseck-Grundrisses wird der Ring aus Spitzbogen-Archivolten durch an die Mauervorsprünge der Nebenräume angeschlossene, kapitellose, lediglich mit einem Halsglied verzierte Halbsäulen getragen. Über diesem befinden sich — nur durch ein horizontales Gurtgesims getrennt — der durch einen Fensterkranz durchbrochene Tambour von länglicher Proportion und über diesem die Kuppel. Der Übergang mit Bogenreihe über den sechs Stützen ist in der Gänze und auch in den Einzelheiten weniger sorgfältig ausgeführt als am Bauwerk in Kumurdo. Die Traggurte der Arkaden sind an mehreren Stellen nicht organisch an die durch Halbsäulen ergänzten Mauerzungen angeschlossen. Offensichtlich machte auch die Ausgestaltung des Überganges zwischen dem unteren Sechseck- und dem oberen Kreisgrundriß Schwierigkeiten. Die Wellentäler zwischen den Spitzbögen im Archivoltenring sind z. B. nicht durch geschmeidiger geformte Trichter oder Zwickel, sondern durch ebene Dreiecke ausgefüllt. Es scheint, daß die Baumeister von *Nikorzminda* noch nicht im Besitz der für die neue Raumkomposition, für die innere Gestaltung eines höherentwickelten Zentralraumes mit Kuppel-Baldachin als in Kumurdo notwendigen, reiferen Erfahrungen waren.

In diesem Raume spielte vielleicht nicht die Gliederungsplastik, sondern auch schon ursprünglich die Wandmalerei die führende künstlerische Rolle. Das ist aber lediglich eine Annahme. Die auf uns gebliebenen, mehrschichtig erneuerten Bilder lassen die aus der Bauzeit stammende Anordnung nur vermuten, geben sie aber authentisch nicht mehr wieder.

Heute sind die inneren Wand- und Gewölbeflächen durch Bilder bedeckt. Die Bilderkomposition bildet ein zusammenhängendes ikonographisches System, mit dem Kreuz in der Kuppelkappe, das von vier Engeln hochgehoben wird. Darunter, am Halsglied des durch einen Fensterkranz durchbrochenen Tambours, stehen in einer Reihe Gestalten aus dem alten und dem neuen Testament. Darunter, zwischen Fenstergesims und Gurtgesims, folgt eine zweite Bilderreihe, diesmal mit Szenen aus dem Leben der Propheten. Das bedeutendste unter diesen Bildern ist das Symbol der Dreifaltigkeit vom Typ »Abraham mit drei Engeln«, über dem Arkadenbogen des Chors. In der durch

das Gurtgesims und die Linie der Arkadenbögen begrenzten Fläche wird das Leben Mariä gezeigt, so erscheinen über dem Altar die »Verkündigung« und daneben bzw. gegenüber die Gestalten der vier Evangelisten.

Die Bilderreihen an den Gewölben der Nebenräume sind mit den Gedankenreihen der verschiedenen christlichen Feiertage verbunden. An der Viertelsphäre der Südostnische ist »die Geburt Christi«, in der Nähe, in der Südwestnische, die »Transfiguration« dargestellt. Gegenüber, im Nordwesten, ist die »Kreuzigung«, in Nordosten »Jesu Himmelfahrt« zu sehen. In der Gewölbehöhe, im Bogen der Hauptapsis sind die »himmlischen« und »irdischen« Sphären durch die religiöse Darstellung der »Deisis« verbunden; in der Mitte befindet sich die Gestalt Christi, an seiner Rechten Maria, an seiner Linken Johannes der Täufer. In der Längsachse, an den Tonnenflächen der östlichen und westlichen Raumerweiterungen ist der Gedankenkreis des »Jüngsten Gerichts« dargestellt.

Unter den Bilderreihen an den Gewölben behandelt das obere Bildband die mit den Feiertagen verbundenen Ereignisse. So folgen an der Südseite in den zwei benachbarten Nischen von Osten nach Westen fortschreitend die »Vorstellung Jesu im Tempel«, die »Taufe Jesu«, ferner die »Auferweckung des Lazarus«, der »Einzug in Jerusalem«. In den beiden Ausweitungen an der entgegengesetzten Nordseite sind in Westostrichtung die »Vorstellung Mariä«, die »Beweinung Christi«, sowie Szenen der »Anasthasis« und des »ungläubigen Thomas« dargestellt. In der Hauptachse, an der Apsiswand des Ostaltars, ist — wie in der orientalischen Kirche üblich — »Christus als Erzpriester« von Engeln umgeben zu sehen. Auf der entgegengesetzten, westlichen Eingangsseite knüpft das obere Bilderband wieder an den Themenkreis der Gewölbe an. Der Gedanke des »Jüngsten Gerichts« wird weiter entfaltet, an der Südseite der Raumausweitung ist die Schar der »Seligen«, an der Nordseite jene der »Verdammten« zu sehen. Schließlich erscheinen unter der oberen Bilderreihe Darstellungen von Heiligen und die Gestalten von Donatoren.

In ihrem ikonographischen System stimmt die Komposition der Wandbilder im wesentlichen mit den anerkannten Grundtypen der orthodoxen Kirche überein: Die Anordnung ist von oben nach unten auf drei Sphären, den »Himmel«, das »Heilige Land« und die »Erde«, unterteilt. Innerhalb dieses Rahmens leben jedoch zahlreiche georgische Traditionen weiter. Es fällt besonders auf, daß im Mittelpunkt der Kuppel nicht nach byzantinischer Art der »Pantokrator« dargestellt ist, sondern ein Bild, das die Erinnerung an den lokalen Kreuzkult bewahrt: die »Verklärung des Kreuzes«.

Die formale Lösung der Komposition, die Aufteilung durch rote Bänder in Tafeln der Szenen auf blauem Hintergrund, ist hingegen keine vereinzelte Erscheinung; sie war in der Kirchenmalerei des orientalischen Christentums im Mittelalter allgemein verbreitet. Im vorliegenden Falle wird jedoch durch eine maßstäbliche Änderung der Bilderreihen die innere Raumwirkung scheinbar erhöht. Es ist möglich, daß dieser Eindruck nicht vorgeplant war,

sondern sich erst im Laufe der mehrfachen Übermalungen ausgestaltete. Im gegenwärtigen Zustand sind nämlich wenigstens zwei Bilderschichten zu unterscheiden. Unter den ockergelben, bräunlich getönten, oft zeichnerisch eingerahmten, und verhältnismäßig oberflächlich hingeworfenen Bildern der Oberflächenschicht bemerkt man nämlich hier und da ausführlicher behandelte Gemäldeteile, manchmal lyrischer Feinheit. Auch statt des kräftigen Mediterraanblaus herrscht hier im Hintergrund ein grünlicher Farbton. In diesen vermutlich früheren Bildern sind die figuralen Darstellungen oft mit schwungvoller Sicherheit gezeichnete, expressive Kunstwerke.

Der beschriebene Innenraumkomplex war schon ursprünglich in den vier Eckpunkten der Ost- und der Westseite durch je eine stockhohe Kapelle ergänzt. Die Eingänge zu diesen befanden sich in Geschoßhöhe und zu diesen führten — wie es die Gebäudereste zeigen — keine steinernen Treppen. Die Kapellen haben eine längliche Grundrißform, sind mit Tonnengewölben gedeckt und durch je eine Apsis an der Ostseite abgeschlossen. Die Innenräume weisen keine architektonischen Gliederungen auf, Reste von Malereien sind aber sowohl an den Wänden als auch an den Gewölben bemerkbar. Wahrscheinlich waren einst die Kapellen, wie der Hauptraum, mit zusammenhängenden Wandgemäldekompositionen geschmückt. Ihre Thematik wird den ikonographischen Inhalt des Mittelraumes ergänzt haben.

Bei der Beschreibung der ergänzenden Raumteile sind noch die Erweiterungen zu erwähnen, die nicht zur selben Zeit wie die Kirche, sondern später entstanden sind.

An der Westseite, vor dem Haupteingang wurde offensichtlich die quadratische, gewölbte Vorhalle nachträglich angebaut. Den architektonischen Schwerpunkt ihrer Anordnung bildet das ursprüngliche Hauptportal der Kirche. Der reich gegliederte Torrahmen ist im Rundbogen abgeschlossen; der Gesamteindruck wird durch Geflecht und Rankenwerk bereichert. In der Mitte des durch eine Inschrift umrahmten Tympanons ist der »Segnende Christus« mit einem offenen Buch in der Hand zu sehen. Rechts und links im Zwischenraum einer Rosette und eines Blumenmotivs sind der den Bösen besiegende Hl. Theodor und das Reiterbild des Hl. Georgs dargestellt.

An der Südseite wurden vor dem Eingang eine Vorhalle und — offensichtlich später — eine Kapelle angebaut. Die sich an den Torbau anschließende Erweiterung über quadratischem Grundriß und mit Zwickelkuppel erhielt eine feierliche Form. Das Grundmotiv des achteiligen Gewölbes ist das Kreuz. Die symbolische Darstellung wurde aber auch durch prächtige Geflechtdekoration, Tierplastiken und pflanzliche Ornamentik ergänzt. Der Gesamteindruck dieses Interieurs wird schließlich durch das prachtvolle Tor vervollständigt. Im Tympanon des Rundbogens ist auch hier die »Verklärung des Kreuzes« zu sehen: Das Kreuz, das Symbol der Auferstehung, wird von vier Engeln hochgehoben.

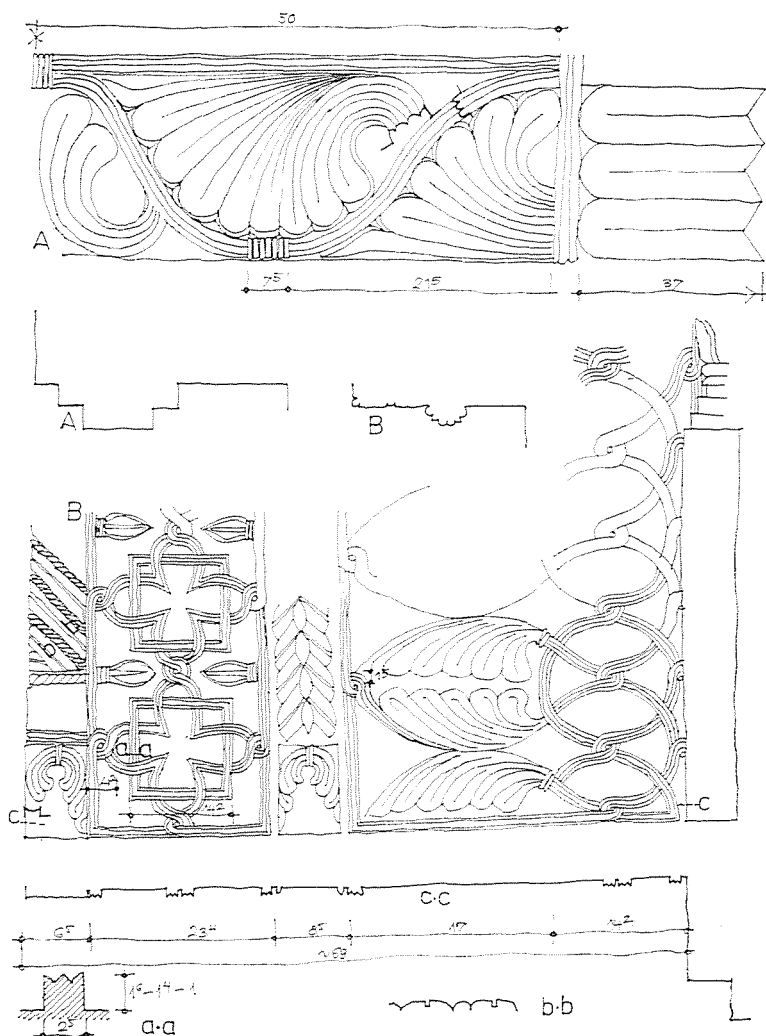


Abb. 3—5. Nikorzinda: Skizzen der Fassadenarchitektur (Arbeiten der Verfasserin an Ort und Stelle)

