

Ein Tempel für einen König
Die Heilig- Kreuz Kirche von Achtamar
„Sourp- Chatsch“
915- 21

INHALTSVERZEICHNISS

1. Vorwort.....	4
1.1. Einleitung.....	4
1.2. Namensbedeutung und Etymologie der Heilig- Kreuz- Kirche.....	8
1.3. Zur Forschung – von den Anfängen bis heute.....	10
1.4. Neue Forschung – Achtamar im WWW.....	13
2. Bauformen in Armenien	14
2.1. Geographische, klimatische, geologische Voraussetzungen.....	14
2.1.1. Kurzer geschichtlicher Überblick.....	17
Vorgeschichte.....	17
Anfänge der Geschichte Armeniens.....	18
Zeit des Baues.....	19
3. Auftraggeber, Architekt, Quelle - Thomas Artzruni und die Artzruniden in Waspurakan	21
5. Kirchenpolitische und kulturelle Voraussetzungen - ein Rahmen der Besonderheiten Armeniens	23
5.1. Erster christlicher Staat.....	23
5.2. Eigene Sprache.....	24
5.3. Autonomes Christentum.....	25
6. Kirchenbau in Armenien - vor und zur Zeit der Heilig- Kreuz- Kirche - Armenische Baugeschichte von den Anfängen bis zur Armenischen Renaissance.....	26

6.1. Vorarabische Zeit (4.- 7. Jh.)	26
6.2. „Renaissancephase“ nach der arabischen Invasion (9.- 12.Jh.) Achtamar – ein architektonisches „Revival“	30
6.3. Ursachen für Entstehung bestimmter Bauweisen in Armenien.....	31
6.3.1. Außenbau.....	30
6.3.2. Zweischalen- Gussmauerwerk.....	32
6.4. Die Vorgänger der Vierkonchen- Viernischen Lösung von Achtamar: vom Zentralbau zum Tetrakonchos	33
6.4.1. Tetrakonchos in Armenien - Bautypen Achtamars.....	34
6.4.2. Georgien.....	35
6.4.3. Prototyp Achtamars.....	37
I. Baubeschreibung der Heilig- Kreuz- Kirche	40
7. Grundriß- Typus- Exterieur.....	40
7.1. Kircheninneres.....	42
7.2. Kurzbeschreibung der Fassade.....	43
7.2.1. Baustruktur.....	43
7.2.2. Reliefs.....	44
7.3. Fresken.....	46
7.4. Die An- und Nebenbauten.....	47
8. Exkurs: Besonderheiten des armenischen Sakralbaus.....	50
8.1. Mauerschlitze.....	50
8.2. Polychromie.....	51
II. Der Reliefschmuck des Kirchenbaus	53
9. Die Reliefbänder der Heilig- Kreuz- Kirche - zur Hierarchie.....	53
9.1. Das Wesen der Reliefs.....	54
9.1.1. Granatapfelband.....	55
9.1.2. Hauptfries.....	56
9.1.2.1. Westlicher Kreuzarm.....	57
9.1.2.2. Östlicher Kreuzarm.....	61
9.1.2.3. Südseite.....	64
Die Jonaslegende.....	65
David und Goliath.....	67
Konzentrische Kreise und Heiligenmedaillons.....	69
Weitere Figuren und Szenen der Südseite.....	70
9.1.2.4. Die Nordseite.....	71

Simson und der Philister.....	71
Drei Jünglinge im Feuerofen und Daniel in der Löwengrube.....	72
Weitere Szenen und Figuren der Nordseite.....	74
Adam und Eva im Garten Eden.....	75
Altorientalische Tierdarstellung am Hauptfries.....	76
a) Tierkämpfe.....	77
b) Sich spiegelnde Tierpaare.....	78
c) Mischwesen.....	80
d) Kampf mit Tieren.....	81
9.1.3. Protomenfries.....	82
9.1.4. Weinlaubfries – islamisches Erbe.....	85
Gazellenträger, raufende Männer und Bartzieher.....	88
9.1.5. Fries mit laufenden Tieren und Menschenköpfe.....	90
10. „Ein Tempel für einen König“- Der Stifter und seine Darstellung	91
10.1. Der Stifter der Westseite.....	91
10.2. Der Stifter des Weinlaubfries.....	95
11. Schlußbemerkungen	
11.1. Verbreitung und Strzygowski.....	98
11.2. Renovierung.....	99
12. Zusammenfassung	100
13. Bibliografie	103
14. Abbildungsverzeichnis	111
15. Erklärung zu den Abbildungen	118
16. Abbildungen	119
17. Zusammenfassung	165
18. Abstract	167
19. Lebenslauf	169

1. Vorwort

Der Entschluss meinen Blick und mein Diplomarbeitsthema auf die Heilig-Kreuz Kirche in Achtamar zu richten liegt an meinem neun jährigen Russland Aufenthalt in meiner Jugend (1988- 1997). Reisen in der damaligen Sowjetunion, beziehungsweise den späteren GUS-Staaten richteten meinen Blick nach Osten¹.

Viele Freunde und Bekannte, darunter oft Künstler, waren Armenier und somit wurde ich bald mit der „Leidensgeschichte“ des Armenischen Volkes vertraut gemacht.

Als ich dann in Wien Kunstgeschichte zu studieren begann, hat es mich thematisch immer Richtung „Osten“ gezogen und somit auf das Byzantinistik- Institut. Bei meinem Wahlfach „Armenische Geschichte 1, 2 und 3“, hat mich Hon. Prof. Mesrob Krikorian, Erzbischof der Armenisch Apostolischen Kirche in Wien, meinem Diplomarbeitsthema der Heilig-Kreuz- Kirche in Achtamar näher gebracht. Sein Diavortrag über seinen Besuch in Achtamar 1995 hat mich fasziniert und dafür möchte ich ihm danken.

1. Einleitung

Mehr als tausend Jahre nach ihrer Erbauung steht die armenische Heilig-Kreuz Kirche in Achtamar, 915 -21, (Abb. 1) durch ihren einzigartigen üppigen Baudekor mit seiner außerordentlichen Vielfalt im Ganzen genauso wie im Detail in der gesamten Sakralbaukunst Armeniens als absolute „Diva“ aller Kirchen da.

¹Lettland, Litauen, Nördlicher Polarkreis, Schwarzes Meer, Aserbaidshan, Georgien und Armenien waren Teil meiner Reiseaufenthalte.

Ehemals Teil eines Palastensembles – steht sie heute aus Gründen verschiedenster Natur² ganz alleine mit ein paar schlecht erhaltenen sakralen Nebenbauten und vielen Bauresten in der Landschaft.

Sie erhält nicht nur durch ihre dekorativen Aspekte, durch ihr äußeres Erscheinungsbild Erstaunen, Respekt und Anerkennung, sondern verinnerlicht symbolisch einen kurzen politisch relativ friedlichen Zeitraum in der armenischen Geschichte. Sie symbolisiert ein ungewöhnlich friedliches Nebeneinander der lokalen Bevölkerung, von Besetzten und Besatzern, des gegenseitigen religiösen Respekts zwischen Christentum und Islam während der Abbasiden- Herrschaft auf armenischem Gebiet im 10. Jahrhundert nach Christus. Eine kurze und friedliche Zeit und trotzdem ist die Kirche bewußt eingesetzte königliche Propaganda eines armenischen Königs, die sich hier hauptsächlich der zweidimensionalen Reliefkunst bedient. An die zweihundert Figuren zieren das Gotteshaus und sind eine Fundgrube an christlicher Symbolik und königlicher Ikonographie mit islamischen Einflüssen.

Die Heilig-Kreuz- Kirche von Achtamar (Abb. 2) steht auf einer kleinen Insel nahe dem Südufer des Wan-Sees in der heutigen Ost-Türkei, welches bis 1919 armenisches Gebiet darstellte. Circa 15 Kilometer vom Ostufer entfernt befindet sich die Stadt Wan, die Zitadelle des ehemaligen urartäischen Königiums. Der See wurde durch vulkanische Eruptionen geformt und somit auch irgendwann seines Zuflusses beraubt. Durch den hohen Salzgehalt des Wassers ist er ein sogenannter lebloser See ohne Unterwasserwelt. Die Stadt Wan war schon im 9. Jahrhundert vor Christus die Hauptstadt des Reiches Urartu, welches eines der führenden Reiche des Nahen Ostens neben Mesopotamien darstellte. Später entstand auf diesem

²Durch Erdbeben, das Verlassen des Gebietes, Zerfall und äußere menschliche Einwirkungen, welche auch großteils auf Zerstörungswut zurückgehen, hat sich das Erscheinungsbild der Kirche verständlicherweise geändert.

Gebiet im 1. Jahrhundert nach Christus unter Tiridates (Trdat) I. das frühe Königreich Armenien³. Die Umgebung Achtamars ist also eine sehr geschichtsträchtige, welche auch zur Zeit der Errichtung im 10. Jahrhundert noch bedeutsam ist und deren Vergangenheit auch in den Bau gestaltungsspezifisch, einfließt.

Achtamar war zur Bauzeit der Heilig-Kreuz-Kirche Regierungssitz der armenischen Adelsfamilie der Artzruniden, des Königs Gagik Artzruni (König von 904- 938), dem Auftraggeber des sakralen Prachtbaus mit angrenzendem Palast und Hafen. Gemeinsam mit dem Architekten Manuel hat er ein Juwel der mittelalterlichen Kirchenbaukunst des 10. Jahrhunderts geschaffen.

Die Gestaltungsidee einer fast gänzlich im Relief ummantelten Kirche, großteils sogar im zweidimensionalen Hochrelief in Form eines „Schmuckkästchens“ oder „Tresors“, kam dem aristokratischen Repräsentationsanspruch der Artzruni Könige von Waspurakan⁴ im historischen Armenien des 10. Jahrhunderts zwar entgegen – wirft aber schon seit Anfang des 20. Jahrhunderts immer wieder Fragen der Deutung gewisser Darstellungen und deren Formen auf – welche für diese Arbeit von Interesse sind.

Welche allgemeine Idee und Aussage steckt hinter den Reliefs oder des Bautyps der Heilig-Kreuz-Kirche? Prunk, Reichtum, Demonstration des Glaubens, Versöhnung oder Zusammenführung der Kulturen – der christlichen und der islamischen? Viele Interpretationen entstanden in mehr als hundert Jahren Forschung – möglicherweise ist diese Kirche von Achtamar auch ein Mahnmal von

³Trdat I. wurde 66 n. Chr. von Nero zum König gekrönt, gemäß dem Vertrag von Rhandaia 63 n. Chr., nach welchen die Römer, den von den Parthern gestellten König anerkennen und krönen sollten. Da Trdat der Arsakiden- Dynastie, einer Nebenlinie der parthischen, entstammte, war dies der Beginn der Arsakiden Herrschaft in Armenien. B. L. Zekiyan, Das armenische Volk: Ein historischer Rückblick in: A. A. Novello, Die Armenier, Brücke zwischen Abendland und Orient, Stuttgart und Zürich, 1986, S.50f.

⁴ Armenische Adelsfamilie und Königtum im 10. Jh.n.Ch. in Armenien, Herrscher über Waspurakan im ostarmenischen Gebiet.

aktueller Bedeutung auch im 21. Jahrhundert, auch wenn der Hauptgrund der Einzigartigkeit und Berühmtheit der Kathedrale der großartige Baudekor ist und bleibt.

Nach einem kurzen Forschungsüberblick werde ich auf wichtige politische, kulturgeschichtliche, kirchenpolitische sowie geologische Grundlagen zu meinem Themenbereich eingehen und somit fundamentale Voraussetzungen des Bauschemas, -stils und -dekors besprechen. Ein kurzer baugeschichtlicher Überblick ordnet die Heilig-Kreuz-Kirche von Achtamar in die Renaissancebauphase Armeniens ein. Nach der Besprechung des Zentralbaus und dessen Wichtigkeit bei der Entstehung des Tetrakonchos-Grundrisses, auf welchem die Heilig-Kreuz-Kirche aufgebaut ist, geht es zu dem Skulpturenschmuck über. Zusammenfassend zu verschiedenen Themen gehe ich zuerst auf die Bedeutung der Darstellungen in den Reliefbändern ein. Besondere Aufmerksamkeit bekommt hier der Stifter gewidmet. Ein ganz kurzer Abschnitt geht auf die Verbreitungstheorie Strzygowskis ein und ein paar Schlussworte über die Fertigstellung der Restaurierung schließen meine Arbeit vor der Zusammenfassung ab.

Ziel ist es nicht jedes noch so kleine Detail der Heilig-Kreuz Kirche aufzuzählen – das haben schon Andere in umfangreichen Formen bewerkstelligt⁵ – vielmehr sollen bestimmte Themenbereiche eingegrenzt werden, auf Auffälligkeiten hingewiesen und Lösungsversuche unternommen werden. Auch wenn schon Einiges wissenschaftlich untersucht wurde, sollen manche alten Fragestellungen neu aufgenommen werden, wie zum Beispiel die Frage der Deutung des islamischen Bildguts⁶ auf einer christlichen Kirche.

⁵Dazu im Forschungsüberblick.

⁶Zum Beispiel: K. Otto-Dorn, Türkisch- Islamisches Bildgut in den Figurenreliefs von Achtamar, Ankara, in: *Anatolia* 6, 1961/62, pp.1- 69.

Diese in der Kunstgeschichte nicht unbedeutende Kirche soll verschiedenen Lichtqualitäten ausgesetzt und es sollen verschiedene Aspekte ihrer Existenz beleuchtet werden um möglichst viel Licht ins Dunkel ihrer Entstehung, Aussage und Bildsprache zu bringen. Ein Versuch, besonders jetzt kurz nach der Fertigstellung ihrer Restaurierung und Ihrer neuen Einweihung am 29. März 2007⁷ neue Aspekte und Betrachtungsweisen in Bezugnahme der ältesten, sowie jüngeren und jüngsten Literatur aufzuzeigen.

Von aktueller Wichtigkeit sind Merkmale gemeinsamer Entwicklung der Aussage in der christlichen und islamischen Kunst.

2. Namensbedeutung und Etymologie der Heilig- Kreuz- Kirche in Achtamar

Viele Kirchen Armeniens sind heiligen Frauen und Männern Armeniens, sowie Märtyrern und Aposteln geweiht, welche sich durch die Treue zum Christentum Anerkennung erworben haben. Heilig-Kreuz Kirchen beziehen sich im allgemeinen auf das Kreuz Christi in direkter Form – es geht hierbei um ein Stück des Wahren Kreuzes Christi als Primär- Reliquie. Auch hier in der Heilig- Kreuz- Kirche wird ein kleiner Teil des „**Wahren Kreuzes**“ im rechten Nebenraum der Apsis beherbergt⁸.

Symbolisch stellen die Relikte dieses Kreuzes die Pietät des armenischen Herrschers zu Christus dar. Hiermit knüpft der armenische König an die Aussagen der byzantinischen

⁷Die Heilig- Kreuz- Kirche sollte zunächst am 11. April 2007 eingeweiht werden. Vgl. dazu URL: <http://int.armradio.am/fr/index.php?part=3&id=1353>, International Public Radio of Armenia, 15.4.2007. Die Einweihungszeremonie wurde dann aber vorverlegt. Vgl. dazu URL: <http://eafjd.org/spip.php?article344&lang=en>, 02.08.2007.

⁸ J.G. **Davies**, Medieval Armenian Art and Architecture, The Church of the Holy Cross, Aght'amar, The Pindar Press, London, 1991, S.9.

Kaiser besonders "fromme Herrscher" zu sein, welche sich ebenfalls Ansehen durch Kirchenstiftungen des Heiligen Kreuzes dieser Art erwarben. Diese Art von Reliquien stehen aber auch als Zeichen der Erinnerung an Jerusalem. Die Kirche selbst wird hier zu einem Schrein mit heiligem Inhalt und schöner äußerer Gestalt.

Sourp Chatsch⁹, Heiliges Kreuz auf armenisch, bezog sich auch auf den Auftraggeber König Gagik Artzruni (geb. 879- 936), der den Spitznamen Gagik Chatschik besaß, was soviel wie Gagik „das Kreuzchen“ bedeutet. Die Teile des ursprünglich in Jerusalem aufbewahrten Wahren Kreuzes wurden Anfang des 7. Jahrhunderts nach Persien entführt, aber durch Kaiser Heraklius wiedergewonnen und auch nach Armenien verbracht¹⁰. Möglicherweise stammt der Teil des Kreuzes in Achtamar aus der Zeit des Heraklius und Gagik war irgendwie in den Besitz dieser Teile gekommen. Daher auch des Königs Nebename.

„Achtamar“ oder heute auf türkisch „AkhTamar“ ist wohl der Name der Insel auf der die Kirche steht, aber auch gleichzeitig Sinnbild der Kirche. Die Benennung auf das heutige AkhTamar scheint wie so oft auf eine Namensänderung unter Enver Pascha um 1915 zurückzugehen. Auf türkisch bedeutet Akdamar heute „weiße Ader“, was weder auf das Heilige Kreuz schließen läßt, noch auf die ursprüngliche lokale tragische Legende von Achtamar.

Die namensgebende Legende jedenfalls gleicht der seit dem der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im deutschen Kulturkreis bekannten Legende von zwei Königskindern, deren schicksalhafte Geschichte schon in der Griechischen Antike ein Äquivalent¹¹ findet.

⁹ „Sourp“ – armen.:heilig, „Chatsch“ – armen.: Kreuz.

¹⁰ J.G. Davies, Aght'amar, (zit. Anm. 8), S.126.

¹¹ In Ovids „Heroiden“ (Heldenbriefe) in der Sage vom Liebespaar Hero und Leander.

Ein junger Adelige hatte sich in ein wunderhübsches Mädchen namens Tamar verliebt, welche auf der Insel am Wan-See lebte. Jede Nacht ruderte er hinüber um sie zu besuchen, bis eines nachts ein fürchterlicher Sturm ausbrach und das Boot des verliebten Mannes kenterte. Die letzten Worte des jungen Mannes waren: „Ach! –Tamar!“ Die unglückliche Tamar nahm sich kurz daraufhin das Leben¹². So weit die Legende und der Versuch der etymologischen Erklärung für die Heilig-Kreuz-Kirche in Achtamar.

1.3. Zur Forschung von den Anfängen bis heute

Achtamar ist heute gewissermaßen ein für Ost-Türkei Reisende touristisch erschlossener Ort. Gerade jetzt nach seiner Renovierung – einem auch einigermaßen umstrittenen Unterfangen, da dass ehemalige Gotteshaus nun als „Museum“¹³ fungieren soll – könnten sich die Besucherzahlen durchaus steigern. Diejenigen Forscher, welche sich vor mehr als hundert Jahren in dieses Gebiet wagten – erwartete eine wahre Odyssee. Obwohl Alfred Renz, welcher durch Armenien und Osttürkei reiste noch 1983 von einer „beschwerlichen Reise“ und „unratsamen Umwegen“ um die Insel herum¹⁴ spricht, hat sich die Lage infrastrukturell, touristisch und die persönliche Sicherheit betreffend deutlich gebessert.

Der erste Schritt zur Erforschung der Armenischen Baukunst beginnt schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit kunstinteressierten Reisenden. Bekannt wird das Land durch Reisende aus dem Westen; aus Deutschland, Frankreich und England wie zum Beispiel Heinrich von Poser, der in den 1620er Jahren¹⁵ von Konstantinopel nach Bulgarien, Armenien und Persien bis nach

¹² Davies, Aght'amar, (zit. Anm. 8) , S. 1-2.

¹³ <http://www.zatik.com/newsvis.asp?id=1129> , 22.05.2007.

¹⁴ A. Renz, Land um den Ararat, Osttürkei – Armenien, München, 1983, S. 270 und S. 282.

¹⁵ H. von Poser, Reise von Konstantinopel aus durch Bulgary, Armenien, Persien, und Indien, Jena 1675.

Indien reist, seine Eindrücke schildert und interessante Aspekte zur derzeitigen Erhaltung mancher Bauwerke liefert, welche zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr ganz oder gar nicht erhalten waren¹⁶. Es gab zunächst auch Reisende mit Forschergeist, die auf der Insel Achtamar landeten, wie zum Beispiel Austen Henry Layard, ein englischer Assyrologe am 13. August 1850, welcher aus Zeitmangel weder Zeichnungen noch eine aussagekräftige Beschreibung hinterläßt¹⁷. John Ussher besuchte die Insel auf der Durchreise nach Persepolis und konnte einen Bericht und Zeichnungen 1865¹⁸ herausgeben.

1844 war es Karl Schnaase¹⁹, der mit seinem Kapitel über Armenische Architektur das Interesse an diesem Land und seiner Architektur weckte und die ihm folgenden Forscher beeinflusste.

Zwischen 1893- 1900, unternahm Henry Finnis Blossé Lynch²⁰ zwei längere Studienreisen, deren Ergebnis genauere Ausführungen und Fotos der Heilig-Kreuz-Kirche waren. Walter Bachman 1913²¹ und Josef Strzygowski 1918²² studierten und forschten mit wissenschaftlichem Interesse und boten Anstoß für viele weitere Forschungsreisen in die Osttürkei, allerdings erst nach dem Zweiten Weltkrieg und dann erst später in den 60iger Jahren.

¹⁶ Eine lange Liste von Armenien Reisenden in: C. Maranci, Medieval Armenian Architecture, Constructions of Race and Nation, Virginia, 2001, S. 1. Mehr Armenien Reisende siehe; U. Bock, Die Armenische Baukunst, Geschichte und Problematik ihrer Erforschung, Köln, 1983.

¹⁷ A. Layard, Discoveries among the Ruins of Nineveh and Babylon, London, 1853, S.412- 15. Sir Henry Layard gilt als der Ausgräber von Ninive, hinterläßt auch wichtige Beschreibungen und Zeichnungen zur Kultur Urartus.

¹⁸ J. Ussher, A Journey from London to Persepolis, London, 1865, S.328f.

¹⁹ K. Schnaase (J. Buddeus), Geschichte der bildenden Künste, Düsseldorf, 1844, (vol.2).

²⁰ H.F.B. Lynch, Armenia. Travels and Studies, London, 2 Vol., New York, 1901, S.38f.

²¹ W. Bachman, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig, 1913, S.40ff.

²² J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier in Europa, 2 Bände, Wien, 1918, die Kirche in Achtamar findet durchgehend Erwähnung in beiden Bänden in vielen Kapiteln Strzygowskis z.B. bei der Besprechung der Bauformen im 1. Buch S.84f und laufend in Kapiteln des 2. Buches z.B. 272ff. (Städte), S283ff. (Tierbilder, Pflanzenbilder, Menschenbilder...), S.433 (Stifter).

Immer spezifischer werden die Forschungen, oft die Reliefs betreffend, oder nur kurze Erwähnungen in der Einordnung der Kirche in die Architekturgeschichte Armeniens. Eine Bearbeitung der Heilig-Kreuz-Kirche von Achtamar stammt von Sirarpie der Nersessian 1965 und 1974²³. Ipsiroglu, 1963²⁴, beschreibt die Lichtwirkung der Reliefs in Verbindung mit Erzählungen der Bibel und findet dazu fantastische Formulierungen. Katharina Otto-Dorn stürzt sich auf die Reliefs der Kirche und diskutiert deren türkisch-islamisches Bildgut²⁵. Herman Vahramian zeichnet 1987 wieder ein Portrait der Kirche²⁶. Davies deutet 1991²⁷ jedes einzelne Element der Kirche christologisch und zieht anhand von Bibelzitate den Faden der Ariadne um die Kirche, indem er das gesamte Programm – eine Szene mit der anderen verknüpft. Für ihn gibt es keine ungedeutete Stelle ohne christlichen Hinweis und ohne logische Verbindung der Szenen und Figuren. Zwei Einrichtungen zur Erforschung der Armenischen Architektur sind vielleicht noch zum Schluß zu erwähnen, welche von Adriano Alpago-Novello gegründet wurden, nämlich das Centro di Studi e Documentazione in Mailand und das in Venedig²⁸.

Conclusio dieser kurzen Darstellung der Forschung über die Armenische Architektur und speziell Achtamar zeigt, dass diese einzigartige Kirche nicht unbekannt ist und oft analysiert wurde. Dennoch treten immer wieder neue Fragen und Antworten zur Deutung der Reliefs auf, sodass das letzte Wort wohl lange noch

²³ S. Der Nersessian, Aght'amar, Church of the Holy Cross, Cambridge, 1965 und S. Der Nersessian, Documenti di Architettura Armena, Achtamar, 8, Venezia, 1974.

²⁴ M. S. Ipsiroglu, Die Kirche von Achtamar, Bauplastik im Leben des Lichts, Frankfurt am Main, 1963.

²⁵ Otto-Dorn, Türkisch- Islamisches Bildgut, (zit. Anm. 6) , S. 1- 69.

²⁶ H. Vahramian, Achtamar, Das Gebiet Vaspurakan und die Klosteranlage von Achtamar, Mailand, 1987.

²⁷ Davies, Aght'amar, (zit. Anm.8).

²⁸ URL: <http://www.csdca.it> , 12.06.2007.

nicht geschrieben sein wird, dies auch besonders jetzt nach der Fertigstellung der Restaurierung der Kirche in Achtamar.

1.4. Neue Forschung – Achtamar im WWW

Wie schon in allen Lebensbereichen vermittelt auch das World Wide Web neue Eindrücke über Achtamar, sei es durch „blogspots“ und der dort aufgeführten Eindrücke kulturinteressierter Reisender, „chats“ politisch motivierter junger Leute²⁹ oder Arbeiten mit wissenschaftlichem Hintergrund. Unter letzterem befindet sich die von Grace Yeni- Komshian hergestellte Homepage mit einer interaktiven Präsentation des Baus der Heilig- Kreuz- Kirche und ihrer Skulptur³⁰, wobei das Gewicht der Arbeit bei der Darstellung der Baustruktur liegt. Verschiedene Plattformen oder Zentren stehen Armeniern in der ganzen Welt zur Verfügung, wie zum Beispiel auf der italo- armenischen Seite der Organisation der Freundschaft zwischen Italien und Armenien namens „ZATIK“³¹, auf welcher Lokal- und Weltnachrichten Armenier betreffend zu erkunden und über die Kultur Armeniens in jedem Bereich berichtet wird. Hilfreiche „links“ führen den Besucher zu seinem zu erforschenden Ziel. Auch der öffentliche Radiosender „International Public Radio of Armenia“ sendet online und liefert ein großes Archiv an Berichten wichtiger politischer, kirchenpolitischer und kultureller Fragen.

Die türkische Baufirma, welche am Restaurierungsprojekt der Kirche in Achtamar maßgeblich beteiligt war, zeigt anhand von Fotomaterial

²⁹ URL: <http://www.armenien.am/thread.php?threadid=6654> , 20.05.2007.

³⁰ URL:

<http://www.ling.umd.edu/~ninaka/grace/aghtamar/main/pages/index.htm>, 19.05.2007. Grace H. Yeni- Komshian, Ph.D., die interaktiven Darstellungen sind mit AutoCAD erstellt und basieren auf älterer Literatur wie : Sirarpie der Nersessian Aghtamar, Documents of Armenian Architecture, Volume 8, Milan, 1974. Stephan Mnatsakanian and photographs by Rainer K. Lampinen, Aghtamar, The Church of Holy Cross, 915- 921, English translation of the book by, A publication of the Armenian General Benevolent Union, Alex Manougian Cultural Fund, 1986.

³¹ URL: <http://www.zatik.com>, 13.06.2007.

Einblicke über den Jetzt- Zustand³². „The Historical Heritage Protection Foundation - Turkey“³³ zeichnet den Zustand vor der Restaurierung mit vielen Fotos und die Pläne des Unternehmens zur Fertigstellung dieser auf. Um diese Liste nicht ins Endlose gleiten zu lassen möchte ich hier noch die Homepage der Armenischen Apostolischen Kirchengemeinde Österreichs³⁴ erwähnen, welche zwar nicht einen direkten link zur Heilig- Kreuz- Kirche bietet, statt dessen einige wichtige kulturelle Vereinigungen der Armenier erwähnt und mit diesen Adressen den Besucher informiert.

Obwohl allgemein bekannt, ist es wichtig zu erwähnen, dass das World Wide Web zwar eine offene Tür zur Welt darstellt, im Hinblick auf die Qualität der Information muß dem im Internet Recherchierenden aber auch bewußt sein, dass in der „ciber- Welt“ die wissenschaftliche Kontrolle fehlt.

2. Bauformen in Armenien

Die Entstehung bestimmter Bauformen ist in Armenien, so wie in anderen Ländern auch von bestimmten geologischen Besonderheiten und Beschaffenheiten, von politischen Gegebenheiten und Situationen abhängig.

Zunächst eine kurze Einführung in die geologische Voraussetzung und politische kirchenpolitische Kultur armenischer Kirchenbauten.

2.1. Geographische, klimatische, geologische Voraussetzungen

Geographisch gesehen ist Armenien in seiner Geschichte bis heute keine eindeutige Einheit. Um dieses Land in der Geschichte zu

³² URL: [http:// www.akdamarkilisesi.com](http://www.akdamarkilisesi.com), 13.06.2007.

³³ URL: [http:// www.tmkv.org](http://www.tmkv.org), 13.06.2007, unter dem link „Current Projects“.

³⁴ URL: [http:// www.armenia.at](http://www.armenia.at), 14.07.2007.

lokalisieren, muss man viel weiter als das heutige Armenien³⁵ schauen, welches nur einen Bruchteil dessen darstellt, was Armenien ab der Antike bedeutete. Immer wieder haben sich die politischen Grenzen erweitert, verkleinert, erweitert und verkleinert. Durch permanent auftretende Grenzüberschneidungen mit angrenzenden Ländern und deren Völkern hat das armenische Volk eine überaus wechselvolle, manchmal leidvolle aber durchaus interessante Geschichte erfahren. Interessant dann, wenn es um Stileinflüsse in der Kunst geht, was durchaus noch Thema in dieser Arbeit sein wird. Das „historische Armenien“ ist sehr weitläufig und lässt sich zwischen dem Schwarzen Meer und dem Kaspischen Meer im Bereich der drei großen Seen Sewan³⁶(N), Wan³⁷(W) und Urmia³⁸(S) finden. Obwohl es unterschiedliche morphologische Eigenschaften wie Gebirgsketten und weite Ebenen gibt, ist die Auffälligste die Hochebene. Das „Armenische Plateau“ kommt auf eine Höhe von 1000 – 2000 Meter und ist neben einigen Gebirgsketten eines der typischsten armenischen Landschaftsmerkmale mit einem unendlich wirkenden Horizont. Vulkankegel, wie das Wahrzeichen Armeniens, der biblisch berühmte Berg Ararat³⁹ sowie Aragat, Süphan und Nimrud Dagh alle circa 3000 bis 5000 Metern hoch, stehen vereinzelt in der Ebene.

Kurze heftige Regenschauer treten in den Gegenden des historischen und heutigen Armenien meist während des extrem heißen Sommers auf, die Winter sind meist sehr kalt. Großteils ergibt sich dadurch eine karge Landschaft. Vermehrt auftretende Regenfälle bewirkten zum Beispiel das Entstehen der konischen Dachform der

³⁵ Das was heute die Republik Armenien darstellt ist nach dem Ersten Weltkrieg entstanden. Ab 1921 herrschten die Sowjets, seit 1991, seit Ende der Sowjetunion, ist Armenien unabhängig.

³⁶ Heute der einzige in Armenien befindliche.

³⁷ Heute Osttürkei.

³⁸ Heute Nord- Irak.

³⁹ Die Armenier können ihren Berg nur sehen, denn er befindet sich heute in der Türkei in einer militärischen Sperrzone.

Sakralarchitektur, welche im Laufe der Jahrhunderte immer spitzer wurde.

Der Wan-See liegt auf 1692m Höhe in der Hochebene Armeniens. Mit seinen Ausmaßen von 128 Kilometern Länge und 18 Kilometern Breite ist der See wie schon erwähnt ein vom Schmelzwasser der umliegenden Berge gespeister See, der wie der größere Urmia-See keinen Abfluss besitzt und deshalb auch immer von den Einheimischen als Salzmeer bezeichnet wird.

Die bassinartige Lage des Gebiets um die beiden Seen lässt dort ein angenehmes Mikroklima entstehen, welches die extremen klimatischen Bedingungen etwas mildert. Die Abgeschlossenheit mancher Gebiete bewirkte manchmal ein Abkapseln vom Rest des Landes und verhinderte ein absolutes Einheitsgefühl. Das Auftreten architektonischer Eigenheiten und Unterschiede neben vielen Gemeinsamkeiten waren die Folge. Achtamar ist deshalb wegen seiner Reliefs ein gutes Beispiel für eine Besonderheit der armenischen Architektur in einer isolierten Lage.

Das Baumaterial in diesem Erdbebengebiet ist der Tuffstein, vulkanischen Ursprungs und in Hülle und Fülle in verschiedensten Farben vorhanden ⁴⁰.

⁴⁰ J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, Regensburg, 2002, S.8 - 11. Siehe dazu auch: A. A. Novello, Die Armenier, (zit. Anm.3), S.11 - 46.

2. 1. 1. Kurzer geschichtlicher Überblick:

Weder Bauweise noch Ikonografie der Heilig-Kreuz-Kirche sind ohne Kenntnis der politischen Situation Armeniens im späten 9. - frühen 10. Jahrhundert nach Christus zu verstehen. Es folgt nun eine kurze Zusammenfassung der wechselvollen Geschichte Armeniens vor und zur Zeit des Kirchenbaus in Achtamar, welche später in meiner Arbeit auch die verschiedenen Stileinflüsse der Reliefs der Kirche erklärt.

Vorgeschichte

Der „vergessene Rivale Assyriens“⁴¹ - das Königreich **Urartu** war das erste große altorientalische Reich am Ararat auf dem späteren historisch armenischen Gebiet von circa Mitte 9. bis Anfang 6. Jahrhundert vor Christus. Das Herz dieses Reiches umfaßte das Gebiet um den Wan-See, das Gebiet des späteren Waspurakan. Durch den Zusammenschluß vieler kleiner Stadtstaaten der Hurriter und verschiedener kleiner Stämme entsteht dieses Reich. Durch immer größere politische Pläne der Expansion rückte Urartu seinem Nachbarn, dem Neuassyrischen Reich immer näher, was leider das langsame Ende und politische Schwächung des Reiches zur Folge hatte. Urartu zeichnen beeindruckende Paläste, Festungsbauten, Bewässerungssysteme, Kanäle, Straßensysteme, die noch heute erhalten geblieben sind und eine reiche Skulpturkunst aus, mit sumerischem, akkadischem und assyrischem Einfluß aus den Nachbarstaaten. Der Aspekt des gegenseitigen künstlerischen Einflusses auch eineinhalbtausend Jahre später wird bei der Besprechung der Reliefs der Kirche von Achtamar bedeutsam werden.

⁴¹ Renz, Land, (zit. Anm. 14), S. 22.

Urartu, der zeitweilens gefürchtete Gegner des Neuassyrischen Großreichs zerfällt schließlich durch die kriegerischen Angriffe eindringender Steppenvölker, wie der Skythen und Kimmerer⁴². Doch das Reich hat dem Gebiet um den Wan-See, an dem sich die Heilig-Kreuz-Kirche befindet kulturell, wirtschaftlich und infrastrukturell einen Vorsprung vor seinen Nachbarn hinterlassen.

Anfänge der Geschichte Armeniens

Im 4. Jahrhundert vor Christus beginnt nachweislich die Geschichte Armeniens mit der vom persischen Hof abstammenden Dynastie der Orontiden unter achämenidischer Vorherrschaft⁴³ und Bildung von zwei territorialen Einheiten – Groß-⁴⁴ und Kleinarmenien⁴⁵.

Um 190 vor Christus bringt die Dynastie der Artaxiden mit Unterstützung der Römer eine bedeutende politische Wende in der Geschichte Armeniens, welche sich von den nun herrschenden Seleukiden als politisch unabhängig deklarieren läßt. Unter Tigranes II. dem Großen (95-55 vor Christus) erfuhr Armenien seine größte territoriale Ausbreitung. Rom wird bis 69 vor Christus zum Verbündeten Armeniens, bis ihm die Ausbreitung des Nachbarn zu bedrohlich groß wird. Territoriale Kämpfe mit Verlierern und Siegern auf beiden Seiten wechseln sich ab.

Die Herrschaft der Arsakiden (52 – 425 nach Christus) beginnt. Der König der Armenier ist nun ein von den Parthern gestellter und von den Römern anerkannter Herrscher. Der Erste ist Tiridates (Trdat) I. 224 nach Christus gewinnen die Sassaniden Oberhand in

⁴² Ebenda, S.22 - 33. Novello, Die Armenier, (zit.Anm. 3) S.47- 50. Zur Geschichte der Urartäer in: M. Salvini, Geschichte und Kultur der Urartäer, Rom, 1994.

⁴³ Das Amt eines örtlichen Statthalters ermöglicht eine innere administrative Autonomie für das Land, dennoch bestehen armenische Autonomiebestrebungen zur Zeit der Makedonier und Ihrer Expansionspolitik.

⁴⁴ Das Gebiet östlich des Euphrat.

⁴⁵ Westlich und nördlich der oberen Euphratbiegung.

Persien und beginnen auch Armenien zu bedrohen. Sassaniden und das Oströmische Reich stehen nun im Streit um Armenien. Armenien konvertiert zum Christentum, was zusätzlich zu religiösen Spannungen führt.

428 – 861 ist die „königlose Zeit“ in Armenien und es gelingt den Armeniern unter Wardan Mamikonian nach vielen blutigen Kämpfen die Freiheit der Religionsausübung unter den Sassaniden zu erreichen.

Die Arabische Invasion 642 und das Eindringen islamischer Araber in Armenien sind der Anfang von circa 200 Jahren blutiger Aufstände und Kriege. Abbasiden herrschen in Bagdad und Samarra und erobern große Teile des östlichen armenischen Gebietes. 661 wird Armenien islamisches Protektorat unter der Herrschaft von arabischen Kalifen. Den Arabern gelingt es aber von der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts das Gebiet für sich zu gewinnen, wobei die arabische Regierung sogenannte „Inspektoren“ in den eroberten Gebieten einsetzt, welche sich von armenischen Adligen gestellt werden.

Auslöser eines andauernden internationalen Konfliktherds war schon immer Armeniens Pufferstaat- Lage zwischen West und Ost und zur Zeit des Kirchenbaus zwischen dem Byzantinischen und dem Arabischen Reich. Beide Seiten erhoben gleichzeitig und abwechselnd Anspruch auf das Gebiet⁴⁶.

Zeit des Baus

Im 9. Jahrhundert beginnt das Arabische Reich aufgrund innerer Spannungen zu zerbröckeln, wobei sich deswegen ein Machtwechsel in Armenien unter den oberen Schichten abzeichnet. Fürstenfamilien

⁴⁶ Armenien bot immer einen großen Reichtum an Bodenschätzen wie Metallen, Mineralien und sehr fruchtbare Gebiete. Armenien war immer Pufferstaat und Verbindungsland zwischen Ost und West.

wie die Bagratuni und die Artzruni gewinnen Oberhand, da sie mit den Arabern geschickter verhandeln können als zum Beispiel die Fürstenfamilie der Mamikonians.

Armenien ist also zur Zeit des Kirchenbaus Vasallenstaat des islamischen Reiches. Der Hof in Bagdad schafft mit der Bildung von arabischen Emiraten um die armenischen Gebiete eine Art Schutzwall, um, mit der Autorität eines abbasiden Kalifen verwaltet, die „arabische Provinz Armenien“⁴⁷ in Schach und um Byzanz von Armenien fern zu halten.