Abb. 3. Einzelheiten des südlichen Toreingangs und der Fassadenornamentik

An die Eingangshalle an der Südseite schließt sich in Ostrichtung die bei der letzten Erweiterung errichtete Kapelle an. An der Nordseite im Innenraum beweisen die Fortsetzung der Fassadengliederung der Kirche, im Westen das Erscheinen der Ostmauer der südlichen Vorhalle, daß diese Ergänzung erst nach dem Bau des Kirchenkomplexes und der Südvorhalle errichtet wurde. Die architektonische Erscheinung der im Osten durch eine Apsis abgeschlossenen Kapelle ist überraschend bescheiden. Zu ihrer Bauzeit war das baukünstlerische Können schon im Rückgang. Das ist die einzige Ergänzung

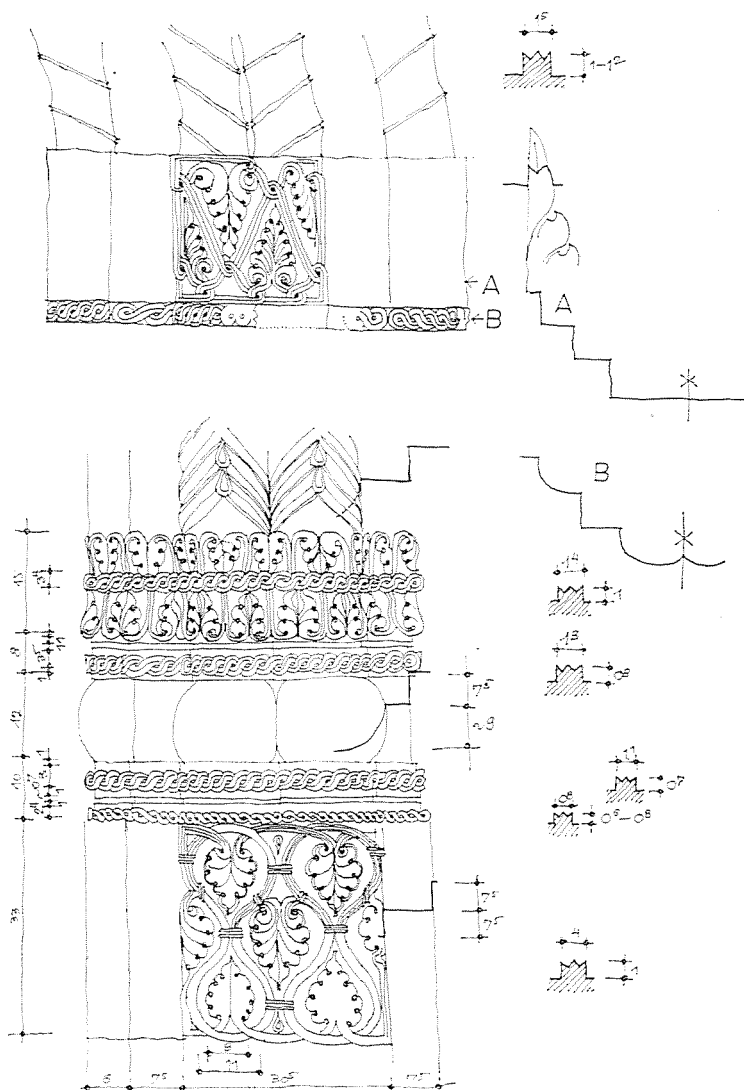


Abb. 4. Einzelheiten der Ornamentik des westlichen Toreingangs und der Nordfassade

des Komplexes, die sich weder in der Anordnung, noch in der Ausgestaltung in die grundlegende Komposition organisch einfügt.

In der Beziehung zwischen Vorhallen und Kirche ist sonst überall eine harmonische Raumorganisationsbestrebung zu erkennen. Das wird auch durch den Umstand bewiesen, daß kennzeichnender Weise auch senkrecht auf die west-östliche Längsachse auf der Nordseite eine der südlichen ähnliche Eingangshalle errichtet wurde. Diese ist aber schon verschwunden, nur an der Nordfassade sind die Spuren des Anschlusses der einstigen Vorhalle zu erkennen.

Es darf also festgestellt werden, daß das Gebäude der Kirche in Nikorz-minda sowohl im ursprünglichen Zustand als auch nach der ersten Erweiterung eine zusammengesetzte, hierarchisch organisierte Einheit bildete. Die Eigenart der Komposition kam auch in der äußeren Gestaltung zur Geltung, der Innenaufbau wurde jedoch hier durch die Masse und die Fassadengliederung noch weniger zum Ausdruck gebracht, als das in Kumurdo der Fall war.

Das zentrale Hauptmotiv des Kuppel-Baldachins ist — wie in Kumurdo — der einzige Teil der Anordnung, der sich auch von innen nach außen betont abzeichnet. Auf einem quadratischen Unterbau erhebt sich mit gestreckten Proportionen das von einem Fensterkranz durchbrochene Zwölfeck des Tambours bis zur Abschlußlinie des Gesimses, auf dem die konisch zugespitzte Kappe des Daches sitzt. Die architektonische Bedeutung dieser turmartig emporstrebenden Masse wird durch eine prächtige architektonische Gliederung erhöht: Ihre Plastik bekrönt nahezu den Mauerring. Die bogenförmig hervortretende Blattwerk- und Rankenornamentik der Fensterrahmen bildet am Tambour Blindarkaden. Die schmalen Schlitzfenster mit Rundbögen sind fein wie Juwelen gearbeitet. Die wellenförmige obere Grenzlinie wird — über der als Kontrast zwischengeschalteten, einfachen, ebenen Steinverkleidung — durch das Hauptgesims mit reichem Spiel von Licht und Schatten abgeschlossen bzw. bis zu der Spitze des Daches weitergeführt. So kommt in der großzügig zusammengefaßten, dennoch fein gegliederten Komposition auch nach außen hin die Feierlichkeit des herrschenden, zentralen Hauptmotivs, des Kuppel-Baldachins, zum Ausdruck.

Unterhalb dieses repräsentativen, vertikalen, architektonischen Akzents, der äußeren Verkörperung des Innenkerns, trennen sich jedoch Raum- und Massengestaltung voneinander: Die radiale, sechslappige Anordnung, die in den vier Eckpunkten durch stockhohe Kapellen ergänzt war, ist außen — ähnlich wie in Kumurdo — in den Rahmen von Umfassungen mit Kreuzgrundriß eingefügt. An den Fassaden der Kreuzarme mit Satteldach und Giebelfeld, gewissermaßen an dem Unterbau des zentralen Hauptmotivs, des Kuppel-Baldachins, entfaltet sich eine Blindarkadenarchitektur. Die Wandflächen sind durch eine herrlich leicht gezeichnete Säulen-Bogen-Gliederung umgürtet. An der Außenseite werden durch die »applikationsartige« Fassadengliederung fast die feierlichen tektonischen Arkaden des Kuppel-Baldachins nachgebildet. Durch die Komposition werden die verschiedenen Seiten der kreuzförmigen Gebäudemasse mit Hilfe der rhythmischen Teilung zu einer harmonischen Einheit verbunden, ferner werden die großen Wandflächen, mit den durch eine ornamentale Umrahmung fleckartig vergrößerten, kleinen Fensteröffnungen und mit den in die Architektur eingefügten, ornamentalen Darstellungen in wohlproportionierten Einklang gebracht. Äußere Massengliederung und Fassadengliederung bilden eine wohldurchdachte Einheit. Unter dem die Höhe des Himmelsgewölbes repräsentierenden, zentralen Hauptmotiv wird die

Bedeutung des kreuzförmigen Unterbaues mit seinem Ideengehalt durch die Architektur erhöht; schließlich wird die majestätische Gesamtwirkung durch den ikonographisch formulierten, künstlerisch dargestellten Inhalt der Reliefe interpretiert.

Durch die Hervorhebung der zentralen Wichtigkeit des Eingangs beim Beginn der Längsachse ist die Anordnung der Westfront symmetrisch zusammengehalten. In der Achsenlinie des Giebelfeldes mit Blätterstabgesims, zwischen zwei reich verzierten Scheibenfenstern ist in einem ebenso dekorativen Rahmenbogen die Figur des »Thronenden Christus« zu sehen. Darunter ist die Fläche durch drei Blindarkaden gegliedert; hier befindet sich die Gebäudemasse der Vorhalle mit dem Hauptportal. Daß es sich um einen späteren Anbau handelt, ist daran zweifellos zu erkennen, daß sich dessen Dach willkürlich in die Architektur der Westfront der Kirche einschneidet. In der rekonstruierten, ursprünglichen Komposition wurden das Relief des »Thronenden Christus« im Giebelfeld, in der Halbierungslinie des Säulen-Bogen-Gliederungssystems, und die Figur des ein Buch in den Händen haltenden »Segnenden Christus« zwischen zwei berittenen Heiligen über dem Haupttör durch ein langgestrecktes, reich umrahmtes Fenstermotiv zu einer künstlerisch gestalteten Einheit verbunden. Diese großzügige Anordnung wurde durch die später

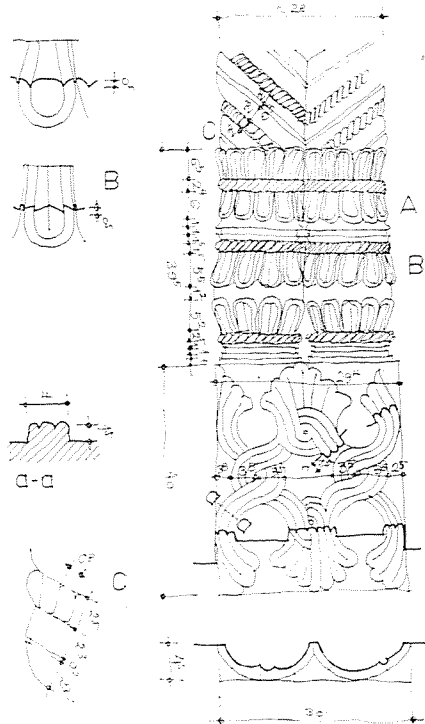


Abb. 5. Einzelheit an der Südfassade

erbaute Vorhalle in zwei Teile zerlegt: Die prächtig bearbeitete Säulen-Bogenplastik der Ergänzungsmasse umschloß die Plastik des Eingangstores, wie die Fassung eines Juwels.

Im Vergleich zu der Westfront bringt die Südfront der Kirche mit ihrer Blindarkadenteilung eine andersgeartete Kompositionstendenz zum Ausdruck. Die statische Symmetrie wird aufgegeben: Unter dem Hauptmotiv, dem Kuppel-Baldachin, zwischen West- und Ostarm mit Säulen-Bogenornamentik der kreuzförmigen Gebäudemasse, ist im Mittelteil mit Frontspitze die Wandgliederung dynamisch asymmetrisch. Durch diese Änderung sollte gewiß die Westostrichtung vom Haupteingang gegen den Hauptaltar betont werden. In der ursprünglichen Anordnung, die sich durch Weglassen der späteren Anbauten rekonstruieren läßt, verschiebt sich die Achse des Südtores von der Mittellinie des Kuppel-Baldachins und des Giebelfeldes gegen Westen. Der Bruch wird durch die Komposition der Architektur und Plastik geistreich »überbrückt«. Die den westlichen ähnlichen zwei Scheibenfenster betonen noch — zwar nur durch ihre Anordnung in »negativer« Weise — die Mittellinie des Giebelfeldes. Die Symmetrieachse zwischen den Fensteröffnungen wird aber schon durch die spielerisch gezeichneten Flecke eines das »Jüngste Gericht« darstellenden Reliefs aufgelöst. Die rahmenlose Gruppe seiner Figuren von expressiver Kraft leitet gewissermaßen zu dem asymmetrisch komponierten Gliederungssystem der unteren Blindarkade über. Im Verhältnis zu der Mittellinie des Giebelfeldes scheint die Architektur ganz ungebunden zu sein. Neben den beiden schmaleren Ostfeldern lenkt das stärker ausgebauchte, westliche Säulen-Bogenmotiv — dem durch die Höhe des Nachbarlements das Gegengewicht gehalten wird — durch sein Teilungsverhältnis die Aufmerksamkeit auf den Südeingang: Im Tympanon dieses prächtigen Torbaues erscheint triumphal die »Verklärung des Kreuzes«. Damit sind die künstlerisch formulierten ikonographischen Schwerpunkte im Giebelfeld und über dem Eingang geistreich miteinander verbunden. Andererseits trennt sich diese Komposition vollständig von dem Kern des Gebäudes: Die von dem Raumsystem unabhängige Fassadenarchitektur ist nichts weiter als eine willkürliche Dekoration. Es ist leicht verständlich, daß die Fensteranordnung zufällig zu sein scheint. Zwischen dem Lappenraumsystem und der kreuzförmigen Masse besteht keine enge architektonische Übereinstimmung. Äußere und innere Ausgestaltung haben sich offensichtlich aus zwei verschiedenen, noch nicht verschmolzenen Traditionen entwickelt.