Konfliktsituationen sind durch die Fremdherrschaft vorprogrammiert, doch auch lokal im eigenem Land kriselt es, speziell zwischen dem armenischen Königshaus der Bagratiden im Westen des Landes und den späteren Artzruni im Osten. Thierry nennt dies den Grund eines auftretenden „markanten Kulturregionalismus“, der gemeinsame Lösungen in „religiösen und dogmatischen Fragen“⁴⁸ verhindert.

Beide Fürstenfamilien gründen Reiche und erleben dadurch eine kulturelle Blüte, die Bagratiden im Westen mit Ani⁴⁹ als Hauptstadt und die Artzruniden in Waspurakan (908 - 1021/22) südlich des Wan-Sees mit der Hauptstadt Wan⁵⁰, zu welcher Zeit auch die Heilig-Kreuz-Kirche entsteht⁵¹.

Durch die stetigen Veränderungen der politischen Situation in der gesamten Geschichte Armeniens, durch verschiedenste Eroberer und Herrscher sind *Wanderbewegungen* des armenischen Volkes zu

⁴⁷ M. Zibawi, Die christliche Kunst des Orients, Düsseldorf, 1995, S.106. Zur Geschichte der Zeit siehe auch: H. Vahramian, Achtamar, (zit. Anm.26).

⁴⁸ J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm. 40), S.101.

⁴⁹ 1045 Zerstörung durch Byzantiner – Armenien wird danach byzantinische Provinz.

⁵⁰ Vostan wird bald darauf zur Hauptstadt, welche sich südlich der Residenz Gagiks in Achtamar befindet.

⁵¹ A. A. Novello, Die Armenier, (zit. Anm.3), S.47ff. Siehe auch: A. Renz, Land, (zit. Anm.14), S.76 - 87. Ebenso in: V. Eid, Ost-Türkei, Köln, 1990, S. 38 - 48.

erklären – mehr oder weniger freiwillig meist Richtung Westen oder auch in den Norden⁵². Der Einfluß Armeniens auf die Kunst verschiedenster Regionen des Westens findet deshalb auch in den späteren Jahrhunderten seine Verbreitung, zum Beispiel am Kiewer Sakralbau.

Einzigartig an Achtamar ist die Symbolik der plastischen Gestaltung unter dem Einfluß der umliegenden Gebiete in einer derart üppigen Weise, dass sie sich von der sonst üblichen Starre der Außenfassaden der Kirchen in Armenien abhebt. Die Heilig-Kreuz-Kirche ist fast eine Art Monumentalsymbol dieser Epoche - der Herrschaft der Artzruniden unter den arabischen Kalifen in Waspurakan.

3. Auftraggeber, Architekt, Quelle - Thomas Artzruni, die Artzruniden in Waspurakan

Die nun etwas ausführlichere Behandlung des Stifters und seiner Umgebung baut auf einen späteren Abschnitt in meiner Arbeit auf, wenn es um dessen Darstellung selbst geht.

Wichtigste Quelle der Zeit ist die eines Zeitzeugen, des Chronisten des armenischen Königs Gagik von Waspurakan (König von 904 – 938), Thomas Artzruni. Wenn auch durch Verherrlichungen des Artzrunidengeschlechts gefärbt, dokumentierte⁵³ er die Geschichte der Artzruniden. Als Zeitgenosse berichtet er schwärmerisch über den Kirchenbau, an dem angeblich „Gagik nicht nur Mäzen war, sondern auch als Bauherr“⁵⁴ tätig gewesen sein soll. Wie auch der Name erkennen läßt war er selbst

⁵² H. u. H. Buschhausen, Die Herkunft der Armenier im ehemaligen Gebiet der Habsburgermonarchie, in: Steine Sprechen, Zeitschrift der Österreichischen Gesellschaft für Denkmal- und Ortsbildpflege, Nr. 127, Jg. XLII/2- 3, Wien, August 2003, S.4- 5.

⁵³ Maßgebende Übersetzung ins Englische: R. W. Thomson, Thomas Artsruni; History of the House of the Artsrunik, Wayne State University Press, Detroit, 1985.

⁵⁴ Gagik war wahrscheinlich beim Ausarbeiten des Bauplans mittätig. J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), S. 147.

Teil der Artzruni Familie. Nach dem Tod Thomas Artzrunis 904⁵⁵ wird die Geschichte der Artzruniden unter einem Anonymus, der sich allerdings genauso Thomas Artzruni nennt, fortgesetzt.

Der Auftraggeber der Kirche ist also der König von Waspurakan⁵⁶, dem Kleinkönigreich der Artzruniden, einem armenischen Adelsgeschlecht, welches wie andere Fürstentümer Armeniens⁵⁷ zur Zeit politisch nicht völlig frei, sondern dem Kalifat Untertan waren. Das kleine Vasallenkönigreich bestand von circa von 908 – 1080 und vereinnahmte das Gebiet um den Wan-See - bis zum Ararat im Norden, Wan-See im Westen und Urmia-See im Südosten.

Als Strategie läßt sich Gagik von beiden Supermächten - Bagdad und Byzanz - als König anerkennen. Obwohl die Kalifen Verfügungsrecht über die Region besitzen, erlauben sie jedoch ihren Untertanen die freie Ausübung ihrer Religion. Ein reges bauliches Treiben setzt mit der Artzruniden- Herrschaft ein. Kirchen und Klöster wurden im Wettkampf mit dem Königreich der Bagratiden gebaut. Gagik-Chatschik selbst soll für viele Kirchen- und Residenzbauten, sowie den Bau von Burgen verantwortlich gewesen sein. Die Weiterentwicklung von Städten der Umgebung wird vorangetrieben und die neue Hauptstadt sowie der Bau der Residenz mit Palastkirche auf der Insel Achtamar am Wan See sind Gagiks Glanzleistung.

Gagik wird oft als energiegeladener Prinz⁵⁸, rücksichtsloser und geschickter Politiker⁵⁹ ⁶⁰ beschrieben, dem es ein Anliegen war die

⁵⁵ Zu dieser Zeit endet das Werk dieses Schreibers.

⁵⁶ Heute liegt Waspurakan im äußersten Südosten der Türkei, mit dem reichen Landbecken um den Wan-See herum.

⁵⁷ Drei Fürstentümer wurden zu Königreichen im 10. Jahrhundert: Armenien (Ani), Waspurakan und Ost-Siunik. siehe dazu: Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm. 40), S.101.

⁵⁸ R.W. Thomson, Thomas Artzruni, (zit. Anm. 53), III.20,S.212.

⁵⁹ V. Eid, Osttürkei, (zit. Anm. 51), S.47f.

⁶⁰ Gagik ist indes tätig, indem er ein Nationalheer schafft. Die Stadt Wan und die spätere Hauptstadt Vostan werden aufgebaut, die Residenzstadt in Achtamar und viele Kirchen erbaut. Dadurch entsteht eine gewisse Zufriedenheit in der

Bevölkerung auf seine Seite zu ziehen, indem er ihnen zum Beispiel die Befreiung von den Feudalherren versprach.

Zu dieser kulturellen Blütezeit entsteht diese Kirche, ermöglicht durch eine entspannte politische Lage zwischen dem abbasidischen Herrscher und den armenischen Untergebenen.

Durch schriftliche Überlieferung weiß man, dass der Baumeister der Kirche der Mönch Manuel war. Baumeister und Bildhauer in einer Person. Sein Talent wird von Thomas Artzruni⁶¹ gepriesen, doch ob, wie oft, wann und wo er noch an einem anderen Bau beteiligt war, liegt praktisch im Dunkeln.

5. Kirchenpolitische- kulturelle Voraussetzungen - ein Rahmen der Besonderheiten Armeniens

Die Religion hat Armenien zu dem gemacht was es heute ist. Sie ist das vereinheitlichende Glied der Kette aller in der vergangenen Geschichte in alle Windrichtungen verstreuten Armenier. Besonders auch im Mittelalter, der Zeit der Entstehung der Kirche in Achtamar, ist die Kirche die Stütze des Volkes. Die Besonderheiten der Entwicklung des Christentums in Armenien sind mit dem Werdegang der Sakralbauformen und dem Dekor von großer Bedeutung. Das armenische Volk ist bemüht seine Grenzen gegenüber den Nachbarn zu definieren und erlangt dadurch Eigenständigkeit – religiöse und sprachliche Eigenständigkeit.

5.1. Erster christlicher Staat

Der Armenischen Kirchengeschichte gemäß wurde das Christentum in Armenien schon zu apostolischer Zeit eingeführt, denn die

Bevölkerung durch neu geschaffene Arbeitsplätze. Möglich wird dies erst durch gesenkte Steuern und Abgaben an die Araber. Wichtig für ihn ist seine Anerkennung zum König von beiden Supermächten, was ihm eine zeitweilige Sicherheit bringt. Siehe dazu: Vahramian, Achtamar, (zit. Anm. 26) S.13- 16.

⁶¹Eid, Ost- Türkei, S.261.

Apostel Thaddäus und Bartholomäus⁶² sollen im Land gepredigt haben.

Tatsächlich gilt Armenien als erstes Land in dem das Christentum als Staatsreligion 301 nach Christus unter Tiridates III (287 – 337) eingeführt wurde, dies 314 nach Christus und dreizehn Jahre vor Konstantinopel. Die Protagonisten des armenischen Christentums sind Gregor der Erleuchter und König Tiridates III., der Große. Gregor (circa 240- 326) wurde wegen Betätigung des Christentums dreizehn Jahre in einer Schlangengrube festgehalten. Er bekehrt Tiridates, seinen Peiniger, zum Christentum, da er ihn wundersam von Lykanthropie⁶³ heilt⁶⁴. Gregor der Erleuchter findet auch als Bischof einen prominenten Platz unter den Reliefs der Kirche.

5.1. Eigene Sprache

Ein wichtiger Schritt und Weiterentwicklungsfaktor zur Eigenständigkeit des Landes und auch indirekt seiner Architektur ist die eigenständige armenische Sprache⁶⁵ ⁶⁶. Im 2. Jahrhundert vor Christus wird Armenisch unter Artasches zur Landessprache deklariert⁶⁷. Schon früh als Ostrom und die Sassaniden immer wieder

⁶² Wenn die Legende wahr ist, so wurde diesem auch in Armenien bei lebendigem Leibe die Haut abgezogen. P. Calvocoressi, Who's who in der Bibel, München, 1997, S. 54.

⁶³ Der Patient glaubt ein Werwolf zu sein.

⁶⁴ M. Zibawi, Die christliche Kunst des Orients, (zit.Anm.64), S.101.

⁶⁵ Armenisch ist eine indo- europäische Sprache, durch Wanderung- und aus politischen Gründen eine Mischung vieler Sprachen wie Hethitisch, Elamisch, Urartäisch bis Persisch. Dazu: J.- M. Thierry, (zit. Anm.40), S.17. Nachweis von: J. H. Hübschmann, Armenische Studien, Leipzig, 1883.

⁶⁶ Obwohl das armenische Volk schon seit dem 6. Jh. v. Chr. Existenz einer eigenständigen Sprache aufweist, ist es erst ca. 1000 Jahre später so weit, dass das erste Dokument der eigenen Sprache, die Bibelübersetzung, vorliegt. Seltene erhaltene Schriftstücke aus der Zeit davor beweisen, dass sich die Armenier eines fremden Alphabets bedienten (griechisches, aramäisches), sonst aber eine ausgedehnte mündliche Überlieferung besaßen, welche zur Zeit des eigenen Alphabets schon eine sehr ausgereifte Form besaß. *Siehe*: G. Uluhogian, in: A. A. Novello, Die Armenier, (zit. Anm.3), S.115ff.

⁶⁷ B. L. Zekiyan in: A. A. Novello, Die Armenier, S.49.

Interesse an Armenien bekunden, geht es den im Ostteil, unter persischer Kontrolle lebenden Armeniern kulturell-religiös erheblich besser, als denen im westlichen unter byzantinischer Herrschaft stehenden. Besonders in den östlichen Regionen ihres Reiches konnten sich die Armenier, welche einst auf einen griechisch und syrisch abgehaltenen Gottesdienst angewiesen waren kulturell weiterentwickeln und auch ihre „Spracheigenständigkeit“ retten. Im 5. Jahrhundert nach Christus erfand Mesrop Maschtoz⁶⁸ eine eigene armenische Schrift und ermöglichte somit den armenischen Gläubigen schon sehr früh eine Unabhängigkeit in puncto Verständnis des Vortrags beim Gottesdienst. Der Beginn der Entwicklung zur religiösen Eigenständigkeit zeichnet demnach das Jahr 405 nach Christus, 435 folgt die erste Bibelübersetzung. Trotz späterer arabischer, islamischer Besetzer kann der Islam in Armenien nie Fuß fassen.

5.2. Autonomes Christentum

Die Armenische Kirche besitzt nun ihre eigene liturgische Sprache und entwickelt auch als Zeichen der kulturellen Eigenständigkeit eine autonome Hierarchie, Liturgie und eigenes Ritual.

Im 5. Jahrhundert ergab sich eine Spaltung zwischen der Lehrmeinung der griechischen und der der Patriarchate von Syrien, Ägypten und Armenien⁶⁹. Dyophysiten und Monophysiten streiten um Anerkennung, wobei den Streit die dyophysitische Reichskirche von Byzanz gewinnt. Die Zweinaturenlehre, welche Jesus als wahren Gott und wahren Menschen sieht, wird am vierten Ökumenischen Konzil 451, dem Konzil von Chalcedon⁷⁰ beschlossen. Die Armenier,

⁶⁸ A. A. Novello, Die Armenier, S.51.

⁶⁹ Der dogmatische Streitpunkt brannte zur Zeit der Festlegung und Formung der christlichen Glaubenslehren zwischen dem 4. - 9. Jahrhundert in der Zeit der Ökumenischen Konzile aus.

⁷⁰ 27 kirchenrechtliche Vorschriften verkündet das Konzil von Chalcedon. Siehe dazu: A. Grillmeier, Jesus Christus im Glauben der Kirche, Freiburg im Breisgau,

welche an die Einnaturenlehre glauben, dass Gott eine entscheidende göttliche Natur besitzt⁷¹, lehnen dieses Konzil ab und werden dadurch Feinde der Orthodoxie Konstantinopels.

Hauptsächlich das Streben von nationaler Unabhängigkeit von Byzanz und Persien verbindet bis heute die armenische Kirche enger mit Kleinasien, Syrien, Mesopotamien und Ägypten⁷².

6. Kirchenbau in Armenien vor und zur Zeit Achtamars Armenische Baugeschichte von den Anfängen bis zur Armenischen Renaissance

Die Heilig-Kreuz-Kirche von Achtamar gehört zu den Zentralkuppelbauten, welche schon ziemlich früh das Besondere in der armenischen Sakralarchitektur darstellen. Werfen wir aber zunächst einen Blick auf die Entstehung des Bautyps der Heilig-Kreuz-Kirche in der Geschichte der armenischen Architektur.

6.1. Vorarabische Zeit (4.- 7. Jh.)

Die frühesten christlichen Bauten in Armenien sind erst ab dem 5. Jahrhundert erhalten geblieben. Zuallererst sind meist kleine Zentralbauten für die Verehrung von Heiligen üblich, welche sich an die frühchristliche Form der Martyrien anlehnen. Basilikale Kirchenbauten, eng mit der syrischen Bautradition verwandt, bilden im eingeschränkten Maße den Anfang der Baukunst in einem

1982, S.754.

⁷¹ Die menschliche Natur ist ihrer Ansicht nach in der göttlichen aufgegangen. Monophysitisch darf man deshalb die Armenische Kirche keinesfalls nennen, da sie ja die göttliche und menschliche Natur Jesu Christi anerkennt, deren Einheit aber erst nach der Menschwerdung vollzogen wurde. Siehe dazu: M. K. Krikorian, Die armenische Kirche: Materialien zur armenischen Geschichte, Theologie und Kultur, Frankfurt am Main, 2002, S.146.

⁷² Die fünf altorientalischen Kirchen oder nicht-chalcedonensischen sind heute die syrisch-orthodoxe Kirche, die koptisch-orthodoxe Kirche von Ägypten, die orthodoxe Kirche von Äthiopien, die syrisch-orthodoxe Malabar Kirche Indiens und die armenisch-apostolische Kirche, die in der ganzen Welt verstreut ist. Letztere hat als Kirchenoberhaupt den Katholikos in Etschmiadzin. Ebenda, S.146.

gottesdiensttauglichen Ausmaß. Das einfachste Exemplar, das in Garni (Abb. 3, links oben) , ist die einschiffige Basilika mit einer Apsis und zwei Eingängen auf der Süd- und Westseite über einem Mausoleum errichtet, wobei der Westeingang sich erst später „eröffnete“⁷³.

Gleichzeitig mit den einschiffigen Basiliken beginnen sich die dreischiffigen zu etablieren, wie die Kirche von Jereruk (Abb. 3, 2.Reihe links) aus dem 4. -6. Jahrhundert⁷⁴. Verschiedenste Variationen der Basilika entstehen.

Zwischen dem 6. -7. Jahrhundert setzt sich wahrscheinlich eine aus Byzanz kommende Tendenz durch, der Basilika eine Kuppel, das Symbol des Himmels, zu geben⁷⁵. Im gesamten frühchristlichen Gebiet verbreitet sich diese Art der basilikal angelegten Kirchenbauten - vergleichbar mit den frühchristlichen Basiliken in Rom und in Byzanz.

Der Einfluß von Byzanz ist zwar ein wichtiger Faktor, da Armenien oft unter seiner Herrschaft steht. Lokale Eigenheiten und eigenständige Bauweisen⁷⁶ bilden sich trotzdem heraus, welche die armenische Architektur einzigartig machen. Auch die Reliefs, die ich später bespreche, weisen natürlich Verwandtschaft zum großen Bruder auf, doch immer mit Eigenkolorit.

Ab dem 6. Jahrhundert zeichnet sich in Armenien eine Entwicklung ab, welche Armenien architektonisch „abhebt“ – die Entwicklung des Zentralkuppelbaus wird zur „idée fixe“. Die Kuppel

⁷³ Zu den Martyrien und Basiliken: J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), S.45ff. Zu Basiliken: A. Khatchatrian, L'architecture arménienne du Ve au Vie siècle, Klincksieck, Paris, 1971, S.94., oder H. Stierlin, Byzantinischer Orient, Von Konstantinopel bis Armenien und Syrien bis Äthiopien, Stuttgart, Zürich, 1996. S. 160 - 163.

⁷⁴ Die durchaus großzügigen Bauangaben resultieren aus der Vorsicht, die man der armenischen Forschung bei der Datierung ihrer Architektur entgegen bringen muß, ebenso der georgischen. Der Grund dafür ist ein nationaler und liegt auf der Hand – jeder will der Erste sein.

⁷⁵ G. Ieni, Typologie der Architektur, in: A.A. Novello, Die Armenier, (zit. Anm.3), S. 192- 194.

⁷⁶ D. T. Rice, Art of the Byzantine Era, London, 1994, S.138.

entwickelt durch ihre Symbolik eine besondere Popularität. Allein das armenische Wort für Kuppel „*gmbet*“ verdeutlicht deren Sinn, denn aus dem Armenischen übersetzt bedeutet dies die „Himmelswölbung“⁷⁷. Da auch bautechnisch die Konstruktion der Kuppel durch die armenische Bauweise mit Gußmauerwerk erleichtert wird, beginnt die Zeit, welche auch als „Goldenes Zeitalter“ der Architektur bezeichnet wird. Von konzentrisch angelegten Grundrissen ausgehend, entwickelte sich die beliebte Form der Zentralkuppelkirche in vielen Variationen. Davies sieht hierbei meinungsgleich mit André Grabar⁷⁸ einen natürlichen Entwicklungsprozess vom zentralisierten Martyrium, dem Anfangsbautypus des Sakralbaus zum Zentralbau in Armenien⁷⁹. Der Grundriß dieser Zentralbauten ist meist ein Quadrat oder Rechteck, dessen Hauptraum von einer Kuppel gekrönt wird. Aus diesem Schema, durch das Anfügen von Apsiden in allen vier oder drei Himmelsrichtungen entwickelt sich auch der Bautypus des Tri- oder Tetrakonchos. Ein frühes aber symmetrisch sehr ausgereiftes Beispiel eines Vier-Konchenbaus ist die Kirche der Heiligen Hripsime in Etschmiadzin⁸⁰ aus dem 7. Jahrhundert (Abb. 3, 4. Reihe rechts), welche auch als architektonisches Vorbild der Kirche in Achtamar gilt - ein Vier-Konchen-Bau mit Diagonalnischen und anschließenden Eckräumen.