Im späteren wurde die Südfassade durch eine mit Säulen und Bögen gegliederte Vorhalle mit Giebeldach erweitert. Dadurch wurde die Asymmetrie der Anordnung noch unterstrichen. Zwar mäßigte der in der Folgezeit angebaute, gegen Osten langgestreckte Baukörper einer Kapelle diesen Eindruck. Auch hier kam jedoch der innere Charakter in der äußeren Gestaltung nicht zur Geltung. Auf die Kapelle wurde ein dem länglichen Raum fremdes Giebeldach aufgesetzt, das sich durch seine formale Lösung an die benachbarte Ein-

gangshalle gut anpaßte. Die Architektur unter dem Dache versucht sich durch ein welliges Band den großen Bögen der Eingangshalle verwandter kleiner Blindarkaden an den Großbau anzupassen. Zwischen den Gliederungssystemen der Kapelle und der Kirche entwickelte sich infolge der Maßstabunterschiede keine enge ästhetische Einheit: Die Komposition des Anbaues entbehrt der Großzügigkeit des Hauptgebäudes, ist etwas zerstückelt.

Zwischen dem Süd- und dem Nordarm des Kreuzes ist im Osten die Chorfront des Komplexes in ihrer ursprünglichen Pracht unversehrt erhalten geblieben. Unter dem giebeligen Dachgesims ist die Architektur, ähnlich wie an der Westseite, jedoch hier nicht um den Gedanken des Anfangs, sondern den des Abschlusses zum Ausdruck zu bringen, »symmetrisch«, d. h. statisch gelöst. Im höchsten Punkt der Komposition, gewissermaßen an ihrer Spitze, ist zwischen den Reiterreliefs des Hl. Theodor und des über den Bösen triumphierenden Hl. Georg die »Verklärung Christi« zu sehen. Unter diesem eingerahmten Relief befindet sich in Höhenrichtung hervorgehoben eine dreiteilige Blindarkade. An die Innenseite der spielerisch-spiralförmigen, paarweise angeordneten Säulen-Bogengliederung schmiegt sich, gewissermaßen um die Teilung des Wandfeldes zu bereichern, ein Blätterstab-Reliefband. Diese Architektur ist nicht nur an sich ein Meisterwerk, sondern sie bringt auch an dieser Seite das inwendige Raumsystem zum Ausdruck. Mit der Anordnung des Hauptchors und der beiden seitlichen Nebenräume stimmt die dreiteilige Grundkomposition überein, die durch die Fenster der stockhohen Südost- und Nordostkapellen noch einen Akzent erhält. In der Halbierungslinie der Gliederungssystemhöhe sind die Nebenteile durch einen Rundbogensturz mit wellenförmigem, in der Mitte sich hervorhebendem Blätter- und Rankenwerk mit der Fassadenkomposition des Hauptchors verbunden. Darüber erscheinen an beiden Seiten scheibenförmig die Fenster der Kapellen im Obergeschoß, zwischen denen in der Mittelachse — als Ergänzung der Giebelplastik und des reich geschmückten Fenstermotivs des Hauptchors — der gedankliche Inhalt des inneren Altarraumes nach außen hin durch ein großes Kreuzrelief repräsentiert wird.

Schließlich wird an der Nordfront in etwas einfacherer Form der Grundgedanke der Südseite wiederholt. Zwischen dem West- und Ostarm und kreuzförmiger Masse gestaltet sich die asymmetrische Architektur des Giebelteils in der gewohnten Weise, an je einen bogenförmigen Ansatz angeschlossen heraus. Hier ist ausnahmsweise im Winkel der Dachneigung kein Relief zu sehen. Darunter befindet sich das Gliederungssystem mit Blindarkaden, in dessen westlichem, vergrößertem Rahmen, im Tympanon des nördlichen Nebeneingangs sich ein Reliefkomplex mit den Büsten der Erzengel Gabriel und Michael entfaltet. Die geistreiche Leichtigkeit der Anordnung wird außerdem durch zahlreiche Einzelformen unterstrichen, wie die zufällige Anordnung der Rosette der sich nach Osten erstreckenden Kapelle, ferner das unmittelbare

Verhältnis der Arkadenbögen und Fenster motive in dem Giebelfeld. Ähnlich wie im Falle der Südfront, wird der Charakter des Raumes durch die Fassadenkomposition auch hier nicht zum Ausdruck gebracht. Die Außenflächengestaltung ist dermaßen nur dekorativ, daß an der Nordseite in der Stützweite des inneren Nischenpaares außen ein Blindfenster angebracht wurde.

Vermutlich wurde auch hier, wie an der entgegengesetzten Seite, später eine Eingangshalle errichtet. Nur die Reste des Anbaues sind sichtbar.

Nach dem Überblick der äußeren Gebäudeerscheinung können einige Gesetzmäßigkeiten festgestellt werden. Die Komposition ist sowohl außen wie innen hierarchisch. Das gegen Himmel strebende Hauptmotiv, die Kuppel, ist das herrschende Element auch der äußeren Gestaltung. Die zentrale, sechslappige, an vier Ecken durch Kapellen ergänzte Raumgruppe unter dieser Krone zeigt sich außen nicht, sondern sie fügt sich in die Massenform der kreuzförmigen Kirche ein. Es scheint, daß hier mit der Zentralanordnung mit Kuppel-Baldachin die Tradition der kreuzförmigen Kirche verbunden wird, sich die beiden jedoch nicht organisch vereinen. Bemerkenswert ist, daß an den um eine Vertikalachse zusammengeschlossenen Fassaden durch das ansatzartige Gliederungssystem der Blindarkaden der Gedanke des feierlichen Stützenringes des Kuppel-Baldachins in atektonischer Form übernommen wird. Durch seine Teilung wird jedoch der Charakter des Innenraumes nur an der West- und der Ostseite ausgedrückt, an der Süd- und der Nordseite bleibt sie eine anderen Traditionen entspringende, oberflächliche Dekoration. In diesem Gliederungssystem verkündet die Bauplastik einen mit künstlerischer Kraft formulierten, religiösen Inhalt: Die in den Giebelfeldern und Torbögen, als in den Schwerpunkten der architektonischen Komposition erscheinenden Reliefe repräsentieren — will man den feierlichen Gesamteindruck der Architektur deuten — den Triumph Christi bzw. des Kreuzes oder der Erlösung.

*

Die Kirchen in *Kumurdo* und *Nikorzminda* sind hervorragende, jedoch bis heute nicht genügend bekannte Werke der universalen mittelalterlichen Architektur. Wann, warum, weshalb, wie wurden wohl diese beiden Meisterwerke auf georgischem Boden errichtet?

Anfang des zweiten Drittels des XIX. Jahrhunderts erweckte zuerst die Kirche in *Nikorzminda* das Interesse des berühmten französischen Reisenden F. DUBOIS DE MONTPEREUX; er berichtet von dem Gebäude in der Arbeit »Voyage autour du Caucase«.² Kaum ein Jahrzehnt später untersucht M. BROSSET in der 1850 veröffentlichten Ausgabe »Rapports sur un Voyage Archéologique dans la Géorgie et l'Arménie« das in *Kumurdo* erhalten geblie-

² Dubois de Montpereux, F.: Voyage autour du Caucase, Bd. II. Paris, 1839, S. 383—396.

ebene Werk. Sein großer Verdienst war, daß er die Inschrift über dem Südeingang der Kirche entzifferte. Nach dieser wurde der Bau zur Zeit des Königs Leon (957—967), als Zwiad den Rang des Eristair, des Statthalters, bekleidete, im Jahre 964 von dem Bischof Joanne gegründet; der Baumeister war Sakozari.³ Auf diesen Bericht von M. Brosset folgten um die Wende des XIX. und XX. Jahrhunderts mehrere Abhandlungen, die sich mit den Kirchen von Kumurdo und Nikorzmina beschäftigten. Die wichtigsten von diesen sind die Arbeiten von I. J. TOLSTOI, K. KONDAKOW⁴ und P. S. UWAROW.⁵ Inzwischen wird von J. STRZYGOWSKI in der Fachliteratur des Westens die Frage der Entstehungszeiten der beiden Kirchen aufgeworfen.⁶ Er meint auf der Grundlage der Forschungen M. BROSSETS, daß der Bau in Kumurdo in der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts, jener von Nikorzmina während der Herrschaft Bagrats IV. (1027—1072) entstanden sei. Die letztere Datierung bedarf nach neueren Forschungsergebnissen der Berichtigung. Diese Arbeit wurde durch den Umstand erleichtert, daß am Gebäude Reste mehrerer originaler Inschriften zu lesen sind. In der Zeitbestimmung des schriftlichen Materials leistete das 1930 in georgischer Sprache erschienene Werk von G. BOTSCHORIDSE »Die historischen Denkmäler von Radsha« bedeutende Hilfe. Er wies nach, daß die Entstehung der Kirche auf das Zeitalter Bagrats III. zwischen 975 und 1014 zurückzuführen sei, genauer wurde der Zentralteil des Komplexes in den Jahren 1010—1014 erbaut.⁷ Im weiteren wurde die allgemeine Bedeutung der Komposition aus georgischer Sicht von L. A. MAZULEWITSCH gewürdigt.⁸

Beide Bauwerke wurden zusammen von N. P. SEWEROW und G. N. TSCHUBINASCHWILI, dann in der Essaysammlung von G. N. TSCHUBINASCHWILI behandelt.⁹

³ Brosset, M. F.: *Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et l'Arménie*, St. Petersburg, 1850, S. 166—172. «Иоани епископ положил основание этой церкви рукою грешного Сакоцари при царе Леоне... в 964 году в мае, в день субботный первой луны, в эриставство Звиада...» 167—168.

⁴ Толстой, И. и Кондаков, Н.: *Русские древности*. Sanktpetersburg, 1891, S. 63—64.

⁵ Уваров, П. С.: *Христианские памятники*. Мат. по Археологии Кавказа. — IV. Москва, 1894, S. 127—240. Ростомов, И. П.: *Ахалкалакский уезд в археологическом отношении*, Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, Вып. XXV. Tiflis, 1898, S. 79—92. Токайшвили, Е.: *Экскурсия 1902 г.* Мат. по Археологии Кавказа, XII. Москва, 1909, S. 35—44. Марр, Н.: *Два грузинских архитектурных термина...* Христианский Восток, Росс. Акад. Наук, н. Petrograd, 1922, S. 293—295.

⁶ Strzygowski, J.: *Die Baukunst der Armenier und Europa*, I.—II. Wien, 1918, S. 131. 428, 781—782.

⁷ Бочоридзе, Г.: *Исторические памятники Рачи* (in grusinischer Sprache), Bulletin du Musée de Georgie, V. Tbilisi, 1930, S. 192—222. «... возвел... венценосца Баграта, царя Абхазии и Рана и куропалата Карталинии и взрасти сына их Георгия...» (in grusinischer Sprache). S. 194—195.

⁸ Мацулевич, Л. А.: *Никорцмина и ее место с культуре Грузии*, Сборник Руставели, Tbilisi, 1938, S. 31—68.

⁹ Северов, Н. П. и Чубинашвили, Г. Н.: *Кумурдо и Никорцмина*, Москва, 1947. — Чубинашвили, Г. Н.: *Кумурдо и Никорцмина как пример разных этапов развития бароккального стиля в грузинском искусстве*, Вопросы истории искусства, Tbilisi, 1970, S. 236—261.