⁷⁷ J. G. Davies, 1991, S.7. Sowie: A. Hamilton, *Byzantine Architecture and Decoration*, London, 2. Auflage, 1958., S.28f. Nach Hamilton entwickelte sich der östliche Kirchenbau Richtung des Schemas krönende Kuppel aus drei Gründen, nämlich aus ästhetischen, symbolischen und praktischen. Die Kuppel gab der Kirche einen monumentalen Auftritt und war der Höhepunkt eines jeden kirchlichen Gebäudes. Sie symbolisierte das Himmelsgewölbe und liturgisch gesehen überspannte dieses den Versammlungsort der Gläubigen die am Gottesdienst teilnehmen wollten.

⁷⁸ A. Grabar, *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques religieuses de l'art chrétien antique*, Collège de France, Paris, 1946, I. cap.ii.

⁷⁹ J.G. Davies, *Aght'amar*, (zit. Anm.8), 1991, S. 7.

⁸⁰ Ausgehend für der Kirche in Etschmiadzin war ein Baldachin im 4.Jh., über dem Ort an dem eine Theophanie stattgefunden haben soll - der später von einem Zentralbau ummantelt wurde.

Verschiedene extravagante Lösungen in allen möglichen Variationsformen entstehen in dieser frühen Phase des armenischen Kirchenbaus. Zentralbauten mit Ummantelung, wie zum Beispiel die Kathedrale Gregor des Erleuchters von Zwarthnotz ⁸¹, 618 oder 641 - 61, ist eines der erfindungsreichen Bauten. Obwohl durch Erdbeben zerstört, ist der Grundriß des zylindrischen Zentralbaus mit eingeschriebenen Tetrakonchos gut erkennbar.

Ein typisches Charakteristikum der Zeit der Sakralbau Anfänge in Armenien sind scheinbar einfache zusammengesetzte Baukörper wie Würfel, Zylinder, Kegel.

Die Heilig-Kreuz-Kirche in Achtamar fällt erst in die nächste Bauphase des armenischen Sakralbaus, gehört aber zur Zentralbaugruppe der Kreuzkuppelkirchen, wobei der Grundriß ein Kreuz bildet. Dieser Bautyp erfreut sich in Byzanz und Armenien schon ab dem 6. Jahrhundert großer Beliebtheit.

⁸¹J.- M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), S.89- 90.

6.2. „Renaissancephase“ nach der arabischen Invasion (9.- 13.Jh.)

Achtamar – ein architektonisches „Revival“?

Nach der Arabischen Invasion Mitte des 7. Jahrhunderts war die Armenische Kunst zum Stillstand gelangt und konnte sich zur Zeit des diplomatischen Friedens mit den Arabern etwa ab dem 9. bis zum 13. Jahrhundert wieder entfalten. Nach Davies war es aber ein „harking back to earlier Christian models“⁸², der Rückgriff auf ältere bewährte Bauweisen der Sakralarchitektur. Deshalb ist architektonisch gesehen die Heilig-Kreuz-Kirche von Achtamar von der Fassade abgesehen nichts Neues und ist mehr oder weniger spektakulär wie andere Bauten dieser Zeit.

Ab dem 9. Jahrhundert beginnt die „Renaissance“⁸³ der armenischen Kunst, wobei die armenischen Architekten Kenntnisse der Vergangenheit mit bestimmten Neuerungen einsetzen. Besonders unter den Bagratunis in der Bagratidenhauptstadt Ani (ab 953) und Artzrunis in Waspurakan herrscht nun eine ausgeprägte Zeit der Bautätigkeit und der Stiftungen. Unter den Bagratiden erfreuen sich basilikale Kirchen neben Zentralbauten gleicher Beliebtheit. Der Kirchenbautypus richtet sich nach dem jeweiligen Zweck, die Tendenz bevorzugt jedoch die Zentralkuppelkirche. Basiliken, wie die der Gottesmutter geweihte Kathedrale von Ani (ab 989 - bis circa 1010), eignen sich zur besseren Aufnahme einer größeren Kirchengemeinde. Der Zentralbau der Apostelkirche in Kars (ab 910er) genügt dem kleinen Ort vollkommen für wenig Publikum.

Im Allgemeinen werden bei der Betrachtung der äußeren Optik der Kirchen der Renaissancephase die Bauten schlanker und kleiner. Die Kuppel wirkt dadurch auch zierlicher, die konischen Dächer

⁸² J. G. Davies, Aght'amar, (zit. Anm.3), S. 145.

⁸³ H. Stierlin, Byzantinischer Orient, (zit. Anm. 73), S.166. weiters: J. G. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), S. 101- 184. G. Ieni in: A. A. Novello, Die Armenier, (zit. Anm.3), S.194- 195. R. Dezelus, L'Art de Transcaucasie, Vienne, 1989, S.180- 184.

werden spitzer und die Kirchen Armeniens gliedern sich dadurch immer harmonischer in die armenische Landschaft, indem sie an optischer Schwere verlieren.

6.1.1. Ursachen für Entstehung bestimmter Bauweisen in Armenien

Wie schon anfangs erwähnt sind gewisse geologische und politische Gründe für bestimmte Bauweisen in Armenien ausschlaggebend. Folgend nun ein paar Eigenheiten armenischer Sakralbauten, welche auch die Bauweise der Heilig-Kreuz-Kirche definieren.

6.3.1. Außenbau

Außen wirken die meisten armenischen Kirchen unnahbar. Die karge Landschaft und auch die politische Situation prägten dieses Charakteristikum. Fortwährende Überfälle und feindliche Gebietsübernahmen gaben den armenischen Kirchen ihren typischen wehrhaften Charakter. Eckige, kantige und einfache Formen der Kirchen, wie zum Beispiel die der Johanneskirche Mastara (7. Jahrhundert) und der Heiligen Hripsime in Etschmiadzin (7. Jahrhundert), erzeugten den Eindruck eines kräftigen Schutz spendenden sakralen Ortes.

Das Besondere ist aber das Exterieur, weil es die Konstruktion des Innenraumes verschleiert. Der Begriff „Kristallkirche“⁸⁴ ist der Armenischen Architektur einverleibt. Aneinander gefügte, „ineinander verschachtelte“ vertikale Bauteile einfacher Konstruktion fügen sich zu einer Art Kristall zusammen. Der Innenraum wird meist von einer sphärischen Kuppel und einem Tonnengewölbe beherrscht, wodurch der nicht allzu weiträumige Raum Geborgenheit vermittelt, von Außen aber ein konisches Dach aufweist. Professor Lehner betont hier den Gegensatz zwischen „Innerem und Äußerem“,

⁸⁴A. A. Novello, Die Armenier, (zit. Anm.3), S.41, Abb. S.42.

welcher sich durch eine „codierte Formensprache“⁸⁵ der äußeren Bauteile aufhebt.

6.3.2. Zweischalen- Gussmauerwerk

Eine spezifische, von den geologischen Bedingungen abhängige Eigenschaft der armenischen Baukunst ist deren Bauweise. Das Phänomen resultiert daraus, dass das historische Armenien⁸⁶ eine Erdbebenregion darstellt und deshalb über genügend Baumaterial aus vulkanischem Tuffstein verfügt, wobei dieser stabil, aber relativ leicht zu bearbeiten ist. Und wieder wird Außen verschleiert was dahinter beziehungsweise innen steckt. Die Steinplattenschale besteht aus verschiedenfarbigem Tuffstein (rötlich bis grau). Gussmaterial zwischen den Platten stellte eine Mörtel-, Basaltstein- und Tuffstein⁸⁷ Mischung dar, welcher der Struktur eine außergewöhnliche Festigkeit verleiht und den Mauerkerne bildete.

Durch geschickte Platzierungstechnik suggerierte man den Eindruck von einem höheren Bau, indem die vorgeblendeten Quader schmaler und kürzer wurden.

Berühmte Vertreter dieser Bauart sind Römer, Byzantiner, Sassaniden, allerdings mit unterschiedlichen Verblendungen und Füllmaterialien⁸⁸.

⁸⁵ E. Lehner, Die Baukunst Armeniens, Christliche Kultur an der Schwelle des Abendlandes, Wien, 2004, S.70- 76.

Ein Problem aufgrund dieser Bauweise ergab sich in der frühen Forschung zum Beispiel bei Schnaase. Er schloß durch Second- Hand Information über armenische Bauten, anhand von Grundrissen und Außenzeichnungen, von der Außenstruktur auf die Innere und dachte, dass die Kuppel innen konisch und nicht wie in Wirklichkeit sphärisch sei. Zu Forschungsfehlern siehe: C. Maranci, Medieval Armenian Architecture, (zit. Anm.16), 2001, Virginia, S.32 - 33.

⁸⁶ Auch in Georgien verbreitet sich diese Bauweise ab dem 7. Jh., allerdings mit Sand- und Kalkstein als Verkleidung.

⁸⁷ V. Eid, Ost- Türkei, (zit. Anm.51), S.50.

⁸⁸ K. Langer, Gussmauerwerk in der Vergangenheit und Gegenwart, Diss., Wien, 1933, S. 22- 25, S. 27.

6.4. Vorgänger der Vierkonchen- Viernischen Lösung Achtamars Vom Zentralbau zum Tetrakonchos

Wenn es darum geht den Zentralbau phantasievoll zu gestalten, so haben die Armenier einige erhaltene Paradebeispiele aus dem 7. Jahrhundert vorzuweisen, ausgehend von der Grundform des armenischen Kirchenbaus - der Kuppel über dem Quadrat.

Um dieses Quadrat und den Innenraum zu erweitern wurden axial und diagonal Konchen angefügt, aber immer in zentrischer Symmetrie. Die Steigerung davon war die Entwicklung von vieleckigen zentralsymmetrischen Grundrissen zum Beispiel in Zwarthnotz⁸⁹. Je nach Budget und Bedarf wurden weitere Kapellen und Sakristeien, welche die Zwickel ausfüllten, angefügt.

Vorgänger des Zentralbaus findet man schon seit den Anfängen des Menschen bei der kultischen Verehrung von Verstorbenen und an heiligen Plätzen. Möglicherweise da diese Form etwas besonders Vereinheitlichendes darstellt – eine Einheit, wie den Kreis und das Mandala, aus deren Mitte alles entsteht und niemals endet. Die Kuppel tragen entweder vier mittlere Säulen⁹⁰ oder sie wird vom Unterbau zum Tambourrand durch Trompen oder Pendentifs übergeleitet.

In der Wissenschaft wurden immer wieder Vorbilder des Zentralbaus in Armenien genannt, wie zum Beispiel der mazdaistische Feuertempel iranischen Ursprungs, also eine Kultstätte, oder Heiligtümer in Ur mit einem überkuppelten Zentralbau errichtet schon 3000 vor Christus. Das zentral angelegte kaukasische Wohnhaus mit einem Pyramidendach, armenisch „Glachtun“, georgisch „Darbasi“⁹¹, ist so angelegt.

⁸⁹ Aus der Vorlesung an der Universität Wien von Professor M. Schwarz, Frühchristliche und mittelalterliche Zentralbauten, WS 2000, 9.3.2001.

⁹⁰ Eine majestätische Symbolik entsteht hier zum Beispiel durch die baldachinartige Form der Kuppel auf vier Trägern.

⁹¹ Zu den frühen Vorbildern des Zentralbaus in Armenien: R. Dezelus, L'Art, (zit. Anm. 83), S.46f und S.140f. J. Strzygowski, Die Baukunst, Bd.II, S.342f, S.462f. W.

Ob nun die heimische Wohnbautradition oder Kultanlagen der vergangenen Epochen Vorbild waren, ausgereifte andere Vorbilder hatten sicherlich genauso viel Einfluß. Rom liefert zum Beispiel mit dem hadrianischen Pantheon aus 120 nach Christus ein solches Idealbild⁹² eines Zentralbaus. Byzanz gibt Beispiele mit so manchen Bauten aus justinianischer Zeit, bei denen der zentrale Bau für sakrale Repräsentationsarchitektur bevorzugt verwendet wurde, wie in San Vitale (526- 547) in Ravenna oder bei der Hagia Sophia (532- 537) in Konstantinopel. Es handelt sich jedoch größtenteils um äußerliche Vorbilder, Konstruktion und Bauweise unterscheiden sich von den armenischen Bauten.

6.4.1. Tetrakonchos in Armenien – Bautypen Achtamars

Der Grundriß der Heilig-Kreuz-Kirche in Waspurakan, ein Tetrakonchos mit vier Ecknischen und zwei rechteckigen Nebenkammern hat sich aus einigen früheren Bauten des christlichen Kaukasus herausgebildet, deren Name eine anerkannte Bezeichnung für derart ähnliche Kirchen in der Forschung darstellt. Die Rede ist hier vom armenischen >>Awan-Hripsime<< oder georgischen >>Dschwari- Typus<<.

Das frühest erhaltene Beispiel für einen rechteckigen überkuppelten Kirchenraum mit vier Konchen und Diagonalnischen, sowie mit anschließenden kreisrunden Eckkapellen ist die Kirche in Awan bei Eriwan (Abb. 3, 4. Reihe links), datiert auf vor oder nach 609 nach

Beridse, E. Neubauer, Die Baukunst des Mittelalters in Georgien, vom 4. bis zum 18. Jahrhundert, Wien, München, 1981, S.27. J. A. Hamilton, Byzantine Architecture, (zit. Anm.77), S. 36- 48. Vitruv liefert eine genaue Beschreibung dieser Art Häuser der Kolchis. Siehe dazu: Vitruv, Zehn über Architektur, Berlin, 1964, S.81.

⁹² Auf einem runden Grundriß erhebt sich die Kuppel in der eine Kugel die Form vorgeben könnte. Eine derartige Idealform kann und konnte kaum im Normalfall erreicht werden. Vorlesung Professor M. Schwarz, Frühchristliche und mittelalterliche Zentralbauten, (zit. Anm. 89), 9.3.2001.

Christus. Der Bau gehört zum ummantelten Typus, der eine blockhafte Außenstruktur vorweist.

Das non plus ultra Beispiel, da im Grundriß symmetrisch am ausgeklügeltesten, ist allerdings die Kirche der heiligen Hripsime von Etschmiazin, erbaut 618 - 630 (Abb. 3, 4. Reihe rechts), welche über dem Grabmal der heiligen Hripsime steht. Es handelt sich hierbei ebenfalls um einen Tetrakonchos-Typus mit Ummantelung mit vier kleinen Apsidiolen und vier quadratischen Nebenkammern. Die Strenge der gerade abschließenden Fassaden wird hier regelmäßig durch große Dreieckschlitze durchbrochen, sodass ein gleichmäßiger leichter Rhythmus den Außenbau beherrscht.

Beide Kirchen besitzen, auch wie Achtamar, eine west-östliche Längstreckung durch die Erweiterung der beiden Konchen durch Tonnengewölbe. Beide Typen sind Vorbild für ähnliche nachfolgende Bauten, wie zum Beispiel Achtamar.

Im Gegensatz zu den oben erwähnten Bauformen ohne Ummantelung ist ein sehr einfacher Typus der Quadratkonchos der Johanneskirche in Mastara aus dem 7. Jahrhundert, (Abb. 3, 1. Reihe rechts), dessen Apsiden deutlich aus dem Viereck heraustreten und die Symmetrie durch die eingebauten Pastophorien im Osten unterbrochen werden. Ich erwähne ihn, weil Achtamar halb ummantelt ist und somit eine Mischung aus beiden Typen darstellt⁹³.

Charakteristikum des armenischen Zentralbaus ist somit ein kompakter Bau, welcher trotz späterer polygonaler Strukturen wie in Achtamar, einheitlich und im absoluten Gleichgewicht in Verbindung mit der schroffen Landschaft Armeniens steht.

⁹³ Zu anderen armenischen Zentralbautypen und weiteren Vorbildern Achtamars vor dem 10. Jh. in: J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), S.45 - 86.

6.4.2. Vergleich Georgien

Im nachbarschaftlich nahe gelegenen Georgien schaut die Situation ähnlich im Bezug auf die Entwicklung des Tetrakonchos- Typs aus. Fast ein „faux pas“ darüber nachzudenken wo dieser Typus seinen Ursprung hat, denn Armenien und Georgien erheben darauf Anspruch. Die Priorität der jeweiligen einen oder anderen Seite zu finden ist schwer, denn man findet fast zu jedem Baustil in Armenien einen in Georgien. Wissenschaftler des jeweiligen Landes ziehen Datierungen der frühen Kreuzkuppelbauten immer mehr nach unten und sie verleugnen den gegenseitigen architektonischen Einfluß.

Hierbei handelt es sich um ein nationales Problem, welches wahrscheinlich durch die seinerzeitige Zugehörigkeit zur Sowjetunion noch zusätzlich verstärkt wurde.

Schlussendlich ist die Entwicklung des georgischen Zentralbaus⁹⁴ eine ähnliche wie in Armenien.

Das georgische Äquivalent zum Typus der Kirche der heiligen Hripsime von Etschmiatzin, der vollendeten Form eines Zentralbaus, stellt die Heiligkreuzkirche von Mzcheta (Abb. 4), 586 - 605 nach Christus, dar. Auf georgisch „Dschwari“⁹⁵- Kirche – das Kreuz, eigentlich der Ort der Christianisierung Georgiens, welches auf die wundersame Erscheinung eines Kreuzes zurückgeht. Diese, circa 25 Kilometer nördlich von Tbilissi an einem Steilhang gelegene Kirche ist ebenfalls ein Tetrakonchos mit leicht gestreckter Ost-West-Achse. Rundnischen zwischen den Konchen leiten zu quadratischen Eckräumen, welche außen durch Pultdächer verkleidet werden. Wegen der früheren Datierung sieht Wachtang Beridze, die Kirche in Mzcheta, als Vorbild der armenischen Bauten des gleichen Typs.

⁹⁴ Zur Entwicklung des Dschwari- Typs: G. Tschubinaschwili, Pamjati tipa dschwari, Baudenkmäler vom Typ Dschwari, Tbilissi, 1948.

⁹⁵ G. Pätsch, Die Bekehrung Georgiens in: Bedi Kartlisa, Revue de kartvéologie XXXIII, Paris, 1975, S.288 - 337.

Vergleichbare Beispiele befinden sich im Klosterbezirk von Alt-Schuamta, in der Provinz Kachetien. Dort befinden sich die Gottesmutterkirche aus dem 7. Jahrhundert vom Typus- "Dschwari" und ein weiterer kleiner Zentralbau einer Kuppelkirche⁹⁶ in der Nähe des Ensembles, jedoch ohne Eckräume.

Der „Dschwari“ - "Awan" Vergleich zeigt äußerlich, dass eine polygone Ummantelung der Kirchenbauten vorhanden ist, beide Länder besitzen hierbei aber eine gewisse Diskrepanz zwischen Innenraum und Außenbau. Schuamta und Mzchet haben noch genauso wie die frühen Kirchenbauten in Armenien einen Festungscharakter. Der Unterschied zum Außenbau in Armenien ist, dass Georgien steinsichtige Verkleidung⁹⁷ wählt statt Tuffstein. Die äußerlich relativ strenge Formensprache ist auch mit Armenien vergleichbar. Spätere georgische Bauten werden immer eleganter durch Verschmälerung und Vertikalisierung der Baustrukturen. Die späteren Bauten Georgiens wirken aber im Vergleich zu den späteren Bauten Armeniens viel graziler, da das Ausmaß der Vertikalisierung hierzulande viel deutlicher ausgeprägt wird.