Von der 964 erbauten Kirche in Kumurdo erfährt man, daß die westliche Vorhalle an diese in der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts angebaut wurde. Im XVI. Jahrhundert wurde das Bauwerk renoviert; das ist der Inschrift am Westeingang zu entnehmen. Um die Wende des XVII. und XVIII. Jahrhunderts wurde das Gebäude durch ein Erdbeben beschädigt und damit begann sein teilweiser Verfall.¹⁰ Darauf folgt in der Monographie eine eingehende Analyse der mittelalterlichen Komposition. Die Anordnung ist individuell, die Einzelheiten des Bausystems sind jedoch in den Komplexen zahlreicher georgischer Kirchen aus dem X. und XI. Jahrhundert — z. B. in *Oschki*, *Zkarostawi*, *Saki* — zu finden. Die mit sicherer Kunstfertigkeit gemeißelten Motive der architektonischen Dekoration verweisen — nach N. P. SEWEROW und G. N. TSCHUBINASCHWILI — auf mesopotamische, ägyptische Vorbilder und drängen mutmaßlich durch die islamisch-arabische Expansion in das kaukasische Gebiet ein. Nach ihren Untersuchungen weicht jedoch das Werk in seiner Gesamtlösung von allen früheren Ausführungen ab. Sie unterstreichen, daß bei diesem eigenartigen architektonischen Komplex die Bauplastik eine besondere Aufmerksamkeit verdient. In dieser Beziehung verdienen in Kumurdo die Darstellung von »Adam und Eva« an der Chorfront, im Fensterahmen des Hauptaltars und im Innenraum, unter dem vertikalen Hauptmotiv der Kuppel die Bildnisse zweier Mitglieder der königlichen Familie, die an die in den Kirchen von *Oschki* und *Tbeti* erhalten gebliebene Stifterstatuen erinnern, Interesse. Es handelt sich um die Darstellungen von Leo III. (957—967) oder Gurgun (994—1008) und Guranducht, der Mutter Bagrats III. (975—1014), wo auch der Name angegeben ist.¹¹

Nach den Feststellungen von N. P. SEWEROW und G. N. TSCHUBINASCHWILI¹² wurde die Kirche in Nikorzmindza etwa 50 Jahre später als das Vorbild in Kumurdo, in den Jahren 1010—1014 erbaut. Die um einen Kuppel-Baldachin organisierte Komposition des in Kreuzform zusammengefaßten, sechslappigen Raumtyps ist einheitlicher als die frühere Variante: Die Anordnung wird durch das hochstrebende Kuppelzentrum beherrscht. An diesen Komplex wurden im zweiten Viertel des XI. Jahrhunderts — wie auch anderswärts zu dieser Zeit, z. B. in *Manglisi* und *Kutaisi* — die östliche und die südliche Vorhalle angebaut. An der Außenseite ist hingegen — von den Änderungen im XIX. Jahrhundert abgesehen, wie der Abbruch der aus einer späteren Periode stammenden Vorhalle — die vom Anfang des XI. Jahrhunderts stammende Arkadenbogenarchitektur in authentischer Form erhalten geblieben, in deren System die Reliefe mit der Darstellung des Triumphs Christi und des Kreuzes,

¹⁰ S. unter 9, S. 3—16. S. unter 9, S. 238.

¹¹ S. unter 9, S. 6, 13. S. unter 9, S. 247—248. Die Darstellung der Frauengestalt ist mit der Inschrift »GRDT« versehen, Lesung: »Guranducht«. Die männliche Figur ist die Darstellung Leos III. (957—967) oder Gurgens (994—1008). G. N. Tschubinaschwili hält die letztere Erklärung für wahrscheinlicher. Danach stellen die Reliefe die Eltern Bagrats III. (975—1014) dar.

d. h. der Erlösung, eingefügt sind. Auf die Wichtigkeit dieser Darstellungen wird — als Fortsetzung der Abhandlung N. P. SEWEROWS und G. N. TSCHUBI-NASCHWILIS — im weiteren von N. ALADASCHWILI hingewiesen.¹³ Überblickt man die Entwicklung der lokalen Bildhauerkunst, ist festzustellen, daß die von drei verschiedenen Meistern stammenden Reliefe in Nikorzmindia die Spitzenleistung der georgischen Bildhauerkunst des XI. Jahrhunderts darstellen.¹⁴

Die gegenwärtigen Wandmalereien im Innenraum wurden bei der Rekonstruktion im XVI. bis XVII. Jahrhundert ausgeführt.

Nach dem Gesagten darf mit Recht angenommen werden, daß die in Kumurdo 964, in Nikorzmindia 1010—1014 errichteten, großartigen Kirchen nur für einen historisch wichtigen Zweck bestimmt sein konnten. Der Ermittlung dieses Zweckes bringt das Studieren der Bildwerke und der Inschriften näher, in deren Inhalt die Bestrebung, die Mitglieder der königlichen Familie zu popularisieren, auffällt. In dieser Hinsicht fällt vor allem die zentrale Anordnung der Herrscherfiguren Leos III. (957—967) oder Gurgens (994—1008) sowie der Königin Guranducht in die Augen. In Nikorzmindia ist am Torbau aus dem XI. Jahrhundert geradezu folgende Inschrift zu lesen: »Christus, Gottes Sohn, erhebe den aus Deinem Willen gekrönten Bagrat« — d. h. Bagrat III. (957—1014) — »den König der Abchasen und Ranen, den Kuropalatos der Georgier zu dem höchsten Ruhm und gib ihm ein langes Leben — und erziehe seinen Sohn Giorgi nach Deinem Willen durch den Erzpriester, den Hl. Nikolaus.«¹⁵

Es scheint also, daß zur Zeit der vollen Entfaltung der Zentralmacht des georgischen Königreichs, im X. und XI. Jahrhundert, die Kirchen in Kumurdo und Nikorzmindia dem Kult, den Machtbestrebungen des Herrscherhauses, d. h. der Dynastie der Bagratiden dienten.

*

In der Komposition der beiden Bauwerke fällt die Betonung der kreuzförmigen Einfassungsform auf. Womit läßt sich diese eigenartige Bestrebung erklären? Woher stammt ihr Grundgedanke? Hatte diese Form im vorliegenden Falle eine besondere Bedeutung?

Es unterliegt keinem Zweifel, daß zahlreiche Varianten der Kirche in Kreuzform schon in der frühchristlichen Architektur erschienen sind: Im IV. und V. Jahrhundert war dieser Typ bei Gebäuden in Verbindung mit dem

¹² S. unter 9, S. 17—25. S. 253—261.

¹³ Аладашвили, Н.: Рельефы Никорцминда, Тбилиси, 1957, (in grusinischer Sprache).

¹⁴ S. unter 13.

¹⁵ Auch hier möchte die Verfasserin N. Aladaschwili und M. Istvánovits, die ihr u. a. bei der Übersetzung und Auslegung des Textes behilflich waren, für die Mitarbeit ihren Dank aussprechen.

Totenkult verbreitet.¹⁶ Diese Martyriumkomplexe waren nach der religiösen Auffassung ihres Zeitalters »die Schauplätze der Zeugenschaftsablegung für den christlichen Glauben; waren an ein Ereignis des Lebens oder der Leiden Christi gebunden, oder sie nahmen das Grab, die Reliquien eines Märtyrers auf, der durch Aufopferung des Lebens seine Seelenstärke bezeugt hatte.«¹⁷ Es ist leicht verständlich, daß das Symbol der Passion Christi, das die Idee der Erlösung ausdrückende Kreuz, für die propagative Formulierung dieses wichtigen geistigen Inhalts in der Sprache der Architektur besonders geeignet war.

Unter den frühchristlichen Beispielen dieser Anordnung kommt der monumentalen Grabkirche *Konstantins des Großen* (312—337), dem *Apostoleion*, besondere Bedeutung zu, in der der Kaiser das »Wunder« des Kreuzes politisch popularisierte, und von der der Bischof *Eusebius* berichtet.¹⁸ In diesem Gebäudekomplex verknüpfte sich die Tradition des spätrömischen Kaiserkults mit der christlichen Verehrung der Märtyrer. Die Wissenschaft stellt fest, daß diese Grabkirche in der Entwicklung der Gebäudeart Martyrium eine neue Richtung darstellte; in ihrer Komposition kristallisierte sich nach der Formulierung KRAUTHEIMERS die spätantike Tradition des herrscherlichen Heroons heraus.¹⁹

In den darauffolgenden Jahrhunderten »kopierten« tatsächlich viele Bauwerke die Anordnung des *Apostoleions* zu *Konstantinopel*.²⁰ Großzügige Kirchen mit Kreuzgrundriß wurden in *Antiochia*, *Milano*, *Ravenna*, ferner in den Gebieten von *Sichem*, *Ephesos*, *Gasa*, *Gerosa* usw. errichtet.²¹ Diese Martyrien popularisierten, an den Grundgedanken des kaiserlichen Vorbildes anknüpfend, im allgemeinen den auf die Erlösung hindeutenden, triumphalen, symbolischen Inhalt der kreuzförmigen Anordnung. Es ist kennzeichnend, daß

¹⁶ Wichtigere Denkmäler aus dem IV. und V. Jahrhundert sind in den Gebieten von Antiochia, Konstantinopel, Milano, Sichem, Ephesos, Gasa, Dsherascha zu finden. Lassus, J.: *L'Église cruciforme Antioche-Kaoussié*, Antioch on the Orontes, II. Princeton, 1938, S. 5—44. — Downes, G.: *The Shrine of St. Babylas at Antioch and Daphne*. — Heisenberg, A.: *Grabeskirche und Apostelkirche*, Leipzig, 1908. — Porter, A. K. *Lombard Architecture*, New Haven, 1915, II. S. 632. — Villa, E.: *Arte del primo millennio*, Turin, 1954, S. 77. — Geyer, P.: *Itinera Hierosolymitani*, Corp. Script. Ecclesiasticorum Latinorum, Vienna, 1898, XXXVIII, S. 219., 270. — Keil, J. und Hörmann, H.: *Forschungen in Ephesos*, IV. 3. Ausgabe, Wien, 1951, S. 200. — Restle, M.: *Ephesos*, Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, Lief. 10 (Stuttgart, 1968), S. 162—207. — *Mark the Deacon: Life of Porphyry of Gaza*, transl. Hill, G. F., Oxford, 1913. — *Crowfoot, J. W.: Gerasa*, New Haven, 1938, 236. — usw. Im allgemeinen Guyer, S.: *Grundlagen mittelalterlicher abendländischer Baukunst*, Zürich—Köln, 1950. — Krautheimer, R.: *Early Christian and Byzantine Architecture*, Penguin, 1965 »cross churches« S. 46—47, 51—52, 58, 80, 86, 117, 208—210, 288—289, usw. Чубинашвили, Г. Н.: К вопросу о начальных формах христианского храма, Вопросы истории искусства, Tbilisi, 1970, S. 41—42.

¹⁷ Krautheimer, R. S. unter 16, S. 361. Seine Definition des Martyriums lautet: »A site which bears witness to the Christian faith, either by referring to an event in Christ's life or Passion, or by sheltering the grave of a martyr, a witness by virtue of having shed his blood: . . .«

¹⁸ Migne, J. P.: *Patrologia Graeca*, Paris, 1857, XX. S. 1209.

¹⁹ Krautheimer, R. s. unter 16, S. 47.

²⁰ Krautheimer, R.: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V. (1942), 1.