Zusammenfassend kann man hier bemerken, dass der Bautypus der Heilig-Kreuz-Kirche in Achtamar eine Wiederaufnahme eines gut durchdachten frühen und wichtigen Bausystems für Armenien und Georgien ist⁹⁸. Achtamar bricht aber ein wenig die Symmetrie durch die rechteckigen Eckkapellen, welche sich nur im Ostteil der Kirche

⁹⁶Grundriß und Weiteres zum Klosterkomplex bei: W. Beridse, E. Neubauer, Die Baukunst des Mittelalters in Armenien, S. 18- 19.

⁹⁷Manchmal eine Mischung aus Ziegelsteinverkleidung und verschiedenen Steinsorten.

⁹⁸Zur Entwicklung des Zentralbaus in Georgien und weitere Beispiele in: E. Neubauer, Die Baukunst Georgiens, (zit. Anm.91). W. Beridse, Nekotorye aspekty gruzinskoj kupol'noj architektury so vtoroj poloviny X v. do konca XIII : doklad na meždunarodnom simpoziume po gruzinskomu iskusstvu v. g. Bergama (Italiya), 29. VI. 1974., Tbilisi, 1976.

befinden und durch die extrem polygonale Baustruktur der Nord- und Südseite.

6.4.3. Prototyp Achtamars

Da in dieser Renaissancephase der Armenischen Baukunst auf vergangene Bautypen zurückgegriffen wird, löst die Wahl eines Zentralbaus durch Manuel nicht allzu viel Erstaunen aus. Möglicherweise ist auch die Kirche von Soradir im Grundriß (Abb. 5) ein späteres Vorbild als „Awan-Hripsime“, welcher von Mnatsakanian, Thierry und anderen Wissenschaftlern als direkter Vorgängerbau bezeichnet wird⁹⁹.

Der 1967 entdeckte und lange Zeit als Schuppen verwendete Bau, die Heilige Etschmiadzin Kirche von Soradir (Aghbak) aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts, östlich und circa 100 Kilometer von Achtamar entfernt, besitzt äußerlich im krassen Unterschied zu Achtamar einen sehr archaischen einfachen Charakter. Soradir ist ein Prototyp für den Bau in Achtamar aufgrund des fast identischen Grundrisses. Beide Kirchen folgen dem Grundrissprinzip des „Awan-Hrpsime-Typs“. Neben den vier Apsiden von Sordir und Achtamar, gibt es vier kleine runde Diagonalnischen aber nur zwei rechteckige Annexkammern. Im Unterschied zum „Hrpsime-Typ“ sind diese Kammern nur im Osten vorhanden. Die West-Ost-Achse ist wieder durch ein zwischen Hauptraum und Apside eingefügtes Tonnengewölbe gelängt. Einen kleinen Unterschied sieht man bei der Betrachtung der Umrisse des Exterieurs anhand des Grundrisses. Die runden Diagonalkammern beeinflussen in Soradir nur zwei Seiten des Außenbaus und bilden Polygone, da die Ostapside schon ab

⁹⁹ S. Mnatsakanian, Aghtamar, The Church of the Holy Cross, 915- 921, New Jersey, 1986.S.10ff, S.23. J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), S.147- 148. P. Cuneo, L'église de S. Etchmiadzine à Soradir, Revue des Etudes Arméniennes, V, 1968, S.91- 108.

diesen Kammern gerade ummantelt sind. Der gesamte Bau wirkt somit viel strenger. Während die Apsiden in Soradir pentagonale Apsiden bilden, bilden die Apsiden in Achtamar im Exterieur sogar ein siebeneckiges Polygon.

Ein Grund zur Annahme, dass Manuel der Architekt von Achtamar eine Replik von der älteren Kirche in Soradir schafft, ist, dass Soradir auf historischem Artzruni-Territorium liegt und die Kirche die Friedhofskapelle der Familie gewesen sein soll¹⁰⁰. Zwei Dinge kann man hier schlecht abstreiten – nämlich die Ähnlichkeiten der Grundrisse beider Kirchen und den durch die nahe Lage gegebenen Einflussbereich.

Die Frage bleibt dahingestellt ob Manuel das erste Mal einen derart großartigen Bau den „Seinen“ nennen darf – denn er schöpft wie andere Baumeister des 10. Jahrhunderts nicht aus dem Leeren, sondern kann auf architektonisch „Bewährtes“ der vergangenen Jahrhunderte zurückgreifen. Er muß aber angesehen gewesen sein um an so einem Bau arbeiten zu können. Strzygowski nennt Manuel zwar „einen Altgläubigen, keinen Neuerer“ und bezeichnet „die Heilig-Kreuz-Kirche als „späte verkümmerte Nachahmung“¹⁰¹ der heiligen Hrispime Kirche von Etschmiadzin. Thierry¹⁰² sieht circa hundert Jahre später die Heilig-Kreuz-Kirche als den ausgereifteren Bau als ihren Vorgängerbau in Soradir. Natürlich kannte Manuel den Bau in Soradir und möglicherweise war dieser sein Vorbild, dabei kann man einfach annehmen, dass Manuel im Gegensatz zum Grundrissvorbild einfach die Ostapsis deutlicher betont, um den Aufbewahrungsort des Heiligtums – das Heilige Kreuz hervorzuheben.

¹⁰⁰S. Mnatsakanian, Aghtamar, (zit. Anm.99), S.164,182f., S.202.

¹⁰¹J. Strzygowski, (zit. Anm. 22), Buch II., S. 589.

¹⁰²J.- M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), S.148.

I. Baubeschreibung der Heilig-Kreuz-Kirche

Da die separate Behandlung von Bau und Fassade übersichtlicher ist, folgt zunächst die Baubeschreibung der Kirche und eine kurze Beschreibung ihrer äußeren Erscheinung sowie ein kurzer Überblick über das Programm des Innenraums, – später erst die Beschäftigung mit den Reliefs im Teil II.

7. Grundriß - Typus - Exterieur

Typologisch gesehen, wie im Unterpunkt des Prototyps der Kirche schon besprochen, gehört die Heilig-Kreuz-Kirche zur Gruppe der Zentralbauten. Es handelt es sich um den klassischen Bautypus Armeniens, einen Kreuzkuppelbau, denn der Grundriß ist kreuzförmig und darüber erhebt sich im Zentrum eine Kuppel. Das Kreuz des Grundrisses (Abb.6) entsteht aus einem Quadrat, an dessen vier Enden eine Konche abschließt. Zusätzlich befinden sich in diesem Fall an der quadratischen Vierung diagonale Ecknischen, welche nach außen hin das Exterieur der Kirche gestalten und polygonale Ecktürme bilden. Im Osten gehen aus diesen Ecknischen zwei langgezogene rechteckige Räume beziehungsweise Nebenkammern aus, wobei die Rechte der Beiden¹⁰³ Aufbewahrungsort für das Stück vom Heiligen Kreuz diente. Eine Längsdehnung der West-Ost-Achse entsteht durch die Einfügung eines kurzen Tonnengewölbes vor der westlichen- und östlichen Apside. Einerseits wird dadurch im Osten die Apsis und andererseits der Haupteingang im Westen betont.

Auf der Südseite befindet sich ein weiterer Eingang, dem im 18. Jahrhundert ein Glockenturm angebaut wurde, welcher als einziger Zubau der Kirche bis heute noch erhalten geblieben ist.

¹⁰³ Mit dem Blick nach Westen.

Josef Strzygowski erstellte 1918 einen Typenkatalog der armenischen Sakralbautypen und zählt die Kirche in Achtamar zu den strahlenförmigen Kuppelbauten, als Kuppelquadrat mit Strebenischen in den Achsen und Ecken mit Ummantelung der Kirche¹⁰⁴. Ohne Mantel würde bedeuten, dass die Konstruktion des Innenraumes durch eine polygonale Gliederung der Fassade sichtbar wird - in diesem konkreten Falle geschieht dies aber nur teilweise. Dies deshalb, weil der Fassadenabschluß im Norden und Süden Konchen und Nischen anzeigt, während der Westen und Osten wie bei der Besprechung des Vorbilds der Kirche von Soradir einen geraden Abschluß aufweist. Dadurch bleibt im Westen nur die Konche des Westeingangs unsichtbar, im Osten schließt diese gerade Wand aber Apsis, Ecknischen und Eckräume ein. Man könnte diesen Typus eigentlich einen halbumschlossenen Viernischen-Tetragonos nennen. Diese beiden Seiten sind durch tiefe polygonale Mauerschlitze gegliedert, welche ein typisches Dekorelement der damaligen armenischen Baukunst darstellen. Die Fenster¹⁰⁵ sind hier ebenfalls Gliederungselemente, besonders weil sie relativ groß sind.

Die Maße lassen gut erkennen, dass Soup Chatsch eine relativ kleine Kirche ist. Dies ist eine Notwendigkeit aus bautechnischer Sicht wegen der unebenen, steinigen Struktur des Bodens und abfallenden Terrains. Es fügt sich aber auch ein eher kleinerer Bau besser in die Landschaft ein als ein allzu großer. Strzygowski mißt der Kirche ein 7,8 Meter großes Kuppelquadrat, 11,5 Meter breite Strebenischen, auf 14,8 Meter verlängerte West und Ostnischen durch

¹⁰⁴ J. Strzygowski, Die Baukunst, (zit. Anm.22), Buch 1, S. 84.

¹⁰⁵ Schutz ist auch der Grund für immer kleiner werdende Fenster der armenischen Kirchenbauten, welche sich nach Innen öffnen, je gefährlicher die Zeit desto schlitzartiger waren sie. Die Fenster der Kirche von Achtamar öffnen sich zwar auch nach innen, doch sie sind relativ groß und vermitteln dadurch symbolisch auch eine relativ ruhige Zeit. Achtamar symbolisiert auch durch die Fenster eine politisch ruhigere Zeit. Zur Begründung der Fensterkonstruktion: J. Strzygowski, Die Baukunst, (zit. Anm.22), Buch II, S.325.

eine eingelegte Tonne und eine Kuppelhöhe im Scheitel von an die 20.40 Metern¹⁰⁶.

Der innen kreisrunde (Abb. 7), außen 16-seitige Tambour mit acht Fenstern ruht auf vier hohen Kreuzarmnischen über der quadratischen Vierung. Pendentifs¹⁰⁷, ein von Byzanz übernommenes ausgereiftes Überleitungssystem, fügen den Unterbau direkt an die kreisrunde Kuppel. Außen verdeckt ein Laternenturm die Rundwölbung der Kuppel mit einem Kegeldach.

7.2. Kircheninneres

Für den armenischen Sakralbau ist wie in Byzanz die Aufteilung des Kircheninneren in Hierarchien typisch.

Im allerheiligsten Teil der Ostapsis (Bema) befindet sich der Altar. In Achtamar gab es an der im Grundriß eingezeichneten Stelle (Abb. 6) einen Altar und später ein hölzernes Altargehäuse, ein Ziborium aus dem 18. Jahrhundert, welches man bei Strzygowski¹⁰⁸ abgebildet findet.

Die Eckräume links und rechts vom Altar, die Pastophorien, sind im Norden die „Prothesis“ mit dem ehemaligen Reliquienschrein der

¹⁰⁶ Ebenda, Buch 1, S. 84.

¹⁰⁷ Die Pendentifkuppel stellt ein direktes Überleitungssystem vom quadratischen Unterbau zur runden Kuppel anhand von sphärischen Dreiecken dar. Im Gegensatz dazu stehen die Trompen als Wölbetechnik. Diese bedeuteten eine stufenweise Annäherung an die Kuppel durch die von unten nach oben sich vervielfachenden und kleiner werdenden Trompen, die Polygone bildeten, welche aber einem perfekten Kreis im Wege standen. Obwohl Pendentifs bei den Armeniern schon ab dem 6. Jh. in Gebrauch waren, bevorzugten sie anfangs die Trompenkuppel, eine Errungenschaft und gängiges Phänomen der iranischen Baukunst. Die Pendentiflösung stellte eine Übernahme des ausgereiften byzantinischen Wölbungssystem dar, dessen Gebrauch man sich in Armenien anfangs eher verwehrte, um sich kirchenpolitisch von Byzanz zu distanzieren. Ausführlich dazu: E. Lehner, Kunst der Wölbung, in: E. Lehner, Die Baukunst Armeniens, (zit. Anm.85), S.60 - 66. Zur Entstehung siehe auch: J. A. Hamilton, Byzantine Architecture, (zit. Anm.77), S. 46- 55.

¹⁰⁸ Das Ziborium ist heute verschollen, stammt aber aus dem Jahre 1756. Der Unterschied von der Ikonostasis der Ostkirche ist, dass der Altar hier sichtbar, sogar durch das Gehäuse hervorgehoben und nicht verdeckt wird. siehe: J. Strzygowski, Die Baukunst, (zit. Anm.22), Bd. II., S.229, Abb.262.

Kirche mit dem Kreuz Christi und im Süden dem „Diaconicon“, dem Aufbewahrungsort für liturgische Objekte und Priesterkleidung ¹⁰⁹.

Der Raum unter der Kuppel, der Naos, das symbolische Himmelsgewölbe ¹¹⁰, ist für die Gläubigen bestimmt. Die westliche Konche war für exkommunizierte oder noch nicht getaufte Zuhörer vorgesehen, welche nicht in den Hauptraum der Kirche durften.

Eine Besonderheit Achtamars Palastkirche ist die Königsempore (Abb.8) mit Tierköpfen im Hochrelief ¹¹¹ im ersten Stock der Südkonche, welche ehemals zum Palast führte. Alles was davon noch übrig ist, ist eine leere Galerie, die verzierte Balustrade ist verschwunden ¹¹².

7.2. Kurzbeschreibung der Fassade

Erhöht durch einen zweistufigen Sockel steht unweit von der Hafenanlegestelle entfernt die Heilig-Kreuz-Kirche.

Der Außenbau erzeugt hier einen Schreincharakter – das Heilige Kreuz befand sich demnach in einem mit Edelsteinen geschmückten Kästchen, welches sich in einem kirchenförmigen „Schrein“ befand.

7.2.1 Baustruktur

Das Neue in der Kirchenbaugeschichte Armeniens ist bei der Kirche in Achtamar die Fassade und die sich dort um die Kirche schmiegenden zwei- und teils dreidimensionalen Reliefs. Lehner beschreibt die Zeit ab dem 13. Jahrhundert als den Beginn der

¹⁰⁹ J.A. Hamilton, Byzantine Architecture, (zit. Anm.77), S. 60- 61. J. Strzygowski, Die Baukunst, (zit. Anm.22), Bd. II. , S.223- 236.

¹¹⁰ J.A. Hamilton, Byzantine Architecture, (zit. Anm.77), S.28.

¹¹¹ Bei Strzygowski abgebildet: J. Strzygowski, Die Baukunst, (zit. Anm.22), Bd.II, S.538, Abb.580.

¹¹² Siehe Abbildung in: J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), Abb. 102.

Bauplastik freudigen Zeit in Armenien¹¹³ – aber alle Achtamar folgenden Kirchen sind längst nicht so mit derart lebendigem Schmuck bestückt – sie ist wirklich eine ausgesprochene Ausnahme. Möglich wird so viel Dekor aber erst durch die Baustruktur. Die vielfach gebrochene polygonale Außenseite erinnert nicht nur an das „Bergkristall“ - Motiv, sondern die unterschiedlichen breiten und schmalen Wandflächen erzeugen viele kleinere Flächen um möglichst viele verschiedene Szenen des Alten Testaments und auch ein paar Szenen des Neuen Testaments darzustellen. Die Polygonalität sorgt also für genügend Platz¹¹⁴. Im Gegensatz dazu erlaube ich mir zum Beispiel den Vergleich mit Awan und Mastara. Hier stehen hauptsächlich gerade breite Wände dem Steinmetz an jeder Seite zur Verfügung (Abb. 9). Die vielen Ecken erzeugen auch ein Spiel von Licht und Schatten und lassen im Tagesverlauf verschiedenste Szenen erscheinen und verschwinden. Obwohl Kirchen im östlichen Christentum ihre Pracht nach innen öffnen, ist es in diesem Fall umgekehrt. Die herkömmliche äußere Starre der armenischen Architektur wird hiermit überwunden.

7.2.2. Reliefs

Bevor die eigentliche Besprechung der Skulpturen der Heilig-Kreuz-Kirche beginnt – ein kurzer Überblick der Verteilung der Reliefs.

Von unten nach oben beginnen die Reliefbänder (Abb.10) zunächst mit einem flach graphisch bearbeiteten Granatapfel-Dekorband, welches die Sockelzone abschließt. Darüber folgt gleich anschließend der Hauptfigurenfries mit großen zweidimensionalen Figuren, mit Darstellungen von Heiligen, Propheten, sowie kleineren

¹¹³ E. Lehner, Die Baukunst Armeniens, (zit. Anm.85),S.51. (u.a.)

¹¹⁴ Manchmal schauen allerdings manche Szenen ein wenig – „eingequetscht“ aus, wie zum Beispiel die Szene des Isaak- Opfers. Abbildung siehe: M.S. Ipsiroglu, Die Kirche, (zit. Anm.24), Abb.32, S.85.

und größeren Szenen des Alten Testaments. Zwischen diesen Figuren und Szenen fügen sich Medaillons mit Heiligenbüsten und vielen Tierdarstellungen ein. Ein äußere plastischer Fries folgt mit Tier- und Menschenprotomen, welche aus der Wandfläche herausragen. Anschließend folgt ein plastischer kleinteiliger Weinlaubfries mit scheinbar tausenden kleinen Szenen und Figuren dicht nebeneinander und ineinander verschlungen mit der Weinrebe.

Auf jeder Seite der Kirche endet die Fassade mit einem Giebelfeld, wobei in jedem dieser Giebel sich ganz oben jeweils eine der Evangelisten-Figuren im Flachrelief wiederfindet.

Unter dem Dachansatz der Giebel und ganz zum Schluß unter dem Dachansatz des konischen Kuppeldachs verläuft ein Fries mit laufenden Tieren und abschnittsweise ein Fries mit anthropomorphen Köpfen. Am Fuße des Tambours befindet sich ein ganz einfaches Dekorband aus einem sich wiederholenden Hufeisenmotiv.

Die Fenster des Unterbaus und des Tambours sind jeweils mit einem Bogen aus einem feinen vegetabilen Relief verziert. Dieser Bogen endet meist seitlich des Fensters, wie Lehner dies bezeichnet, mit „seitlichen Anschlussstummeln“¹¹⁵.

Insgesamt wickeln sich in bestimmtem Abstand sechs verschiedene Zierbänder um die Kirche, wobei das letzte siebente Band unter dem Dachsim eine Wiederholung des fünften darstellt.

Auf keinem anderen Bauwerk, weder der armenischen noch der georgischen Sakralarchitektur – älteren oder jüngeren Datums- sind flächendeckende Außen-Reliefs dieses Ausmasses zu finden.

Davies zählt allein 61 dargestellte Personen – identifiziert mit Beschriftung davon 38, während 23 unbennante Figuren darstellen¹¹⁶.

¹¹⁵ E. Lehner, Die Baukunst Armeniens, (zit. Anm.85), S.54.

¹¹⁶ J.G. Davies, Aghtamar, (zit. Anm.8), S.17.

7.3. Fresken

Auf das Thema der Fresken des Kircheninneren werde ich nur sporadisch eingehen, da dies den Umfang der Arbeit sprengen¹¹⁷ würde. Dies bedeutet aber nicht, dass sie keine Beachtung verdienen - im Gegenteil. Die Problematik ist allerdings ihr Erhaltungszustand, denn viel mehr als die ehemalige Vorzeichnung ist vom Original in den meisten Fällen nicht erhalten geblieben. Die freskale Ausstattung stammt jedenfalls ursprünglich aus der Zeit des Baus und wird programmgestalterisch wieder Mönch Manuel und seinem König zugeschrieben. Da es im Osten üblich ist Fresken, schon allein wegen der Verschmutzung der Wände durch die ständige Russbildung durch Kerzen permanent zu übermalen, stellt sich auch die Frage der Originalität.

Im Gegensatz zum Reliefprogramm liefern die Fresken hauptsächlich Szenen des Neuen Testaments, teilweise auch des Alten¹¹⁸. Das ikonografische Programm des Interieurs verteilt sich von oben nach unten. Am Fuß der Kuppel beginnt der Genesiszyklus mit der Erschaffung Adams bis zum Sündenfall, wobei manche Szenen mehr oder weniger, bis kaum, erhalten sind. In übereinanderfolgenden Reihen von Süd nach Nord und von oben nach unten verteilen sich auf den Wänden der Süd-, West- und Nordkonche christologische Szenen von der Verkündigung an Maria, der Geburt und der Kindheit Christi, von der Passion bis zur Auferstehung Christi in den unteren Reihen. Der relativ klobig wirkende Figurenstil der Genesisszenen, wie zum Beispiel die Figur Adams im Paradies (Abb. 11), erinnert sehr stark an den Stil mancher

¹¹⁷ Schon allein die Aufzählung des Programms besitzt einen immensen Umfang. Beschreibungen des Freskenprogramms, eine Kurzbeschreibung bei: V. Eid, Ost-Türkei, (zit. Anm.51), S.268- 269. Sehr detailliert mit Deutungen bei: J.G. Davies, Aghtamar, (zit. Anm8), S. 147- 178.

¹¹⁸ Zeichnungen bei J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), S.149- 50.

Figurenreliefs der Kirche wie Adam und Eva am nördlichen Kreuzarm außen, dessen Stil ich später noch besprechen werde. Die freskierten Figuren der Heiligen, so wie diejenigen der Szenen des Neuen Testaments sind ähnlich aber im Vergleich viel feiner bearbeitet mit viel mehr logisch fallenden Falten und feineren Gesichtszügen als ihre steinernen Kollegen. Mit Spannung wird erwartet was die neulich abgeschlossene Restaurierung bei diesen Fresken vollbracht hat.

7.4. Die An- und Nebenbauten

Der Gesamtgrundriß des Kirchenensembles zeigt die Heilig-Kreuz-Kirche inmitten zahlreicher sakraler und profaner An- und Nebenbauten (Abb. 12), welche zeitgleich mit der Kirche entstanden sind oder in den folgenden Jahrhunderten gebaut wurden. Achtamar war eine Residenzstadt zuerst mit Kirche und später auch mit Kloster – ein geistiges Zentrum Jahrhunderte lang. Beschreibungen gemäß mit weitläufiger Palastanlage, einem Hafen und einem weitläufigen Park mit wilden Tieren. Teilweise existierten einige dieser Nebenbauten noch bis Anfang des 20. Jahrhunderts (Abb. 13). 1917 wurde das Kloster endgültig geschlossen und die Mönche vertrieben. Ein wichtiges Kloster war Achtamar im 10. Jahrhundert, da Sitz des Katholikos der Apostolischen Armenischen Kirche von 927 – 43, und „Nebenkatholikat“ bis 1895. Ein aktives Kloster blieb noch bis 1917 in Achtamar bestehen ¹¹⁹.

Im Südwesten, südlich des *Gavit* befand sich ein einfacher ¹²⁰ Klosterbau (Abb. 14, Nr.8) aus dem 19. Jahrhundert, von dem nur Reste vorhanden sind – dies waren die ehemalige Residenz des

¹¹⁹ V. Eid, Ost-Türkei, (zit. Anm.51), S.262. Katholikwechsel nach Argina 943, 993 nach Ani, 1441 nach Etschmiazin bis heute.

¹²⁰ J.G. Davies, Aght'amar, (zit. Anm.8), S.16 „Schlamm, Erdwände und Holzdecken“.

Katholikos, sowie Mönchsbehausungen, Bibliothek und andere Räume im Gebrauch des Klosters. Die klösterliche Anlage soll nach Beschreibungen von John Ussher zwei Etagen gehabt haben und mit einem Flachdach gedeckt gewesen sein. Die nach Westen schauende Fassade hatte 18 Fensterreihen, welche Richtung Osten in den Hof (Abb. 14, Nr.7) hinein kleine Verandas bildeten¹²¹ .

Sakralarchitektur und Behausung der Mönche war auch gleich am Anfang der Entstehung der Kirche nicht die einzige architektonische Koexistenz, sondern konzipiert war Aghtamar eigentlich als Königssitz. Der Zugang in die Kirche über eine Königsloge in der Südkonche läßt heute als einziges Erinnerungsstück den Glanz des Königspalastes erahnen. Da von einer Palastanlage heute so gut wie gar nichts Architektonisches erhalten geblieben ist¹²², geben außer Schilderungen nur Fotos von Strzygowski¹²³ Zeugnis der ehemaligen Pracht.

Der Palast König Gagiks soll nach dem Vorbild arabischer Prunkpaläste gebaut und besonders luxuriös gewesen sein. Der Chronist berichtet von terrassierten Hügeln, einer Ringmauer mit befestigten Türmen auf denen Terrassen zur besseren Aussicht angebracht waren, Gärten mit vielen Brunnen und Residenzen für die Beamten des Hofes. Kostbare Materialien wie Lapislazulipulver, Türkis und andere Halbedelsteine wurden zur Verzierung der Außenreliefs und der Innenräume verwendet¹²⁴.

Zu den Nebenbauten der Heilig-Kreuz-Kirche gehört zunächst einmal eine heute fast zur Gänze zerfallene kleine Kapelle im Südosten, die nur ein paar Schritte von der Kirche entfernt war. Die

¹²¹ J. Ussher, A Journey, (zit. Anm.18), S. 329.

¹²² J.G. Davies, Aght'amar, (zit. Anm.8), S. 58.

¹²³ J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier in Europa, Wien, 1918, 2. Buch, S. 538, Abb.580.

¹²⁴ B. Burchard, Kunst des Mittelalters in Armenien, Wien, München, 1982, S. 228ff. siehe dazu auch: J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), S.147 und auch V. Eid, Osttürkei, (zit. Anm.51), S. 261ff.

Stephanskapelle (Abb. 14, Nr.2) wurde 1293 von Katholikos Stephan III. (1272- 1296) errichtet und war ein ganz einfacher Bau mit nur einem tonnengewölbten Raum und einer halbrunden Apsis im Osten.

Im Nordosten schließt sich direkt an die Kreuz- Kirche die Zachariaskapelle an (Abb. 14, Nr.3), welche auf Katholikos Zacharias (1296- 1336) zurückgeht. Diese ist ebenso ein einfacher tonnengewölbter Raum, wahrscheinlich um 1296 erbaut. Die Zachariaskapelle und die Stephanskapelle sind Beispiele von einfach eingeschriebenen tonnengewölbten Bauten, welche typisch für die Anfänge der Kirchenbaukunst in Armenien im 4. Jahrhundert sind. Der Zachariaskapelle wurde höchstwahrscheinlich im 14. Jahrhundert oder später ein aus zwei Räumen bestehender kleiner Narthex (Abb. 14, Nr.4) angefügt. Diese Vor- Kirche verdeckte somit den nördlichen Eingang in die Hauptkirche.

Bis ins 18. Jahrhundert wurde nichts Erwähnenswertes der Kirche zugefügt. 1763¹²⁵ wurde aber dann ein Gavit (Schamatun)¹²⁶ oder eine sogenannte große Vor- Kirche (Abb. 14, Nr.5) eines Architekten namens Nahapet¹²⁷ unter Katholikos Thomas (1761- 1783) der Westfassade angebaut¹²⁸. Diese Vorkirche war ein relativ großer vierseitiger Saal, größer als die Kirche selbst, dessen Gewölbe auf vier Säulen in der Mitte ruhen, welche eine flache zentrale Kuppel tragen. Dieser Gavit steht auf niedrigerem Bodenniveau als die Kreuz- Kirche selbst und verdeckt somit nicht die kostbaren Reliefs. dasselbe kann man leider nicht vom Glockenturm (Abb. 14, Nr.6) des

¹²⁵ Durch Inschrift an der Westfassade bestätigt, siehe: J.G. Davies, Aght'amar, (zit. Anm.8), S.14.

¹²⁶ Der Schamatun oder **Gavit**, meist in Form eines Rechtecks, wird vor dem Eingang einer Klosterkirche angebaut. Ob Begräbnisstätte, Gebets- oder Versammlungsraum, der Schamatun besaß verschiedenste Funktionen. Siehe dazu: J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), S. 348.

¹²⁷ J.G. Davies, Aght'amar, (zit. Anm.8), S. 15.

¹²⁸ Der **Gavit** wurde meist zu einer späteren Bauzeit als die Hauptkirche direkt an diese angebaut und als Kubus oder Rechteck meist größer als die Kirche selbst konstruiert. Beispiele siehe: E. Lehner, Die Baukunst Armeniens, (zit. Anm.85), S. 160, Kloster Saghmosavank und S.156 Ohanavank.

19. Jahrhunderts behaupten, welcher vor dem Eingang der Südfassade vorgebaut wurde und heute immer noch vorhanden ist¹²⁹. Obwohl einige der Reliefs dadurch verloren gingen, blieb der Eingang im Süden somit erhalten, sowie die Reliefs im Bogen des Eingangquadrats des Turmes.

Zuletzt gibt es noch zwei Kapellen und zwar die der Heiligen Muttergottes geweihte Kapelle im Südwesten der Insel und eine im Südosten, wobei erstere überflutet ist. Noch zwei Kapellen sind zu erwähnen, eine dem heiligen Georg und eine der heiligen Tamar geweihte, angeblich Hauskapellen, die heute beide vollkommen zerstört¹³⁰ sind.

8. Exkurs: Besonderheiten des armenischen Sakralbaus

Der künstlerische Impetus der Kirche ist beim Skulpturenschmuck – dem Dekorationssystem, zu finden. Bevor dieser besprochen wird, möchte ich auf dekorunterstützende Faktoren hinweisen, welche in Achtamar und am Sakralbau Armeniens von großer Wichtigkeit sind.

8.1. Mauerschlitze

Ein wichtiges Gliederungssystem und weiteres typisches Phänomen des armenischen Sakralbaus stellen sogenannte Mauerschlitze (Abb.15), Mauernischen oder Dreieckschlitze, wie sie genannt werden, dar. Sie stehen indirekt in Verbindung mit der Skulptur. Zwei dieser Dekorationselemente gliedern in Achtamar jeweils die Ost- und Westfassade unterhalb der Giebelzone. Im eigentlichen Sinne sind sie

¹²⁹ Angeblich aus Rivalität zweier Katholikoi im 18. Jahrhundert entstanden, dem von Achtamar und dem von Etschmiadzin. Letzterer existierte schon seit 1657 und soll das Vorbild desjenigen von Achtamar gewesen sein. Siehe dazu: J. G. Davies, Aght'amar, (zit. Anm.8), S.15- 16. Weiters: H. Vahramian, Achtamar, (zit. Anm.26), S.18. Sowie: V. Eid, Ost- Türkei, (zit. Anm.51), S.262.

¹³⁰ H. Vahramian, Achtamar, (zit. Anm.26), S.18.

laut Lehner „bautechnisch- funktional“¹³¹, nämlich um Baumaterial zwischen der Fassadenwand und der Innenstruktur zwischen den runden Apsiden zu sparen. Schon Strzygowski sieht die Verwendung von Mauernischen als eine Folge des Bauens mit Strebenischen wegen Materialersparnis zwischen Strebenische und Wand¹³². Diese, meist in Form eines Dreiecks in die Mauer einschneidenden Schnitte stellen somit auch eine Bauerleichterung dar. Im Fall von Achtamar sind es zwei Dreieckschlitze nebeneinander in einem Rundbogen. Diese sind vergleichsweise zu früheren Bauten „zarter“ und differenzierter. Der Vergleich mit der Heiligen Hrispime in Edschmiatsin, (618 - 630)¹³³, zeigt eine komplett an vier Seiten ummantelte Kirche mit extrem monumentalen einfachen Nischen in der Wand, welche fast wie Tore wirken.

8.2. Polychromie

Alles andere als still kann die didaktisch an den Gläubigen und Betrachter der Kirche transportierte Botschaft gewesen sein. Sie waren Zeugen einer nie zuvor dagewesenen Üppigkeit von Reliefs – höchstwahrscheinlich farbig gefaßte. (Abb. 16) Auf den Reliefdetails, zum Beispiel denen des Königs Gagik an der Westwand sind zwar nicht eindeutig Farbspuren zu erkennen, wahrscheinlich jedoch nur eine erhaltene Tynche, aber die regelmäßigen bohrlochartigen Vertiefungen des Nimbus, der Krone und der Augen, können durchaus Indizien für ehemals eingesetzte Dekorsteine darstellen. Diese Polychromie des Bauwerks ist demnach heute leider nicht mehr vorhanden. Wenn man Thomas Artzruni und einer weiteren Quelle aus dem 19. Jahrhundert, welche eine Abschrift eines Zeitgenossen

¹³¹ Auch in der Entwicklung der armenischen Kirchenbaukunst werden diese Nischen immer dünner und sogar ab dem 13. Jahrhundert am Nischenabschluss dekoriert. Siehe dazu: E. Lehner, Die Baukunst Armeniens, (zit. Anm.85), S.50.

¹³² J. Strzygowski, Die Baukunst (zit. Anm.22), II. Buch, S.307ff.

¹³³ Abbildung siehe: E. Lehner, Die Baukunst Armeniens, (zit. Anm.85), S.70.

sein soll, Glauben schenken kann, trug zum „Schmuckkästchen-Charakter“ des Baus Farbigkeit bei. Es heißt: „die Bilder waren ursprünglich farbig und vollkommen vergoldet“. „Durch den Reflex der Sonnenstrahlen glänzte die Kirche wie eine zweite Sonne auf dem blauen See“. Weiters soll die Kirche eine Art Sonnen- und Regenschutz in Form einer „perlengeschmückten Decke gehabt haben, welche von einer Frau gestickt worden war...¹³⁴“.

Die Tradition der Schmückung der Bauwerke mit Farbe und Edelsteinen ist schon in Mesopotamien bekannt. Auch bei der letzten altorientalischen Dynastie der Sassaniden (205 – 645 nach Christus) war so mancher Architekturdekor bemalt und mit Einlagen aus Halbedelsteinen und Mineralien verziert. Dies galt nicht nur zum Schmuck des Gebäudes, sondern auch als „Apothropäion“¹³⁵. Weiters sind die antiken Tempelanlagen in Griechenland und Rom als ehemals polychrom bekannt, ebenso die der Etrusker. Architekturmodelle bestätigen die farbige Fassung der Tempel, wie zum Beispiel das Tempelmodell aus Sellada, 650 vor Christus, (Abb.17)¹³⁶. Auf weißer Tünche sind registerartige Dekorbänder zu erkennen mit vegetabilen- und zoomorphen Einheiten, in bestimmter Weise ähnlich denen in Achtamar. Weitere sehr frühe polychrome Vergleichsbeispiele sind farbig gefaßte Ziegelreliefs aus dem Palast der Achämeniden in Susa aus dem 5. Jahrhundert vor Christus¹³⁷. Genauso keine Seltenheit waren in der abendländischen Romanik

¹³⁴ S. Mnazakanjan in: B. Brentjes, Kunst des Mittelalters, (zit. Anm.125), S.228f. Ebenso bei: J. Strzykowski, Die Baukunst, (zit. Anm.22), II.Buch, S.566f.

¹³⁵ M. Abka i-Khavari, Das Bild des Königs in der Sassanidenzeit; Schriftliche Überlieferungen im Vergleich mit Antiquaria, Texte und Studien zur Orientalistik, Band 13, Hildesheim, Zürich, New York, 2000, S.38f.

¹³⁶ J. Bretschneider, Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend, Phänomene in der Kleinkunst an Beispielen aus Mesopotamien, dem Iran, Anatolien, Syrien, der Levante und dem ägäischen Raum unter besonderer Berücksichtigung der bau- und religionsgeschichtlichen Aspekte, Neukirchen- Vluyn, Abb. Tafel 142, Fig.86a- b, 1991.

¹³⁷ Abbildungen siehe: B. Brentjes, Die iranische Welt vor Mahammed, Leipzig, 1968, Tafel 1 und 44.

vielerorts bunt bemalte Figuren¹³⁸, was man heute noch an spärlichen Farbresten erkennen kann. Doch nun genauer zu den Reliefs von Achtamar.

II. Der Reliefschmuck des Kirchenbaus

Die vielen figürlichen Skulpturen und Szenen der Heilig-Kreuz-Kirche können auf verschiedenste Weise gedeutet werden, obwohl viel Bekanntes, wie biblische Szenen dargestellt sind. Darunter mischen sich profane Szenen des täglichen Lebens wie Ernte, Kampf, kaiserliche Jagd, Präsentation des Königs und so weiter. Besonders spannend wird es bei genauerer Betrachtung so mancher bekannter biblischer Szene mit ikonographischen Wurzeln aus dem altorientalischen Bereich. Interessant auch die Fülle an Tierdarstellungen, teilweise mit dämonischen Zügen. Die Besprechung der verschiedenen Darstellungen - dieser Aufgabe widme ich nun die folgenden Kapitel. Die Reichhaltigkeit der Motive, diese Spielwiese von hunderten Reliefs des Außenschmucks scheinen gar kein Ende zu haben und könnten Bände über deren Herkunft füllen, weshalb ich mich in meinem Referat auf bestimmte Seiten; und zwar West- und Ostseite sowie Einzelmotive von Nord- und Südseite, welche mir für meine Arbeit wichtig erscheinen, beschränke.

9. Die Reliefbänder der Heilig-Kreuz-Kirche - zur Hierarchie

Die Bildreliefs der Kirche sind also in sieben Abschnitte gegliedert (Abb. 10), wenn man die Fensterverzierung mitrechnet sind es sogar acht, doch Hauptabschnitte gibt es eigentlich nur vier.

¹³⁸ A. **Bernhard**, Die steinerne Bibel der Romanik, Sakrale Skulpturen in Frankreich, München, 1990, S.17.

9.1. Das Wesen der Reliefs

Die Reliefs der Kirche sind fast alle Flachreliefs, dreidimensionale Ausnahmen bilden die vorspringenden Tierköpfe und Menschenprotome oberhalb des Hauptfrieses und an der Haupteingangsseite im Westen - das Kirchenmodell des Stifters.

Hier werden von Manuel und seinen Helfern verschiedene Prinzipien der Gestaltung angewandt. Er erzeugt Spannung durch die gestalterischen Gegensätzlichkeiten der verschiedenen Friese. Meist behält er aber große Bildformen im Hauptfries bei, welche generell flach sind (Abb. 18) und an geklebte Applikationen erinnern. Je näher am Weinlaubfries desto dichter und körperlicher werden die Figuren skulpiert. Besonders der Weinlaubfries erzeugt durch die Kleinteiligkeit und dreidimensionale Bearbeitung tiefe dunkle Schatten, zieht somit den Blick des Betrachters an und schließt das Hauptband wie eine Art Grenze ab. (Abb. 19) Die Kulmination der Reliefs an der oberen Hälfte der Kirchenwand bildet dadurch eine gut sichtbare Rahmung für die großen Heiligenfiguren und Szenen des Alten und Neuen Testaments zu denen der Betrachter näher heranrücken muß, um sie besser zu sehen.

Es müssen nicht unbedingt wegen dieser Unterschiedlichkeit der Gestaltung der Reliefs verschiedene Steinmetze am Werk gewesen sein, da gleichgestaltete Tiere im Haupt- und Weinlaubfries auftauchen, wie zum Beispiel eine zusammengekauerte Gazelle, welche im Weinlaub- (Abb. 20) und im Hauptfries (Abb. 21) vorkommt.