²¹ S. unter 16.

der Gründer des Martyriums in *Milano*, der Bischof *Ambrosius* (339—397), an der kreuzförmigen Kirche eine Inschrift anbrachte: »...forma crucis Templum est templum victoriae Christi — Sacra triumphalis signat imago locum.«²²

Der für die Martyrienarchitektur des Frühchristentums so bedeutsame Kreuzkult faßte seit dem IV. Jahrhundert auch im Boden Georgiens feste Wurzeln. Wir wissen zum Beispiel, daß von dem Verkünder des neuen Glaubens, dem Kappadokier *Nino*, auf einem hohen Berggipfel in der Nähe der uralten Hauptstadt *Mcheta* schon Anfang des IV. Jahrhunderts ein großes Kreuz errichtet wurde.²³ Später, Ende des VI. Jahrhunderts, wurden daneben und darüber die sog. *Dshuari*, nämlich die kleine und dann die große Kirche des Kreuzes erhoben.²⁴ Der Kern der Anordnung ist ein Kuppel-Baldachin, an dessen feierliches Hauptmotiv sich in hierarchischer Ordnung die den Gedanken der Erlösung symbolisierenden Raum- und Massenformen der oktogonalen, ferner der kreuzförmigen Anordnung anschließen.²⁵ Der harmonisch konzipierte architektonische Gedanke entfaltete sich aus lokalen Traditionen, vielleicht auf syrische Anregung. Die Vermittler dieses Einflusses mochten die Mönche gewesen sein, die zu dieser Zeit von dem Gebiet der Kirche zu Antiochia wegen ihres monophysitischen Glaubens nach Georgien flüchteten, wo sie nach der Ansiedlung eine bedeutende kirchenorganisatorische Tätigkeit ausübten.²⁶ In ihrem früheren Tätigkeitsgebiet, in Syrien, hatten sie bereits ohne Zweifel den symbolischen Gehalt der oktogonalen sowie der kreuzförmigen Grundrißanordnung meistens von Baptisterien und Martyrien kennengelernt. Es scheint wahrscheinlich zu sein, daß sich in Georgien durch die Popularisierung

²² Guyer, S. s. unter 16, Bezugnahme: Forcella, V.: *Iscrizioni cristiane in Milano Codogno*, 1897, No. 229.

²³ Чубинашвили, Г. Н. s. unter 16, S. 41. Чубинашвили, Н.: Рельеф «Вознесения Креста, ...» *Ars Georgica*, VI. Tbilisi, 1963, S. 9—14.

²⁴ Чубинашвили, Г. Н.: Памятники типа Джвари, Tbilisi 1948.

²⁵ Zu dem symbolischen Bedeutungsinhalt des Achtecks s. Dölger, F.: *Antike und Christentum*, 4. (1933—1934), 129. — Perler, O.: *L'inscription du baptistère de Sainte Thècle à Milan* ... *Riv. Ac.* (1951), 153—187 — Kostof, S. K.: *The Orthodox Baptistery of Ravenna*, New Haven, London 1961, 51. — Zu dem symbolischen Bedeutungsinhalt des Sechsecks s. Csemegi, J.: *Die architekturgeschichtlichen Fragen* ... *Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények* (1960) IV./3. 323—348 — Cs. Tompos, E.: *Der politische Inhalt des sechslappigen dreifachen Kettensterns* ... *Építés- Épitészettudomány* (1973), V. 95—125 (in ungarischer Sprache) — Cs. Tompos, E.: *Architektur der zentralen sechslappigen Baptisterien und Martyrien mit Baldachin-Kuppel* ... *Periodica Polytechnica. Arch.* 18/1—2. (1974), 79—102. — Cs. Tompos, E.: *Sixfoil Domed Church Architecture on the Territory of Byzantium and later in Dalmatia, Georgia, Armenia and Medieval Hungary*. *Atti del Primo Simposio sull'Arte Georgiana* (Bergamo, 1974), Milano 1977, 79—96. — Tompos, E.: *Beziehungen der ungarischen Architektur im XI. Jahrhundert, formmäßige Analyse*. *Periodica Polytechnica. Arch.* 22/3—4. (1978), 149—171. — Zu dem symbolischen Bedeutungsinhalt des Kreuzes s. Abel, A.: *Le symbole de la croix*. *Byzantion*, II. 1925. 337—348. — Ceccelli, C.: *Il segno della salvezione*. *Accad. rom. Archaeolog.* 25 (1949—1951), S. 9. — Jerphanion, G.: *La représentation de la croix* ... *La voix des monuments*, I. Paris, 1930. S. 138—164. Jursch, H.: *Kreuz u. Kreuzigung in der altchristlichen Kunst*. *Kunst u. Kirche*, 1958., S. 60—64.

²⁶ Zu der Einwanderung der syrischen Väter in den Jahren 520, 543, 545, 571 s. Менабаде, Л.: *К вопросу о так называемых сирийских подвижниках VI века*. Автореферат. Tbilisi, 1950 (in grusinischer Sprache).

des Grundgedankens derselben, durch die Mitwirkung von Mönchen, der Gebäudetyp der *Dshwari*, d. h. der Kreuzkirchen, entwickelt hat. Nach dem Vorbild von *Mcheta* wurden allenfalls Anfang des VII. Jahrhunderts ähnliche Bauwerke eines nach dem anderen errichtet. Die Bauten von *Ateni*,²⁷ *Dsweli-Schuamta*²⁸ und zahlreiche andere Varianten beweisen, daß sich dieses Kompositionsprinzip verbreitete. Neben zusammengesetzteren Gebäudeanordnungen war auch die einfache Kreuzform («*croix libre*») üblich; ein Beispiel dieser Lösung ist die Kirche in Samzewrissi aus dem VII. Jahrhundert.²⁹ In diesen kreuzförmigen Gebäuden wurde sehr kennzeichnend auch an der Außenfassade, eventuell über dem Haupttor oder an den Seiten des Chors, ferner im Innenraum in der Halbkugel der Kuppel eine akzentuierte Kreuzplastik angeordnet. Wie N. Tschubinashwili in seiner Arbeit »Relief Wosnesenija Kresta« darauf hinweist, war die Darstellung der »Verklärung des Kreuzes« in der Gegend des Kaukasus schon am Ende des VI. Jahrhunderts ausgearbeitet; wir finden charakteristische Beispiele in den Komplexen von *Kwemo-Bolnisi*, *Tetri-Zkaro*, ferner der *Dshwari* von *Mcheta*.³⁰

Der große Aufschwung des Kreuzkultes in der Kirchenarchitektur von Georgien im VI. und VII. Jahrhundert läßt sich allein durch religiöse Zwecke nicht erklären; diese durchschlagende Wirkung mußte auch wichtige politische Ziele ausgedrückt haben. Zu dieser Zeit kämpfte das Volk der Kaukasusgegend schon seit drei Jahrhunderten auf Leben und Tod mit dem Sassanidischen Reich von Iran. Neben bewaffneten Zusammenstößen entbrannte der Kampf auch auf dem Felde der Ideen: Die fremden Eroberer waren Zoroastrianer, gegenüber deren Feueranbetung die ansässige Bewohnerschaft im Kreuze jetzt das Symbol der politischen Unabhängigkeit sah. So war die Entwicklung des Kirchentyps der *Dshwari* — d. h. Kreuzkirchen — und seine große Wichtigkeit, sowie die akzentuierte Darstellung des Kreuzes auf den Fassaden kultischer Bauten oder im Innenraum der Kuppel eigentlich die künstlerische Offenbarung — in religiöser Form — der Freiheitsbewegung in der Kaukasusgegend. Der triumphale, symbolische Inhalt der Werke verkündete ja zu dieser Zeit, neben der versprochenen Erlösung im »Jenseits«, auch den Sieg über die »ungläubigen« Unterdrücker, das sassanidische Reich.³¹

²⁷ Калашников, М. Г.: Культовые здания в Цром и Аteni, Tiflis, 1927, — Джавахишвили, И.: К вопросу о времени построения грузинского храма в Аteni. . ., Христианский Восток, I, 1912, S. 294—295. — Чубинашвили, Г. Н. s. unter 24, S. 160.

²⁸ Чубинашвили, Г. Н.: Архитектура Кахетин, Тбилиси, Tbilisi, 1959. S. 246—250.

²⁹ Чубинашвили Г. Н.: Самцеврисская церковь в Грузии. Вопросы истории искусства. Tbilisi, 1970. S. 116—124. — Материалы к изучению Самцевриссского Храма, S. 127—139.

³⁰ Diese Merkmale sind in den Baukomplexen der *Dshwari* in *Mcheta*, *Ateni* und *Dsweli-Schuamta*, ferner *Samzewrissi* in gleicher Weise zu sehen. Zu den Reliefdarstellungen der »Glorifikation des Kreuzes« s. Чубинашвили, Н. s. unter 23, S. 9—28.

³¹ Cs. Tompos, E.: Georgien (Fotos von Gink, K.) Schätze, Burgen, Klöster (in ungarischer Sprache) Budapest, 1973, S. 15—17; 40—41. — Hanau am Main, 1975 (in deutscher Sprache).

Später, vom VIII. Jahrhundert an, als das georgische Volk gegen die arabischen Heere der neuorganisierten islamischen Macht den Kampf aufnehmen mußte, war ein Wiederaufleben der früher ausgestalteten Tendenzen zu beobachten. Schließlich war es ja vollkommen begründet, daß die Erbschaft der im Kampfe gegen das iranische, sassanidische Reich entstandenen politischen Kunst zu neuem Leben erwachte, als der Kampf gegen den Vorstoß der gleichfalls »ungläubigen« Omaidjen, dann gegen das Kalifat der Abbasiden ging. In den bedeutenderen lokalen Widerstandszentren aktualisierte sich wieder der Kreuzkult. Die Wirkung zeigte sich selbstverständlich vor allem in der kultischen Architektur. Der Dshwari-, d. h. Kreuzkirchentyp wurde auch architektonisch modernisiert. Sein Grundgedanke ist z. B. in der Anordnung der im X. Jahrhundert in *Kwetera*, im Fürstensitz des Landes *Kacheti*, erbauten Palastkirche entschieden zu entdecken. Es ist aber kein Zufall, daß diese eigenartige Variante der kreuzförmigen Lösung hier wiederauflebte! *Kacheti* wurde nämlich im VIII. bis X. Jahrhundert eines der anfänglichen Stützpunkte der georgischen Selbständigkeitsbewegung gegen die fremde Unterdrückung: Bei der architektonischen Lösung der fürstlichen Palastkirche in der Burg *Kwetera* griff man also gewiß bewußt auf die Traditionen der triumphalen Architektur des früheren Freiheitskampfes zurück.³²

Die etwas später entworfenen Kirchen in *Kumurdo* und *Nikorzminda* mochten durch ihre kreuzförmigen Massenformen ähnliche Bestrebungen repräsentiert haben. Der Bau dieser beiden Kirchen war ja mit der Dynastie der Bagratiden verbunden, welche später die historische Führerrolle der Fürsten von *Kacheti* übernommen hatte, und von der Mitte des X. Jahrhunderts an an der Spitze des georgischen Freiheitskampfes stand.³³ Die Ausdehnung ihrer Macht wurde durch über einem Kreuzgrundriß komponierte, großartige Kathedralen — u. a. *Oschki*³⁴ *Hachuli*,³⁵ dann *Kutaisi*³⁶ — zum Ausdruck gebracht, sanktioniert. Die kreuzförmigen Massenformen der Kirchen von *Kumurdo* und *Nikorzminda* sind diesen verwandt. Die Anwendung derselben war um die Jahrtausendwende in der georgischen Architektur eine typische Erscheinung: Die Schlußfolgerung scheint gerechtfertigt zu sein, daß das durch die Grundrißanordnung der Bagratidischen Kirchen ausgedrückte

³² Чубинашвили, Г. Н. s. unter 28. S. 411—416. — Cs. Tompos, E. s. unter 31, S. 18, 46—47.

³³ S. unter 1.

³⁴ Такашвили, Э.: Археологическая экспедиция 1917-ого года в южные провинции Грузии, Tbilisi, 1952. S. 45—67, 39—83. — Winfield, D.: Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXI. (London, 1968), S. 38—57.

³⁵ Такашвили, Э. s. unter 34, S. 68—75, 84—108 Winfield, D. s. unter 34, S. 58—65.

³⁶ Цинцадзе, В.: Храм Баграта, Tbilisi, 1964. — Краткий отчет по руководству работами консервации храма Баграта. Ars Georgica, 5 (Tbilisi, 1959) S. 111—121. — Северов, Н. П.: Опыт реконструкции Кутанского храма Баграта, s. unter 28, 91—109.

Erlösungssymbol dazu bestimmt war, die politische Befreierrolle des Herrscherhauses zu unterstreichen.