Der Sinn dieser Gestaltungsform ist die Wirkung auf den Betrachter von Weitem. Schon aus der Ferne erkennt er die verschiedenen Bedeutungsebenen und die Wichtigkeit des sakralen oder profanen Inhalts. Hierbei sind die biblischen Gestalten des Alten

und Neuen Testaments, sowie der Stifter und Heilige auf die höhere Stufe gestellt, da so besser sichtbar und dem Betrachter viel näher. Dies ist prinzipiell vergleichbar mit dem typischen Charakteristikum der westlichen romanischen und gotischen Bauplastik. Verschiedene „Hierarchien“ bestimmen ebenso die szenische Ausrichtung der Kirchen. Randzonen sind zum Beispiel für teuflische Gestalten vorbehalten, während Tympana für Figuren der Heilsgeschichte reserviert sind. Peter Dinzelbacher betont, dass in der Romanik bestimmte Zonen von „unterschiedlicher sakraler Dignität“ sind, was auch eindeutig auf Achtamar zutrifft¹³⁹.

9.1.1. Granatapfelband

Das Unterste – das Granatapfelband (Abb. 22 und 23) windet sich um die gesamte Kirche herum als gleichbleibendes Dekorelement. In diesem Fall ist es ein in der Mitte gerade durchgeschnittener Granatapfel, bei dem die kleinen und mit Blättern verzierten Fruchtperlen zu erkennen sind, wobei die Frucht aber noch an der Pflanze hängt. Der Stängel bildet schematisch fortlaufende, ineinandergeflochtene Kreismotive um die Früchte. Vorbilder dieses sehr einfachen Musters findet man zum Beispiel in der Stuckkunst der mittelsassanidischen Zeit aus dem 4. bis 5. Jahrhundert wieder (Abb. 24). Auf einem Stuckdekor aus Ktesiphon sind Granatäpfel zwar aneinandergereiht und nicht schlingpflanzenartig horizontal nebeneinander geordnet, aber das Schema ist das gleiche. Die Frucht in der Mitte ist in diesem Fall geschlossen und von Blättern umgeben, so wie sie sich auch um die Granatäpfel in Achtamar schmiegen.

¹³⁹ P. Dinzelbacher, *Monster und Dämonen am Kirchenbau*, in: Werner Wunderlich (Hg.), *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, UVK, St. Gallen, 1999, S. 106f.

9.1.2. Hauptfries

Der Hauptfigurenfries (Abb. 25) dominiert als höchster mit den größten zweidimensionalen Figuren. Diese sind zwar nicht durchgehend gleich groß gehalten, besitzen aber reliefsschnitttechnisch in ihrer Zweidimensionalität ungefähr immer dieselbe Reliefhöhe und wirken dadurch wie ein Riesenbild rings um die Kirche herum gespannt. Die Evangelisten befinden sich zwar in den Giebelfeldern, gehören aber zur selben Kategorie der Figurengestaltung. Einzelfiguren von Heiligen wechseln mit Szenen ab. Altorientalische Tiere in verschiedensten Variationen als Paare oder einzeln, phantastische oder realistische sowie altorientalische Kreismotive fügen sich an. Vom fein gearbeiteten Granatapfelband hebt sich diese Zone durch die relativ grobe Steinschnitttechnik ab, welche teilweise an volkstümliche Holzschnitzereien erinnert. Der etwas plumpe schematische Faltenstil zeichnet anatomisch meist unkorrekt sitzende Falten, dennoch wirken die Figuren sehr feierlich durch ihre byzantinisch frontale Darstellung. Im Unterschied dazu sind die Tiere im Profil, was auf ihren niedrigeren Rang hindeutet. Dies entspricht aber auch der altorientalischen Darstellungsweise von Tieren wie in Babylonien, Mesopotamien und Urartu. Ein Beispiel ist die Goldschale von Hasanlu¹⁴⁰ (Abb. 26), aus dem 12.-10. Jahrhundert vor Christus, welche nicht weit des Urmia-Sees gefunden wurde. In zwei Friesen werden verschiedenste Huldigungs- und Kampfszenen der urartäischen Götterwelt immer in direkter Verbindung mit vielen Tieren dargestellt, welche alle im Profil zu sehen sind.

¹⁴⁰V. Haas, Hethitische Berggötter und hurritische Steindämonen; Riten, Kulte und Mythen; eine Einführung in die altkleinasiatischen religiösen Vorstellungen, Mainz am Rhein, 1982, S.199f.

Die Relieffiguren der Heilig-Kreuz-Kirche unterscheiden sich zusätzlich durch die unterschiedliche Höhe, meist aus bedeutungsperspektivischen Gründen. Möglich ist aber auch, dass die Reliefs nicht am Bau, sondern vorher gefertigt wurden und manche nebeneinander gleichberechtigt Stehende von unterschiedlicher Größe sich erst beim Montieren als größer oder kleiner entpuppten.

An den Kreuzarmen von West- und Ost sind nur Heiligenfiguren dargestellt, dazwischen befinden sich orientalische Tierdarstellungen.

9.1.2.1. Westlicher Kreuzarm

Die Westfassade (Abb. 25) ist das Erste was der Besucher der Insel zu Gesicht bekommt. Auf dieser Seite befindet sich auch der Haupteingang, welcher aber durch den Schamatun verdeckt ist. Es ist auch diejenige Seite der Kirche, welche vom Besucher der Insel vom Hafen aus gesehen wird. Die Westseite ist genau wie die Gegenüberliegende fast symmetrisch gestaltet. Sie bietet jedoch weniger Darstellungsraum, da sie schmaler ist als die im Osten. Die Wand wird an beiden Kreuzarmen vom Boden bis vor den Weinlaubfries hinauf durch die breiten Wandschlitz in drei Teile geteilt. Die entstandene zentrale Wandfläche wird auf der Westseite durch zwei übereinander liegende breite Fenster gegliedert. Dieses Zentrum ergibt den hierarchisch wichtigsten Abschnitt des Westarms und hier stehen auch die Protagonisten (Abb. 27). Der Stifter der Kirche Gagik Chatschik steht links vom mittleren Fenster und vom Betrachter ausgehend rechts davon auf der anderen Seite Christus. Beide Figuren sind ganzfigurig und frontal dargestellt, wobei ihr verbindendes Element ein Engelspaar im Dreiviertelprofil darstellt,

welches den Hauptfiguren bis zur Bauchhöhe reicht. Beide halten in bekannter feierlicher Manier wie so oft auf frühchristlichen Sarkophagen dargestellt das Kreuz Christi in einer Mandorla. Ein Beispiel dafür ist ein Sarkophag aus Istanbul aus circa 500 nach Christus, wobei die Engel hier ein sechsseitiges Kreuz halten (Abb. 28).

Krone und Heiligenschein, Vollbart und das dreidimensionale Kirchenmodell in seiner linken Hand zeichnen den König als Stifter aus, der mit seinem rechten Zeigefinger auf das Kirchenmodell deutet um es Christus demütig zu präsentieren und nach byzantinischem Ritual zu übergeben. Der königlichen Etikette entsprechend trägt Gagik einen prunkvoll anmutenden Mantel mit Rankenwerk und Perlhuhnverzierung über seiner Hose. Dem orientalischen Muster entsprechend ist dieser Mantel wahrscheinlich einer der sieben vom Kalifen ihm überreichten und reich bestickten Roben anlässlich Erlangung seiner Königswürde ¹⁴¹ .

Im Gegensatz dazu erhebt Christus seine rechte Hand im Segensgestus in Richtung Stifter, Kirchenmodell und den Besuchern. In der linken Hand trägt er das Evangelium. Christus hat eine schlichte Draperie und bloße Füße, in seinem Heiligenschein ist ein Kreuz eingeschrieben, doch wie Gagik trägt er einen Vollbart.

Diese Figurenreliefs erinnern durch ihre starre Frontalität, der kostbaren Gewandung des Königs und ihre einfachen eindeutigen Gesten an frühe byzantinische Stifter und Repräsentationsbilder. Ein Vergleichsbeispiel für absolute Frontalität der Stifterdarstellungen liefert das byzantinische Beispiel von Kaiser Justinian in San Vitale in Ravenna (Abb. 29)¹⁴².

¹⁴¹ Siehe dazu : L. Jones, 'Abbasid Suzerainty in the Medieval Caucasus: Appropriation and Adaption of Iconography and Ideology, in: GESTA, Encounters with Islam, New York, 2004, S.149.

¹⁴² Abbildung von URL:

http://unidam.univie.ac.at/?easydb=0b8478de16134e2e879300c589ba158d&pf_language=&grid=EZDB-BildSuche_, 13.07.07.

Auf die Bedeutung und Besprechung des Stifters komme ich noch im späteren Abschnitt „Ein Tempel für einen König“ genauer zu sprechen.

An den äußeren Wandflächen flankieren die Stifterszene sechsflügelige Seraphime, die Bewacher vom Thron Gottes (Jesaja 6), welche an der Spitze der neunstufigen Angelologie der Engelschöre stehen. Nur minimal unterscheiden sie sich voneinander (Abb. 27). Beide falten zwei ihrer mit Augen dekorierten Flügel¹⁴³ in einen Bogen hinter ihrem Kopf, zwei davon vor ihrem Körper und die beiden letzten seitlich vom Körper. Der rechte Seraph ist mit erhobenen Händen als Orante gegeben – sein Gegenstück links verdeckt diese hinter den Flügeln. Üblicherweise sind Seraphime fliegend nur mit den Flügeln und nicht als Ganzfiguren dargestellt. Ein byzantinisches Vergleichsbeispiel aus dem 10. Jahrhundert wäre hier die Darstellung des thronenden Christus mit ihn umgebenden sechsflügeligen Seraph ohne Körper¹⁴⁴ der Hacli Kilise in Kizil Cukur.

Ein urartäischer Genius¹⁴⁵ (Abb. 30) mit vier Flügeln könnte allerdings das Darstellungsvorbild für einen sichtbar stehenden Seraph gewesen sein. Dieser Genius aus dem 7. Jahrhundert vor Christus hält auch seine Hände gehoben – fast wie der rechte Seraph (Abb. 31), nur dass er etwas Schlangenähnliches in seinen beiden Hände hält.

Wenden wir uns wieder zur Mitte des Westarms. Nach zwei Tierprotomen, wahrscheinlich zwei Löwenköpfen direkt über den Hauptfiguren und den drei armenischen Kreuzen sowie zwischen

¹⁴³ Möglicherweise waren auch hier die Bohrlöcher der Augen ursprünglich mit Edelsteinen besetzt.

¹⁴⁴ Abbildung in: A. Cutler, *Universum der Kunst, Das Mittelalterliche Byzanz, 725 - 1204*, München, 1996. S.108, Abb.79.

¹⁴⁵ L. Wamser, *Ausstellungskatalog der Staatssammlung München vom 15.12.200-22.04.2001, Pferdeman und Löwenmann, Mischwesen der Antike*, München, 2000, S.21-22, Kat.4.

diesen und den vegetabilen Bogenbändern des Fensterdekors scheint über dem Fenster in der Mitte der Weinstock (Abb. 32) oberhalb des Weinlaubfries symbolisch für das gesamte Dekorband herauszuspringen. Den krönenden Abschluss im westlichen Giebel direkt unter dem Tympanon bildet der Evangelist Matthäus.

Ein Phänomen, welches oft bei dieser Kirche auftritt ist die Platzierung mancher Figuren und anderer Darstellungen etwas seitlich aus der Mitte oder nicht wirklich symmetrisch. Der oben erwähnte Weinstock ist das Zentrum, doch er scheint sich nach rechts zu verlieren, da er nicht wirklich die absolute Mitte darstellt. Genauso verhält es sich mit der Ostfassade, wo das Medaillon mit dem Brustbild Adams auch aus der Mitte zu rutschen scheint. Die mittlere Achse wird zwar betont, doch bei genauerem Hinsehen ist die Betonung gleichzeitig wieder abgeschwächt (Abb. 33). Das Phänomen überzieht den gesamten Baudekor, was an orientalischen Teppichdekor erinnert, der nicht perfekt sein darf und dem absichtlich Fehler eingebaut werden, weil man sich die Perfektion Gottes nicht anmuten will. Dazu kommt, dass die Protagonisten der Westfassade zwar beide groß sind, Christus jedoch um einen halben Kopf kleiner ist, was symbolisch eigentlich als faux pas gilt. Dies bestätigt die Vermutung, dass die Reliefs später – nach der Fertigung – eingesetzt wurden und deshalb manchmal nicht so gut aufeinander abgestimmt sind.

Unaufmerksame ungeschickte Bildhauer – ein *workmanship of disorder*? Schaut man jedoch tiefer in die Geschichte des Baudekors des armenischen Kirchenbaus, so scheint dieses Phänomen hier ein typischer Charakterzug zu sein¹⁴⁶. Möglicherweise ist hier bereits der Anfang der Eigenheit des armenischen Baudekors zu spüren, welcher circa ab dem 13. Jahrhundert immer deutlicher wird, wie zum

¹⁴⁶ Zu Verschiebungen der Symmetrien im armenischen Baudekor siehe auch: E. Lehner, Die Baukunst, (zit. Anm.85), S. 57 f.

Beispiel die asymmetrische Fassadengliederung an der Südfassade der St. Marine Kirche in Aschtarak aus 1281 ¹⁴⁷.

Der Größenunterschied der Hauptfiguren an der Westfassade sollte aber eher doch ein echter als gewollter Fehler sein.

9.1.2.2. Östlicher Kreuzarm

Sechs Gesamtfiguren von Heiligen sind feierlich frontal auf der östlichen Kreuzarmwand verteilt (Abb. 33). Alle diese Heiligen sehen durch die Schlichtheit ihrer Gewandung, ihrer einfachen Zeige- und Segnungsgesten sowie ihrer Haartracht ziemlich ähnlich aus. Nur Einer der sechs trägt keinen Vollbart. Zwei, die Größten an den äußeren Enden beginnend, erheben sich direkt nach dem Granatapfelband. Ganz links ist Johannes der Täufer, welcher wie der ganz außen rechts befindliche und beschriftete Prophet Elias postiert ist. Er steht in szenischer Verbundenheit zu einer kleinen vor ihm links kauern den Figur. Diese Figur ist bedeutungssymbolisch klein dargestellt und bezieht sich wahrscheinlich auf die wieder zu Leben erweckte Witwe Sarepat, eine der Wundertaten des Propheten aus dem 9. Jahrhundert vor Christus. Beide Figuren sind im armenischen Christentum wichtig, da sie die Ankunft des Messias voraussagten. Beide deuten auf die höher positionierten kleineren Figuren neben ihnen, welche symbolisch ihre Nachfolger sein könnten. Während Johannes auf Gregor den Erleuchter Armeniens, den Bekehrer König Tiridates zum Christentum und späteren Bischof deutet, zeigt spiegelgleich Elias auf einen Apostel – auf Thomas. dass dieser Apostel Thomas darstellt ist die meist verbreitetste These, da sich seine Reliquien angeblich in Armenien befinden sollen. Diese Annahme wird von Davies widerlegt, der eher Thaddäus oder

¹⁴⁷ Ebenda, Abb.23, S.110.

Bartholomäus ¹⁴⁸ hier sieht, da sie schon in Armenien gepredigt haben sollen. Auf beiden Seiten zwischen den Figuren befinden sich Medaillons und Büsten von Heiligen, welche allerdings unidentifiziert sind. Der Apostel ist die einzige Ganzfigur ohne Vollbart. Zu Füßen Gregors ist noch ein großformatiger Löwe dargestellt, welcher durch seinen Blick Richtung Mitte zu einem weiteren Löwen überleitet, der ihm nach den trennenden Mauerschlitz gegenübersteht.

Der Mittelteil der Ostwand wird von zwei über drei Tieren schwebenden Heiligen dominiert. Die Meinungen Gelehrter sind uneins, ob sich links vom Betrachter aus der Apostel Thaddäus oder Bartholomäus befindet. Auf der anderen Fensterseite befindet sich jedenfalls ein weiterer Bischof, Jakob von Nisibis. Angeblich der Cousin Gregors des Erleuchters, welcher sich am Konzil von Nikäa 325 engagierte. Fast spiegelgleich ist er so wie Gregor mit Stola, Bart und Evangelium dargestellt. Darunter stehend ist ein Löwe direkt unter dem Apostel, so wie ein Leopard und eine Ziege unter dem Heiligen Jakob. Der Evangelist Johannes ziert hier den Giebel. Alle Figuren dieser Wand sind äußerste Protagonisten und Wegbereiter der Bekehrung Armeniens zum Christentum.

Wichtig ist noch das genau im Protomenfries sich befindende mittlere und größte Medaillon oberhalb des Hauptfrieses. Es ist dies das Brustbild Adams mit einer Inschrift, die dies bestätigt. Adam unter den Tieren und typologisch auf den Christus der Westseite sich beziehend, den zweiten Adam. Dieser wieder mit Vollbart und einer langen Haartracht, sein rechter Finger mahnt zum Zuhören.

Über Adam ist in den Weinlaubfries noch eine Wiederholung des Medaillonmotivs eingebaut – diesmal aber ein Herrscher mit Trinkbecher und zwei Begleitfiguren, dessen Besprechung noch im

¹⁴⁸ J.G. Davies, Aght'amar, (zit. Anm.8)S.76.

gesonderten Abschnitt „ein Tempel für einen König“ wichtig werden wird.

Eindeutig wird hier die Mittelachse durch das Fenster, die Adam, den Herrscher im Weinlaub sowie den Evangelisten im Giebel betont. Dieser Zug bezieht sich am deutlichsten auf die beiden soeben erwähnten Seiten der Kirche.

Die Mittelachse des Hauptfries birgt aber auch einen der interessantesten Aspekte in Bezug auf eine übernommene urartäische Bildformel. Faktum ist, dass die meisten aller stehenden Figuren keinen richtigen Boden unter den Füßen zu haben scheinen, sondern die Füße in einem Zustand wie „gerade abgehoben“ und mit den Zehenspitzen immer tiefer positioniert sind als der restliche Fuß. Besonders aber bei den kleinen Figuren in der östlichen Mitte (Abb.34) – bei dem Apostel und bei Jakob fällt auf, dass sie über Löwe, Panther und Gazelle „schweben“ oder zu stehen scheinen.

Handelt es sich hierbei um ein *workmanship of disorder*? Plaziert der Künstler scheinbar unbegründet oder als Füller Tiere unter den Füßen der Heiligen? Ich vermute hierbei eine vielleicht nicht nur willkürliche Platzierung, sondern eher eine übernommene Formel der urartäischen Götterdarstellung. Die Verwendung von Bauskulptur tritt in der Spätphase der urartäischen Geschichte öfter auf. Ein Beispiel dieser Zeit ist eine Burg am Nordufer des Wan-Sees, Kefkalesi, (Abb. 35)¹⁴⁹, datiert auf circa das 7. Jahrhundert vor Christus. Die Zeichnung ist die Abbildung eines Steinfensters mit einer spiegelgleich stattfindenden „Befruchtungsszene“. Dargestellt sind zwei Genien im Profil, jeder auf einem Löwen stehend. Sehr oft kommt dieses Motiv auf verschiedenen Bronzen Arten vor, wie zum Beispiel auf urartäischen Bronzegürteln oder sonstigem Schmuck¹⁵⁰.

¹⁴⁹ M. Salvini, Geschichte und Kultur der Urartäer, Darmstadt, 1995, S.164- 66, Abb.9.

¹⁵⁰ Abbildungen dazu in R. Wartke, Urartu, Das Reich am Ararat, Kulturgeschichte der antiken Welt, Band 59, Mainz am Rhein, 1993, Abb.62, S.124 und Abb.64, S.127.