*

Den mit den Mitteln der Architektur — durch Raum- und Massengestaltung — formulierten Gedanken dieser politischen Absicht zeigen die Darstellungen des Kreuzes an verschiedenen Fassadenteilen der beiden Kirchen. Sowohl in Kumurdo als auch in Nikorzinda erscheint das Symbol an prominenten Stellen der plastischen wie auch der malerischen Detailgestaltung. Die Anordnung der Kreuzplastik im Gliederungssystem der Ostfassade des Hauptchors ist charakteristisch. Wie bereits erwähnt, geht die Vorgeschichte auch dieser Idee auf die georgische schöpferische Tätigkeit früherer Jahrhunderte zurück. So erscheinen im VI. und VII. Jahrhundert — zur Zeit des erfolgreichen Freiheitskampfes gegen das iranische—sassanidische Reich — am Torbogen des südlichen Haupteingangs der Dshwari oder Kreuzkirche in *Mcheta* und an der Wandfläche in *Ateni* ähnliche Kreuzplastiken.³⁷ Im VIII. und IX. Jahrhundert kam dann in dem Gebiet von Kacheti dieses Motiv — diesmal in dem derzeitigen Zentrum des Widerstandes gegen die Verbreitung des Islam — in der Anordnung der Klosterkirche in *Gurdshani* an die Außenseite des Altarfensters, in die Mittelachsenlinie der Fensteröffnung.³⁸ Zur Zeit der endgültigen Zurückdrängung der arabischen Expansion der mohammedanischen Welt — der Herrscher der Dynastie der Bagratiden — reifte diese Anordnung in der Architektur der Kathedralen zum repräsentativen Zug heran. Die architektonische Entwicklung der Chorfassaden mit Kreuzrelief erreichte ihren Höhepunkt in *Samtawisi* (1030),³⁹ die östlichen Chorfassaden in Kumurdo und Nikorzinda stellten je ein vorbereitendes Kettenglied dieses Entwicklungsganges dar. Nach dem zeitgenössischen georgischen Brauch erscheint das Kreuz im kultischen Schwerpunkt der äußeren Gebäudemasse, über dem Altarfenster als »Sinnbild« des Glaubensbekenntnisses. Die symbolische Darstellung wiederholt sich meistens auch im Innenraum, im Mittelpunkt des Kuppel-Baldachins. Das die Oberfläche der Gewölbehalkugel ausfüllende Kreuzmotiv war auch ein traditioneller Gedanke im Kaukasusgebiet; frühzeitige Beispiele sind u. a. in der Anordnung der *Dshwari*- d. h. Kreuzkirchen, ferner in *Ateni* und *Dsweli-Schuamta* bekannt. In Kumurdo sind keine Spuren einer derartigen Ausführung erhalten geblieben, da ja die Kuppel vernichtet ist. In Nikorzinda jedoch wurde zur Zeit der Spitzenleistungen der ikonographischen Freskomalerei die hierarchisch akzentuierte, zentrale Stelle auch noch im XVI. bis

³⁷ S. unter 30.

³⁸ Чубинашвили, Г. Н. s. unter 28, S. 275—276.

³⁹ Беридзе, В.: Грузинская Архитектура, Тбилиси, 1967, S. 50, Bild 29 (Rekonstruktion von Sewerow, N. P.) — Северов, Н. П.: К вопросу о реконструкции барабана Самтависского храма, Тбилиси, 1963. S. 197—206.

XVII. Jahrhundert — offenbar in Erinnerung an ein früheres Werk — durch eine großmaßstäbige Darstellung des Kreuzes eingenommen.⁴⁰

Die politische Kunstrichtung, die bestrebt war, die herrscherliche Repräsentation und den Kreuzkult miteinander zu verbinden, die im wesentlichen schon in der Lösung der *Grabkirche Konstantins des Großen* (312—337) zu erkennen ist, entfaltete sich in Georgien auf dem Boden der lokalen Traditionen, durch die historischen Ereignisse begünstigt in der Architektur der Bagratiden, in der Architektur von Kumurdo und Nikorzinda.

*

Was ist aber der Grund dafür, daß in den zwei Bauwerken in die Umfassungsmauern der kreuzförmigen Masse — offensichtlich nicht ohne Schwierigkeiten — ein Raumsystem mit sechslappigem Kuppel-Baldachin eingezwängt wurde?

Nach den Forschungsergebnissen war der feierliche architektonische Gedanke des Kuppel-Baldachins im kaukasischen Gebiet auch in vorchristlicher Zeit bereits bekannt. Das Wortbild »Himmelsgewölbe« tauchte in charakteristischer Weise sowohl in der georgischen Literatur als auch in der Volksdichtung auf.⁴¹ Nach der Verbreitung des Christentums erschien als Ausdruck für die Verehrung der Märtyrer das über dem Grabe errichtete Martyrium in Form eines Kuppel-Baldachins auf vier Stützen, mit offenen Arkadenbögen.⁴² Ein frühzeitiges Beispiel dieser Gebäudeform blieb neben der Kathedrale des Bischofs *Tscheremi* erhalten.⁴³ Hier mochte der Altar ursprünglich unter dem die Gruft betonenden Kuppel-Baldachin gestanden haben und konnte von den Teilnehmern an der Zeremonie durch die offenen Arkadenbögen von allen Seiten gesehen werden.⁴⁴ Die weiterentwickelte Anordnung dieser Komposition ist jene des auf sich kreuzenden Achsen konstruierten, mit vier Lappen ergänzten, zentralen Kuppel-Baldachins. Derartige Martyriumlösungen kommen gerade wegen der historisch begründeten, besonderen Bedeutung des Kreuzkultes in Georgien, in der Architektur dieses Gebiets oft vor (die Kirche des »Wahren Kreuzes« in *Manglisi* stammt z. B. aus dem V. Jahrhundert).⁴⁵ In ähnlicher Form wurde nach der Feststellung G. N. Tschubinaschwilis um das dritte Viertel des VI. Jahrhunderts der Gebäudekomplex in *Dsweli-Gawasi* errichtet.⁴⁶ Diese kreuzförmige Tetraconcha-Anordnung wurde zu dieser Zeit durch diagonale Nebenräume zum Achteck ergänzt, durch die aus Nikorz-

⁴⁰ Cs. Tompos, E. s. unter 31, S. 46—47.

⁴¹ S. unter 28. Zu dieser Frage s. S. 206—207, Fußnote 4.

⁴² S. 201—213, in 28.

⁴³ S. unter 28, S. 207—208.

⁴⁴ S. unter 28, S. 207—208.

⁴⁵ Двали, М. К.: Архитектурный памятник в Манглиси, Тбилиси, 1962. — Cs. Tompos, E. s. unter 31, S. 64—65.

⁴⁶ S. unter 28, S. 216—232.

minda bekannte Lösung umfaßt.⁴⁷ Anfang des VII. Jahrhunderts erschien der Grundtyp der Kirche bereits in einem zusammengesetzten System, wie das aus der Anordnung in *Bana* bekannt ist.⁴⁸

So abwechslungsreich sich auch das Komplex der Zentralbauten mit vierlappigem Kuppel-Baldachin gestaltete, das leitende Prinzip der zentralen Querachse verschwand in keinem derselben. Überraschender Weise erschien die zentrale Lösung mit achtlappigem Kuppel-Baldachin — ohne Querachse — im Gebiet des benachbarten Armeniens, nach armenischen Forschern erst in der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts, nach G. N. Tschubinaschwili noch später, um die Jahrtausendwende, bei den Kirchen in *Sorawar* und *Iring*.⁴⁹ In Georgien ist eine ähnliche Lösung in der Anordnung von *Taos-Kari* aus dem IX. Jahrhundert zu verzeichnen. In der frühchristlichen Architektur der kaukasischen Gegend ist aber — nach unseren gegenwärtigen Kenntnissen — keine Spur des sechslappigen zentralen Kirchentyps mit Kuppel-Baldachin zu entdecken.

Im Falle von Kumurdo und Nikorzinda darf also festgestellt werden, daß sich mit der starken georgischen Tradition der kreuzförmigen Massenform früher nur das Zentrum mit Kuppel-Baldachin vereinte, während der sechslappige Nischenkranz im Innenraumsystem ein neuer architektonischer Grundgedanke war.

Aus der Prüfung des 964 in Kumurdo errichteten Komplexes läßt sich tatsächlich feststellen, daß es für den georgischen Baumeister *Sakozari* keine leichte Aufgabe sein mochte, im Rahmen der kreuzförmigen Umfassungsmauern die um den Kuppel-Baldachin im Sechseck gezeichnete Raumgruppe auszugestalten. Dieser Kompositionslösung ähnliche Bestrebungen sind in derselben Epoche in der mittelalterlichen Architektur Osteuropas u. a. in Bulgarien zu verzeichnen.⁵⁰ Dieser Kirchentyp wurde neben *Winiza* (*Karedemir*) im Jahre 1948 entdeckt.⁵¹ Nach den Untersuchungen N. Mawrodinows wurde das Gebäude um die Mitte des X. Jahrhunderts — also fast gleichzeitig wie in Kumurdo — errichtet. Als N. Mawrodinow die Vorbilder dieses balkanischen Werkes suchte, erkannte er in der Anordnung in *Patleina* ähnliche Tendenzen; von R. Krautheimer wurde festgestellt, daß Vorbilder in der Architektur der Umgebung von Konstantinopel aus dem IX. und X. Jahr-

⁴⁷ S. unter 28, S. 232—245.

⁴⁸ S. unter 39, S. 35, 38. — Ponomarew, W.: Georgien, Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, Lief. 13 (Stuttgart, 1970), S. 674—675, Bild 7.

⁴⁹ Якобсон, А. Л.: Очерк истории зодчества Армении, V—XVII., Moskau—Leningrad, 1950, S. 27—37. — Чубинашвили, Г. Н.: Армянское искусство с конца IX и до начала XI века, Сасунский Давид, Тбилиси, 1936, S. 43, 56 — Разыскания по армянской архитектуре. Тбилиси 1967, S. 157—162.

⁵⁰ Мавродинов, Н.: Старобългарското Изкуство, Sofia, 1959, S. 184—186.

⁵¹ Станчев, Ст.: Црквата до с Виница, Известия на Блг. археолог. институт XVIII. 1952, S. 305—330.

hundert zu entdecken sind.⁵² Nach neueren Forschungen, vor allem nach den Arbeiten von G. N. Tschubinaschwili und dann von W. ZINZADSE, ist es offenbar, daß derartige raumgestalterische Ideen auch in Georgien in der Architektur des IX. Jahrhunderts auftauchten.⁵³ Das Grundprinzip dieser Lösung kam z. B. in der Ausgestaltung der zu Ehren der Tochter des Fürsten Adornase Bagrationi in *Kabeni* errichteten Kirche, ferner in der dieser verwandten Ausgestaltung der Kirche in *Zirkoli* zur Geltung. Diese mit der Bautätigkeit der Familie der Bagratiden verbundene Raumgestaltungstradition war dem Meister im Dienste derselben Dynastie von Kumurdo her bekannt und er konnte das Gelernte bei der Lösung seiner Aufgabe benutzt haben. Soviel ist sicher, daß sich diese Kirche — vergleicht man sie mit den vorigen bulgarischen bzw. byzantinischen und georgischen Werken — von diesen durch die auffallende Akzentuation der Kreuzform sowie durch die Ausgestaltung des sechslappigen inneren Kerns wesentlich unterscheidet: sie stellt eine neue Entwicklungsstufe dar.

In der Ausgestaltung der Kirche von Nikorzinda in den Jahren 1010—1014 wurde hingegen offenbar die Kumurdoer Anordnung weitergeformt. Der Baumeister war bestrebt, im Kreuzgrundriß die zentrale sechslappige Raumgruppe mit Kuppel-Baldachin harmonisch zusammenzufassen. Er erkannte den zentralen, herrschenden Charakter des senkrechten Hauptmotivs und hob diesen auch durch die radiale Gruppierung des Nischenkranzes hervor. Die Gesamtwirkung des Innenraumes war also wieder einheitlich, dadurch wurde jedoch seine Einfügung in die Grenzmauern der Masse erschwert. Nur durch Kürzung des Nord-Südflügels der Kreuzform, durch Dazwischenfügen von Füllteilen — von vier stockhohen Eckkapellen — gelang es dem Baumeister, diese Schwierigkeit zu überbrücken.

Wodurch läßt es sich erklären, daß die Bauherren der beiden Kirchen in der Ausgestaltung nichtzusammenpassende Massen- und Raumverbindungen forderten? In dieser Hinsicht ist es bemerkenswert, daß sich sowohl die Kreuzform als auch die sechslappige zentrale Anordnung mit Kuppel-Baldachin nach der Verbreitung des Christentums mit der gleichen Bestimmung, mit dem gleichen Inhalt, für denselben Zweck ausgestaltete: in ihrer Anordnung verkörperte sich ursprünglich in gleicher Weise der Grundgedanke des frühchristlichen bzw. frühbyzantinischen Martyriums.⁵⁴ Diese Tradition war aber dem Bestimmungsgelhalt der beiden in den Dienst des Familienkultes der Bagratiden gestellten Werke verwandt.

⁵² S. unter 50, — Krautheimer, R. s. unter 16, S. 266—267.

⁵³ Чубинашвили, Г. Н.: Архитектурные памятники VIII—IX века в Ксанском ущели, *Ars Georgica*, Tbilisi, 1942, I. — Цинцадзе, В.: Результаты раскрытия-изучения архитектурного памятника Ксанского ущеля — Кавени, *Ars Georgica*, Tbilisi, 1971, VII., S. 67—90, 13—24.

⁵⁴ S. den zweiten Abschnitt dieses Beitrags über die Architektur der zentralen Baptisterien und Martyrien mit sechslappigem Kuppel-Baldachin, im IV. bis VII. Jahrhundert.

Eine weitere Frage, die man sich stellt, ist, warum in den Massen- und Raumbeziehungen der Kirchen von Kumurdo und Nikorzinda gerade zwei voneinander sehr verschiedene Formen der architektonischen Quelle des Martyriums, die Kreuzform und die zentrale Anordnung mit sechslappigem Kuppel-Baldachin, miteinander zusammentrafen? Unserer Meinung nach erhält man auf diese Frage durch die Untersuchung der geschichtlichen Verhältnisse eine Antwort. Die Kreuzform, die in Georgien sehr starke Traditionen hatte, wies in der Periode des Freiheitskampfes gegen die islamitische Unterdrückung auf die Befreierrolle hin, die die Bagratiden spielten: In der Anwendung dieses religiösen Symbols kam vermutlich nach kaukasischem Brauche auch diesmal eine politische Tendenz zum Ausdruck.⁵⁵ Das gleichzeitige Auftauchen der Sechslappennischen stimmte aber auch gut mit der zeitgenössischen Politik des Herrscherhauses überein, das — von einigen Reibereien abgesehen — gute Beziehungen zu Byzanz unterhielt. Zur Zeit der Gründung der zentralen Staatsorganisation, während der Beseitigung des feudalen Widerstandes, wurde die Macht der georgischen Könige sicherlich auch durch den Widerschein von Byzanz erhöht. Es ist kennzeichnend, daß die Bagratiden — unter anderen z. B. gerade Bagrat III. (975—1014) in der Gründungsinschrift der Kirche in Nikorzinda — nicht versäumten, neben ihrer lokalen Würde auch ihren byzantinischen Rang zu betonen. Unter solchen Umständen ist es kaum überraschend, daß in die georgischen Traditionen der für den Kult des Herrscherhauses bestimmten Kirchenarchitektur auch ein in Byzanz kristallisierter architektonischer Gedanke römischen Ursprungs eindrang.

*

Durch die kräftige architektonische Formenkultur des kaukasischen Gebiets wurde aber, während sie die Selbstständigkeitsbestrebung der zentralen königlichen Macht zum Ausdruck brachte, der fremden Kompositions-idee eine eigene Nuance verliehen.

Diese Gesetzmäßigkeit offenbarte sich in Kumurdo auch im Verhältnis der Massen- und Raumverbindung. Der Charakter des Baues wurde durch die an lokale Vorbilder gebundene Kreuzform bestimmt; an deren Umfassungsmauern paßte sich die sechslappige, zentrale Innenraumanordnung mit Kuppel-Baldachin an. Die georgische Tradition setzte sich also mit einer dermaßen durchschlagenden Kraft durch, daß sich unter diesem Zwang die Raumgruppierung in Abhängigkeit von der Masse ausgestaltete. Auch der Stützenring im Innenraum knüpfte an den architektonischen Kreis der Gegend, vor allem an die Kathedrale von *Tao Klardsheti* mit Kreuzgrundriß an; nur ist hier — wie es bereits dargelegt wurde — der »quadratische« Kern über einem

⁵⁵ S. unter 31. S. 16—17, 18 usw.

sechseckigen Grundriß aufgebaut, was an die bulgarische Lösung in *Winiza* und an die byzantinischen Vorbilder erinnert. Das Gliederungssystem von tektonischer Schönheit des Kumurdoer Kuppel-Baldachins — obwohl seine Eigenart, Originalität unbestreitbar sind — ist durch seine Proportionen, durch sein logisches Konstruktionsprinzip, sogar durch seine Detailformen den architektonischen Lösungen zweier gleichfalls im dritten Viertel des X. Jahrhunderts erbauter, von den Bagratiden gegründeter Kathedralen verwandt, nämlich jener in *Oschki*⁵⁶ und in *Chachuli*.⁵⁷

In der Außengestaltung des Gebäudes wurden ebenfalls charakteristische Traditionen der kaukasischen Gegend zu neuem Leben erweckt. Die Mauergliederung über einem V-förmigen Grundriß, oben mit bogenförmigem Abschluß an der östlichen Chorseite, die die innere Raumgruppierung sichtbar macht, ist schon in der Anordnung der georgischen kultischen Gebäudekomplexe aus dem VI.—VII. Jahrhundert, wie die Dshwari-Kirche in *Mcheta*⁵⁸ und die Kirche in *Zromi*,⁵⁹ bemerkbar. Der Gedanke der späteren nischenartigen Vertiefung entstand offensichtlich durch die gewölbte Verbindung des Chors und der beiden seitlichen Kapellenmassen. Diese Lösung ist auch in der Architektur von Tao-Klardsheti allgemein verbreitet, wurde sogar manchmal im X. Jahrhundert, z. B. an den Fassadenflächen in *Oschki*, durch applikationsartig aufgetragene Säulen-Bogengliederung ergänzt. Das Fehlen dieser Gliederung ist im Falle der Kirche in Kumurdo archaisch. Die Ornamentik erscheint in den architektonischen Schwerpunkten, in den trichterförmigen Übergängen des Stützensystems für den Kuppel-Baldachin, in den Achsen der Süd- und der Nordfassade sowie an der östlichen Chorseite, nach georgischem Brauch unter der Kreuzplastik in der Mittellinie, um das Altarfenster in zusammengeschlossener Form. Die »lakonische« Feierlichkeit der Komposition war in der Ausgestaltungsperiode des mittelalterlichen georgischen Königtums ein kennzeichnendes Merkmal. Die Weiterentwicklung dieses Stils läßt sich an der reichen Architektur der späteren Gebäudeteile ablesen.

Die Architektur der Kirche in Nikorzinda ist bereits in ihrer Gänze ein Beispiel dieser architektonischen Richtung nach der Jahrtausendwende: in ihrer Pracht äußern sich mit ausgewähltem Geschmack die verfeinerten ästhetischen Ansprüche der sich festigenden Zentralmacht. Die reiferen Formen basieren auch hier auf lokalen Traditionen. Das kommt auch in der Lösung besonderer architektonischer Aufgaben zur Geltung, wie die eigenartige Zusammenfügung von Masse und Raum.

Ähnlich wie die kreuzförmige äußere Masse, läßt sich auch der Umstand auf jahrhundertealte georgische Vorbilder zurückführen, daß sich der Innen-

⁵⁶ S. unter 34. — Winfield, D. s. unter 34.

⁵⁷ S. unter 56.

⁵⁸ Чубинашвили, Г. Н. s. unter 24.

⁵⁹ Tschubinaschwili, G.: Georgische Baukunst, II. Die Kirche in Zromi und ihr Mosaik. Tiflis, 1934 Чубинашвили, Г. Н.: Цроми Moskau, 1969.

raum über vier dazwischengesetzte Eckkapellen anschließt. Man bemerkt in dieser Region einen ähnlichen Grundgedanken schon im VI. bis VII. Jahrhundert in *Ninocminda*,⁶⁰ dann nach dem Beispiele des Dshwari-Typs⁶¹ von *Mcheta* u. a. in den Anordnungen in *Dsweli Schuamta*,⁶² *Ateni*.⁶³ Nach den Feststellungen der Forschung dienten von den vier begleitenden Kapellen zwei, rechts und links von dem Hauptaltar, sicherlich zu liturgischen Zwecken, die dritte war der Platz der Frauen, die Bestimmung der vierten ist unbekannt.⁶⁴ Später entwickelte sich auch eine stockhohe Variante der ergänzenden Kapellen in den georgischen Kirchen. Das Obergeschoß war vielleicht ursprünglich als Versteck gedacht; dieser Gedanke wird z. B. schon Mitte des IX. Jahrhunderts in *Akura*, in der Anordnung der 855 von *David* von *Garedscha* errichteten Klosterkirche beobachtet.⁶⁵ Später wurde die zweigeschossige Anordnung allgemein. Sie erschien auch in der Kathedrale von *Kutaisi*.⁶⁶ Es ist ein Ergebnis dieses Entwicklungsganges, daß auch im Komplex von *Nikorzminda* zwischen der kreuzförmigen Masse und der sechslappigen, zentralen Raumgruppe mit Kuppel-Baldachin in den Eckpunkten vier stockhohe Kapellen erbaut wurden.

Eine ähnliche Erscheinung beobachtet man bei der Quellenforschung der äußeren Architektur der Fassaden. Ein Vorbild des Aufsatzes mit Säulen-Bogengliederung von *Nikorzminda* erschien bereits im X. Jahrhundert im Gebiet von *Tao Klardsheti* in monumentaler Form. Ein frühzeitiges charakteristisches Beispiel ist in *Oschki*, an den Süd-, Nord- und Ostfassaden der Kreuzflügel der von den Bagratiden gegründeten (958—961) Kathedrale zu finden.⁶⁷ Das symmetrische Kompositionssystem entfaltet sich in großzügiger Vollendung um die Jahrtausendwende (1003) in der von Bagrat III. (975—1014) erbauten Hauptkirche von *Kutaisi*.⁶⁸ In den Rahmen der Säulen-Bogenarchitektur fügte sich auch die vertiefte Mauergliederung früheren Ursprungs, mit V-förmigem Grundriß und Rundbogenabschluß. Eine ähnliche Fassadengestaltung — jedoch ohne Nischen, in gedrängterer Form — tauchte schon im X. Jahrhundert auf. Diese neuere Tendenz entdeckt man im Gebiet von *Tao Klardsheti*, in *Parchali* an der von *David* III. (961—1001) errichteten Kirche (971),⁶⁹ ferner in der Gegend von *Chaschuri*, neben *Chzisi*, an der

⁶⁰ Чубинашвили, Г. Н. s. unter 28, S. 232—246.

⁶¹ Чубинашвили, Г. Н. s. unter 24.

⁶² Чубинашвили, Г. Н. s. unter 28, S. 246—250.

⁶³ Чубинашвили, Г. Н. s. unter 24, Беридзе, В. s. unter 39, S. 33.

⁶⁴ Чубинашвили, Г. Н. s. unter 24. Die Bestimmung des Nebenraumes für den Aufenthalt der Frauen wird durch eine zeitgenössische Inschrift bestätigt.

⁶⁵ Чубинашвили, Г. Н. s. unter 28, S. 110—123.

⁶⁶ S. unter 36.

⁶⁷ S. unter 34.

⁶⁸ S. unter 36.

⁶⁹ Такашвили, Е. s. unter 34, S. 90—99. 132—148 Winfield, D. s. unter 34, S. 57—58.

Chorfassade des kultischen Bauwerkes (1002), das Bischof *Ananias*, ein eifriger Anhänger der in *Uplisziche* regierenden Königin Guranducht und des Hauses der Bagratiden, erbauen ließ.⁷⁰ An dem letzteren Werk ist der Grundgedanke der Fassadengliederung von Nikorzinda (1010—1014) bereits klar festzustellen. Der applikationsartige Aufsatz früher zeichnerischer Wirkung der dreiteiligen Komposition vertiefte sich plastisch nach der Jahrtausendwende und reicherte sich auch in den Einzelheiten an. Im Vergleich zu den früheren Vorbildern stellt in Nikorzinda die asymmetrische Anordnung der Seitenfronten einen wesentlichen Fortschritt dar. Es ist anzunehmen, daß sich diese Eigenschaft aus den lokalen Gegebenheiten entwickelte: Die auf die Halbierungslinie des Giebfeldes konstruierte Achse der Fläche desselben mußte irgendwie mit dem zwangsläufig zur Seite gerückten Schwerpunkt des Nebeneingangs vereinigt werden. Der asymmetrische Aufbau des Gliederungssystems lieferte die formale Lösung des Problems. Die Architektur brachte jedoch die Beziehung zwischen den ungewohnten Massen- und Raumgruppen der Kirche nicht zum Ausdruck; an den Gliederungssystemen der Süd- und der Nordfassade ist eine sich von der inneren Tektonik der georgischen Architektur immer mehr loslösende, dekorative Auffassung wahrzunehmen.⁷¹

Die Analyse der Architektur von Kumurdo und Nikorzinda zeigt, daß die beiden Kirchen kennzeichnende lokale Vertreter dieser Epoche sind. Die beiden Kirchen stellen mit ihrer anspruchsvollen architektonischen Formulierung zwei kennzeichnende Kettenglieder im Entwicklungsgang der mittelalterlichen Kunst des Landes dar. Sie fügen sich mit ihren eigenartigen Merkmalen in die Architektur des Herrscherhauses der Bagratiden und ihrer Anhänger ein, in eine Architektur, die mit ihrer auf Traditionalismus fußenden, individuellen Formensprache die einheimischen Wurzeln und Selbstständigkeitsbestrebungen des zentralen Königtums auf architektonischem Gebiet repräsentierte.

Im künstlerischen Ausdruck dieses bestimmten architektonischen Programms wurde durch den Komplex der ikonographischen Reliefplastiken der feierliche Gesamteindruck der Kirche konkretisiert.

In Kumurdo knüpft an die alt- und neutestamentarische Thematik der Außenseiten im Innenraum der Gedankenkreis des Königskultes an. Durch die Darstellung von Adam und Eva an der Nord- bzw. Südfassade wird nach zeitgenössischem Brauch die alte Abstammung des Herrscherhauses betont. Der weitere Abschnitt des historischen Rückblicks wird sinngemäß an den Altarseiten durch die Evangelistensymbole des Altarfensters und durch das darüber befindliche Kreuz dargestellt: In den Reliefs erscheint damit der

⁷⁰ Шмерлинг, Р.: Древний Цвимоевский храм близ села Хциси, *Ars Georgica*, 4, Tbilisi, 1955, S. 139—168.

⁷¹ Чубинашвили, Г. Н.: Грузинская средневековая архитектура. . . , Вопросы истории искусства, Tbilisi, 1970, S. 262—278.

sowohl aus religiöser als auch aus politischer Sicht als gleich wichtig betrachtete Grundgedanke der Erlösung. Schließlich stehen im Zentrum der Gesamtanordnung, im Zwickel des Kuppel-Baldachins, die Bilder der zeitgenössischen führenden Persönlichkeiten der Bagratiden, Leos III. (957—967) oder Gurgens (994—1008), des Vaters Bagrats III. (975—1014) sowie seiner Mutter, der Königin Guranducht. Nach den ikonographischen Regeln der orientalischen Kirche war das eine Anordnung von Rang im Zwickel des Kuppel-Baldachins, wo die Mitglieder des Herrscherhauses an der Stelle der Kirche dargestellt sind, wo sich sonst die Bilder der Evangelisten befinden.⁷² Wir meinen, daß die Hervorhebung in der Komposition der Darstellungen von Mitgliedern der königlichen Familie den dynastischen Inhalt des ganzen Bauwerks eindeutig bestimmt.

In den Reliefs in Nikorzinda kommt aber die kultisch getönte Repräsentation der Dynastie der Bagratiden noch stärker zum Ausdruck. In den bereits beschriebenen Kompositionen der Reliefs kommt die Hauptrolle dem Triumph Christi zu. Im östlichen Giebfeld ist die »Verklärung Christi«, im südlichen »Christus als Richter des Jüngsten Gerichts«, im westlichen der »Thronende Christus« zu sehen. Dieser Gedankenkreis wird an der östlichen Chorfassade und im Tympanon des Südtores durch die »Verherrlichung des Kreuzes«, ferner durch die Erscheinung der Erzengel am Nordtor und am Ost- bzw. Westtor der kriegerischen Gestalten des Hl. Theodor und des Hl. Georg ergänzt. Zwischen den letzteren, also den über den Bösen sieghaften christlichen »Helden« ist in der Achse des Tympanons über dem Westtor wiederum eine Darstellung Christi zu sehen. Der Grundgedanke der Erlösung entfaltet sich reich an Einzelheiten, mit expressiver Kraft in der Fassadenplastik.⁷³

Im ikonographischen System der Reliefs von Nikorzinda wird im wesentlichen die bildhauerische Thematik der Kirchen von Dshwari-Typ aus dem VI. bis VII. Jahrhundert in einer reicheren Form als vormals, nach georgischem Brauch im X. und XI. Jahrhundert wiederholt. Diese »zeitgemäße« Entfaltung der Tradition hatte allem Anschein nach ihren Grund in den parallelen historischen Gegebenheiten der beiden Geschichtsperioden. In beiden Fällen entwickelte sich diese triumphale künstlerische Form der kultischen Architektur in einer Periode des erfolgreichen Kampfes gegen fremde,

⁷² Kennzeichnender Weise sind auch in der in Kreuzform zusammengefaßten, sechslappigen Zentralkirche mit Kuppel-Baldachin — in Nikorzinda — an derselben Stelle Evangelistensymbole darstellende Wandmalereien aus einer späteren Periode zu sehen.

⁷³ In der bildhauerischen und malerischen Dekoration der georgischen Kirchen aus dem reifen Mittelalter ist eine weite Verbreitung des Kreuzkultes und im allgemeinen der triumphalen religiösen Darstellungen bemerkbar. Diese Tendenz zeigte sich in Nikorzinda sicherlich nicht nur in der Fassadenplastik, sondern auch im ursprünglichen Freskenschmuck des Innenraumes. Die gegenwärtig vorhandenen Wandmalereien gestatten jedoch nicht den Nachweis dieser Behauptung mit der erforderlichen Sicherheit. Weitere Ergebnisse lassen sich von einer späteren Erforschung des Innenraumes erwarten.

»heidnische« Eroberer. Die Formulierung dieses Inhalts hatte sich selbstverständlich in der Zwischenzeit formmäßig verändert; die klassische Prägnanz der Reliefe aus dem VI. bis VII. Jahrhundert wurde im X. Jahrhundert bereits durch eine überschwänglich reiche, in ihren dynamischen Einzelheiten expressive Darstellungsweise abgelöst. Derartige Bestrebungen zeigten sich bereits kräftig in der frühmittelalterlichen Kunst in *Tao Klardsheti*. Die Entwicklungsrichtung wird durch Änderungen der bildhauerischen Auffassung in *Dolischane* (937—958), *Oschki* (958—966), *Chachuli* (Ende des X. Jahrhunderts) angezeigt, die ihre volle Entfaltung in den Spitzenleistungen der Komplexe in *Kutaisi* und *Nikorzminda*⁷⁴ erreicht. Dieser künstlerische Aufschwung wurde vor allem durch die Repräsentationsansprüche der Bagratidendynastie angespornt. In *Nikorzminda* ist es ja diesem Umstand zuzuschreiben, daß an den Reliefs der Kirche die Darstellung des herrschenden Christus in mehreren ikonographischen Varianten wiederholt vorkommt. Die Betonung der Gestalt des »Erlösers« im Kirchenkomplex weist nach der zeitgenössischen Auffassung mit dem Gedanken der biblischen Abstammung des Herrscherhauses auf die historische Rolle von Bagrat III. hin: Die repräsentative Darstellung des Triumphs Christi, »des Königs aller Könige«, suggerierte nach der Jahrtausendwende, als sich die Herrschaft der Dynastie der Bagratiden auch auf die Länder Kartli, Abchasia, Ereti ausdehnte, die Machtentfaltung des Herrschers, des »georgischen« Statthalters Christi, des Herrn des zentralen Königtums.

Durch eine Analyse der Reliefe in *Kumurdo* und *Nikorzminda* wird die im vorigen angedeutete Schlußfolgerung verstärkt, daß sich der in Kreuzform zusammengefaßte, sechslappige, zentrale Kirchentyp in Georgien auf dem Boden der historischen Verhältnisse des X. bis XI. Jahrhunderts, im Dienste des Königs Kultes eines sich zentralisierenden Staates entfaltet hat: Dieser Kirchentyp ist eine einmalige, eigenartige — sich nie wiederholende — künstlerische Projektion der politischen Richtung, die die Grundlage für die wachsende Macht Bagrats III. bildete. Das in *Kumurdo*, auf dem Stammgut der Dynastie der Bagratiden, an der Grenze von *Tao-Klardsheti*⁷⁵ in Süd-georgien 964 errichtete Bauwerk propagierte noch das Gedächtnis der Mutter und vielleicht des Vaters des Herrschers,⁷⁶ die Kirche in *Nikorzminda* repräsentierte schon in den Jahren 1010—1014 die »Erlöserrolle« des berühmten Staatsorganisations in *Radsha*, als sich nach den erfolgreichen Befreiungskämpfen der Machtschwerpunkt hierher, nach Westgeorgien verlegt hatte.⁷⁷

In einer nächsten Abhandlung möchten wir — durch die Untersuchung anderer Typen der sechslappigen Zentralkirchenbauten mit Kuppel-Balda-

⁷⁴ Аладашвили, Н. s. unter 13.

⁷⁵ Чубинашвили, Г. Н. s. unter 11.

⁷⁶ *Tao Klardsheti* war der Stammbesitz des Hauses der Bagratiden; s. unter 1.

⁷⁷ S. unter 1.

chin — die Frage klären, wie in Georgien die eigenartige architektonische Erscheinung des Gedankens der herrscherlichen Repräsentation in den Grabeskirchen der Feudalherren aus dem X. bis XI. Jahrhundert Widerhall fand.

Zusammenfassung

Die Kirchen in Kumurdo und Nikorzinda sind einmalige, eigentümliche Werke der universalen Architekturgeschichte des Mittelalters. Die eigenartige Raum- und Massenkombination, die kreuzförmige Zusammenschließung des sechslappigen Kuppel-Baldachins lenken die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich, es stellt sich die Frage, welche historische Erklärung diese überraschende, nicht leicht realisierbare Formenverbindung haben mochte? Der Beitrag beantwortet diese Frage durch die Analyse der architektonischen Eigenschaften der beiden Bauwerke und der Anwendung der assoziierten Künste: Durch die Erforschung der Entstehungsgeschichte der beiden Werke wird auf deren Bedeutung für die Architektur der sich im X. und XI. Jahrhundert zentralisierenden georgischen Monarchie hingewiesen. Durch diese Untersuchungen wird festgestellt, daß die in Kreuzform zusammengefaßten Kirchen mit sechslappigem Kuppel-Baldachin den Kult des Herrscherhauses der Bagratiden in architektonischer Form und mit den Mitteln der assoziierten Künste zu repräsentieren bestimmt waren. In der Fortsetzung dieser Arbeit soll später die Architektur der Grabkirchen des georgischen Hochadels mit nicht kreuzförmig, sondern polygonal zusammengefaßtem, sechslappigem Kuppel-Baldachin behandelt werden.

Frau Dozent Dr. Erzsébet B. TOMPOS, H-1521 Budapest