Es ist dies wohl ein weit verbreitetes und bekanntes Motiv dieser Zeit. Im allgemeinen sind die urartäischen meist geflügelten Götter¹⁵¹ in Menschengestalt immer im Profil und mit reich geschmückter Gewandung dargestellt, wobei sie meist auf Löwe, Stier, Pferd oder Ziege stehen. Vorfahren des urartäischen Götterkanons und dieses Phänomens stammen wahrscheinlich ursprünglich aus Mesopotamien. Es gibt zum Beispiel Siegelabdrücke und Wandreliefs aus der Neuassyrischen Zeit¹⁵² mit auch auf Mischwesen (Abb. 36)¹⁵³ stehenden Götterabbildungen.

Es handelt sich hierbei also um ein seit Jahrhunderten in der Gegend bekanntes Motiv, welches dem Künstler in Achtamar als darstellungswürdig schien – Tiere unter Heiligen, möglicherweise verwendet als Erhöhung der Heiligen über diese. In Achtamar sind die Figuren streng byzantinisch frontal und die Tiere urartäisch im Profil. Ist dies die Synthese von urartäischem und byzantinischem Kanon? Diese Bildformel bleibt allerdings nicht allein, denn die Fortsetzung des urartäischen Erbes gibt es bei der Darstellung des Daniel in der Löwengrube, zu welchem ich im Anschluss zu sprechen komme.

Nicht alle weiteren Szenen und Figuren oder Dekorelemente aus allen Seiten des Hauptfrieses werden ausführlichst diskutiert, sondern die meiner Meinung nach Wichtigsten und Relevantesten herausgegriffen, da sonst der Umfang der Arbeit gesprengt würde.

9.1.2.3. Die Südseite

¹⁵¹ Ebenda, S.130f.

¹⁵² Circa 1000- 600 v.Ch.

¹⁵³ Viele derartige Beispiel bei: C. E. Watanabe, Animal Symbolism in Mesopotamia, Wiener Offene Orientalistik, Band 1, 2002, Abb.63- 66, wie Fig.59.

Der Hauptfigurenfries der Südseite (Abb. 37) ist sowohl Darstellungsraum mancher umfassenden großen, als auch extrem kleinen Szenen. Dazwischen gibt es Heiligendarstellungen so wie Christus und die Gottesmutter auf ihrem Thron.

Die Jonaslegende

Von der Süd-Westseite beginnend wird die Jonasgeschichte dargestellt (Abb. 38). Es ist eine neben vielen heilgeschichtlichen Szenen, welche typologisch auf die Auferstehung Christi hinweist und ein Zeugnis des göttlichen Handelns darstellt. Dazu gehören auch zum Beispiel die Szenen der Jünglinge im Feuerofen oder Daniel in der Löwengrube, welche noch Thema dieser Arbeit sein werden. Die Jonasgeschichte ist eine im frühen Christentum sehr beliebte Darstellung auf Sarkophagen und in der Katakombenmalerei¹⁵⁴.

Auffällig bei dieser Szene ist, dass hier kein zyklischer-, sondern ein kontinuierender Erzählstil angewandt wird, welcher deutlich den Einfluß von Byzanz und der Antike erkennen läßt. In der Regel wurden in einem geschlossenen Bild die wichtigsten Elemente einer Erzählung wie eine Art Comic-strip miteinander verknüpft. Ein eindrucksvolles römisches Beispiel dafür stellt die Trajansäule (110-113 nach Christus) dar. Dieses römische Staatsmonument zeigt eindrucksvoll die kontinuierende Erzählweise, die Trajan immer wieder in verschiedenen Szenen darstellt. Ebenso zeigt die Bibel des Heiligen Calixtus (Abb. 39)¹⁵⁵, um 870, in S. Paolo fuori le mura in Rom, eine beeindruckende Form dieses Stils, die von der Schöpfung Adams und Evas an bis zu deren Vertreibung aus dem Paradies

¹⁵⁴ Jonaswurf- Darstellung in Katakombe von SS. Marcellino e Pietro aus dem späten 3. Jh. siehe Abbildung: A. Grabar, *Universum der Kunst, Die Kunst des frühen Christentums*, München, 1967, Abb.78.

¹⁵⁵ Abbildung aus russischer Ausgabe von: M. Hollingsworth, *Weltgeschichte der Kunst*, Stuttgart, 1989, S.111, Abb.16.

erzählt. Eine Jonasgeschichte in einen solchen Erzählstil ist auf einem Sarkophag aus dem 3. Jahrhundert in Kopenhagen¹⁵⁶ zu finden. Die Jonasszene in Achtamar ist dagegen jedoch eine sehr vereinfachte Variante dieser Form der Geschichtenerzählung via Relief.

Insgesamt setzt sich die Geschichte aus vier verschiedenen Szenen zusammen, erkennbar speziell dadurch, dass die Hauptperson Jonas dreimal vorkommt. Diese Szenen lesen sich von links nach rechts und von unten rechts nach oben.

Das erste Bild des Zyklus zeigt Jonas¹⁵⁷ wie er gerade von seinen Schiffsgenossen über Bord geworfen wird (Abb. 40). Kopfüber, nackt und bärtig steckt schon seine rechte Hand im Maul des Riesenfisches, der ihn nun drei Tage und Nächte in seinem Bauch gefangen halten wird. Der Fisch schwimmt Bauch an Bauch mit dem Schiffsrumpf und ist eine Kombination von langem Fisch und Wolfskopf. Die zweite Szene (Abb. 41) zeigt nun eigenartiger Weise den Fisch in der Gestalt eines Seeungetüms. Es ist dies eine Art sassanidisches Mischwesen (Abb. 42)¹⁵⁸, dessen Zwilling sich auf einem sassanidischen Stoff auf einem Relief von Taq-i Bustan aus dem 6. Jahrhundert befindet. Der Wal erfährt eine äußere Wandlung von Fisch zu Löwendrachen mit Flügeln und Fischschwanz, einem alten persischen Motiv. Ähnliche Mischwesen leben schon als Dekor von Gürtelschnallen in Urartu¹⁵⁹ aus dem 8.-7. Jahrhundert vor Christus. Der kleine Fisch unterhalb des Ungeheuers ist möglicherweise das Symbol für Christus selbst. Die weitere Szene oben zeigt nun den geläuterten Jonas in bewegter Haltung, den König von Ninive und den bereuenden Bewohnern in Medaillons

¹⁵⁶ Sarkophag mit Jonasgeschichte, Kopenhagen, NY Carlsberg- Glyptothek, spätes 3.Jh., Abb. auf URL: www.glyptoteket.dk , 17.07.2007.

¹⁵⁷ Jonasgeschichte siehe: P. Calvocoressi, Who's who, (zit. Anm.62), S.138.

¹⁵⁸ B. Brentjes, Die iranische Kunst (zit. Anm.138), Abb.120.

¹⁵⁹ Verschiedenste Mischwesen ähnlicher Art in: L. Wamser, Ausstellungskat. , Pferdeman, (zit. Anm.146), S.22- 23.

zugewandt. Der König ist orientalisches im Schneidersitz (Abb. 40) auf zwei Rundpolstern sitzend dargestellt und stellt somit den zweiten König in dieser Haltung in den Reliefs der Heilig-Kreuz-Kirche von Achtamar dar. Der Erste ist der König der Westseite im Weinlaubfries. Die vierte und letzte Szene (Abb. 40) zeigt Jonas wieder nackt unter einem Rizinusstrauch oder einer Kürbislauge, aber nun mit kahlem Kopf, da seine Haare unter der Hitze die Gott erzeugt hat gelitten haben.

Nicht wirklich direkt mit der Szene verbunden sind die vier Heiligenbüsten¹⁶⁰ in den Medaillons oberhalb der Jonasszene.

Orientalische Motive wie das Ungeheuer und der König im Schneidersitz erinnern an bekannte Motive der umgebenden Kulturen Armeniens. Diese eindrucksvolle erzählerische kleinteilige Szene steht im Vergleich zu den großformatigen Figuren der Geschichte von David und Goliath (Abb. 22) am anderen Ende der Südseite gegenüber.

David und Goliath

Diese Szene ist die mit den größten Figuren der Kirche. Der vollbärtige Goliath steht ganz rechts vom Betrachter mit Schild, Schwert, Rüstung und Helm bewehrt als größte Figur und überragt somit jede Figur des Hauptfrieses. Er wendet sich mit seinem erhobenen Schwert nach links seinem viel kleineren Gegner zu. Er verschiebt durch seine Größe sogar den Protomenfries oberhalb dieser Szene um eine Stufe höher als sonst wo an der Kirche. Zwischen Goliath und David als verbindendes Element ist eine zusammengekauerte Gazelle dargestellt, welche ebenfalls im Weinlaubfries vorkommt. Über dieser Gazelle, circa in der Höhe der

¹⁶⁰ Durch Beschriftungen identifizierbar als Protomartyr Stephanos, Prophet Sophonias, Prophet Osaria und noch ein Unbekannter, da nicht beschriftet.

Knie der Protagonisten befinden sich wie ein Mandala zwei konzentrische Kreise mit innerem Kreismuster. Symbolisch kann dieser Schlaf des Tieres den guten Ausgang des Duells deuten.

Daneben steht gleich der Kontrahent David mit seiner Steinschleuder noch in der langen Lasche, welche er im Begriff ist zu schwingen. Weitere Munition hat der glatt rasierte junge Bursche in einer Tasche umgehängt. David soll bewegt aussehen und deshalb hat der Bildhauer seinen rechten schleudernden Arm bis zur Schulter angehoben und den Unterarm neunzig Grad herunterhängen lassen. Der linke Arm macht dazu eine genaue Gegenbewegung. Da die schematischen wellenartigen breiten Gewandfalten und die Dicke der Arme aber keine wirkliche Anatomie anzeigen können, wirkt alles trotzdem etwas unbeholfen und eher wie bei einem Marionettenspiel. Besonders volkstümlich wirkt die Drehung der Körper. Beide Füße sind jeweils nebeneinander gestellt und seitlich zu sehen, der Kopf bleibt aber immer frontal. Der Gewandfaltenstil erinnert stark an den der Figuren des Cutbercht-Codex. Der aus dem insularen Bereich stammende und für den Salzburger Dom hergestellte und in der Nationalbibliothek in Wien sich befindende Codex aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts (Abb.43)¹⁶¹ zeigt einen ähnlichen ornamentalen zweidimensionalen Faltenstil, zum Beispiel bei den Evangelisten Darstellungen. Genauso erinnern weitere Figuren dieser Kirche im Hauptfries, wie Adam und Eva sowie Daniel in der Löwengrube in Achtamar an Fresken des omayyaden Schlosses in Qusair Amra in Jordanien. Doch dazu noch später.

Neben dem Israeliten steht König Saul, der viel kleiner proportioniert ist und David nur bis zur Brust reicht. Dieser weist direkt auf die Kampfszene. Zwischen Saul und David ist wieder ein Medaillon – diesmal ist es das Brustbild des Propheten Samuel.

¹⁶¹ Abbildung bei H. Fillitz (Hrsg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Früh- und Hochmittelalter, Wien, 1998, Abb. S. 37, S.207f. Auch in: S. E. von Daum-Tholl, The Vienna Cutbercht Gospels, Diss., New York, Columbia Univ., 1986.

Symbolisch für diese Szene ist ein Schlag Richtung arabischer Unterdrücker - auch gegen den Kalifen Muqtadir, unter dessen Herrschaft Gagik steht. Goliath ist natürlich groß und größer als David. Doch auch David ist den anderen Figuren des Hauptfigurenfries in Proportion überlegen. *Workmanship of disorder* oder politisch gemeint - der Kampf gegen den Unterdrücker ist David gegen Goliath.

Konzentrische Kreise und Heiligenmedaillons

Durchaus auffällig ist die Verwendung dieser beiden konzentrischen Kreise in der Szene von David und Goliath (Abb. 22), so wie aber auch die Platzierung von Heiligenbüsten in Medaillons oberhalb der Figuren des Hauptfigurenfries.

Die beiden Rosetten sind wieder ein Erbe der Alten Kulturen der Region und waren als ein beliebter Dekor zwischen verschiedenen Szenen aus Mesopotamien zu finden, genauso noch zur Zeit von Urartu¹⁶². Auch bei den Hethitern war es zum Beispiel üblich Götter durch Symbole darzustellen¹⁶³, somit waren derartige Rosetten nicht nur Füller, sondern symbolisierten auch die Sonne oder den Sonnengott. Es herrscht eine Art Kontinuität der Verwendung von Dekorelementen, denn dieses Symbol geht auf sehr alte Traditionen zurück. Das Einströmen von altorientalischem Bildgut bedingt durch die Nähe der alten Kulturen ist hier nicht wirklich erstaunlich. Doch obwohl Davies ein schlafendes Reh mit Rosetten und das Granatapfelmotiv als das Symbol Christi und Zeichen für Unsterblichkeit deutet¹⁶⁴, ist diesem Gedanken nicht unbedingt zu widersprechen, doch für mich scheint diese Kombination von Tier

¹⁶² Beispiel von Rosetten Dekor einer Pektorale zwischen Genien und Mischwesen. Abbildung siehe: L. Wamser, Ausstellungskat., Pferdeman, (zit. Anm.146), S.20, Kat. 3.

¹⁶³ V. Haas, Hethitische Berggötter, (zit. Anm.141), S.21.

¹⁶⁴ J.G. Davies, Aghtamar, (zit. Anm.8), S.55- 57.

und Kreisen eine Art der Überbrückung des „horror vacui“. Hier wird wieder ein altes bekanntes Motiv verwendet.

Büsten in den Medaillons sind nichts Außergewöhnliches in der christlichen Kunst und wurden schon auf römischen Sarkophagen verwendet, um den Verstorbenen oder einen Schutzgott darzustellen. Dennoch scheinen die Heiligenbüsten der Heilig-Kreuz-Kirche fast willkürlich platziert und zwar aus der Mitte, ganz knapp an eine andere Darstellung anschließend. Somit sind diese Büsten natürlich mit ihrer Bedeutung für die jeweiligen Szenen relevant, der Gebrauch scheint aber ähnlich, da sie oft wie ein „Füller“ zwischen den Szenen wirken.

Weitere Figuren und Szenen der Südseite

Nach der Jonaslegende folgen noch weitere Szenen auf der Südseite. Rechts vom Betrachter aus anschließend auf der schmalen Außenwand der Diagonalnische und links vom Fenster befindet sich Isaaks Opferung und gleich daneben Moses beim Empfang der Gesetzes-Tafeln (Abb. 44). Darstellungen mit jeweils einer nimbierten, bärtigen, großformatigen Hauptfigur. Abraham, Isaak, das Opferlamm im Gestrüpp und Gotteshand passen alle in einen extrem schmalen Wandabschnitt. Moses hält die Gesetzestafeln vor sich gestaffelt, als ob sie aus Papier wären. Unter dem rechts danach folgenden Fenster sind zwei Steinböcke gespiegelt und dazwischen ein Baum als verbindendes oder füllendes Dekorelement dargestellt. Darauf folgende Darstellungen sind ein großer Engel, welcher auf den folgenden thronenden Christus verweist, die thronende Maria mit flankierenden kleinen Erzengeln zu ihrer Seite. Diese beiden Thronszene verbinden oberhalb dieser Köpfe Medaillons mit Prophetendarstellungen als symbolische Zeugen. Vor dem Glockenturm des Südeingangs, zwei sich spiegelnde große Papageien

mit einem Steinbock oder einer Antilope ober ihnen. Ein Motiv welches noch auf der Nordseite vorkommen wird – Tiergestalten oder Tiergruppen in meist zwei Registern übereinander, welche nicht nur ornamentale Bedeutung besitzen. Nach dem Glockenturm folgen eine Bären- Hasen- Gruppe und darüber ein orientalischer Löwe mit Flügeln über ihm. Danach folgen wieder stehende Heilige, welche armenische Märtyrer darstellen, wie den heiligen Sahak und Hamazasp ¹⁶⁵ mit flankierenden Medaillons. Folgend wieder größere Tierdarstellungen, ein Adler eine Taube greifend mit einem orientalischen geflügelten Mischwesen darüber (Abb. 37).

9.1.2.4. Die Nordseite

Die Nordseite der Heilig- Kreuz- Kirche (Abb. 45) verhält sich ähnlich mit der Verteilung von großen relevanten Szenen wie die Südseite.

Simson tötet einen Philister

Die äußersten großen Szenen sind im Nordosten beginnend zunächst die großformatige Darstellung von Simson, der einen Philister von übermenschlicher Kraft (Abb. 46) tötet, wiederum wie bei David und Goliath eine ähnliche Anspielung an den Kampf von Unterdrückten gegen Unterdrücker. Genauso auch ein beliebtes Beispiel der Katakombenmalerei in Rom (Abb. 47)¹⁶⁶ aus dem 4. Jahrhundert, den Anfängen des Christentums. Simson mit seiner langen Haarmähne, wieder eine sehr große, die anderen Heiligen überragende Figur holt gerade mit dem Backenkochen eines Esels zum tödlichen Schlag auf einen vor ihm knienden und von ihm am Schopf gehaltenen Philister

¹⁶⁵ Diese beiden Märtyrer stellen Angehörige der Artzruni Familie dar, welche im Kampf gegen die Araber ihr Leben lassen mußten.

¹⁶⁶ Abbildung bei: A. Ferrua, Katakomben, Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina, Stuttgart, 1991, Abb. 95.

aus. Die Szene in Achtamar enthält nur die brisantesten Details und reduziert die Szene auf zwei Personen, wobei der Philister symbolisch für tausende Getötete steht.

An die Ecke des Nordwestens reihen sich nebeneinander gleich zwei heilsgeschichtliche Szenen aus dem alttestamentarischen Buch Daniels. Die Darstellung der drei Jünglinge im Feuerofen (Abb. 48) und ganz an der Ecke Daniel in der Löwengrube. Im Unterschied zur Südseite bietet hier der nördliche Kreuzarm Adam und Eva im Paradies und dem Sündenfall eine Bühne.

Drei Jünglinge im Feuerofen und Daniel in der Löwengrube

Inhaltlich dominiert werden beide Szenen vom ungebrochenen Glauben und endlosem Vertrauen zu Gott. Ganz ähnlich wie Drillinge gestaltet stehen die nimbierten Hananija, Mischael und Asarja¹⁶⁷ in betender Orantenhaltung da. Alle drei sind sauber rasiert in persischer Tracht, einer Tunika und leggingartigen Hosen dargestellt. Was sich der mittelalterliche Betrachter hier dazu denken mußte ist die Tatsache, dass die drei Jungen gerade im Feuer schmoren¹⁶⁸.

Als Sinnbild der Auferstehung Christi kommt diese Darstellung sehr oft in der Katakombenmalerei¹⁶⁹ oder auf Sarkophagen vor. Circa um 250 - 300 nach Christus, wie zum Beispiel in der Pricilla Katakombe in Rom (Abb. 49), waren die drei Jünglinge allerdings mit phrygischer Mütze und gefährlich lodernden Flammen dargestellt.

Die letzte Darstellung der Nordseite – Daniel in der Löwengrube (Abb. 50) – strahlt einen besonderen Reiz durch die Darstellungsformel aus.

¹⁶⁷ Die jüdischen Namen sind Meschach, Schadrach und Abed-Nego.

¹⁶⁸ Daniel 1.3.f; Die drei hatten sich geweigert einem Götzenbild des Nebukadnezar zu opfern, worauf sie in den Feuerofen geworfen wurden, aber wieder durch einen Gesandten Gottes gerettet wurden, der das Feuer löschte.

¹⁶⁹ A. Grabar, Frühes Christentum, (zit. 155), Abb.102.

Daniel, der Prophet, steht in Gebetshaltung wie die drei Jünglinge neben ihm, inmitten von zwei kopfüber dargestellten Löwen. Ein witziges Detail hierbei ist, dass die Löwen in dieser durchaus unbequemen Position die Füße des Daniel schlecken. In der kopfüber Demutshaltung leisten sie sozusagen auch noch Demutsdienste. Links vom Betrachter ist eine kleine Zusatzszene zu erkennen, nämlich ein Engel, welcher den Propheten Habakuk an seinen Haaren hält, um ihn in die Löwengrube hinuntergleiten zu lassen. Rechts von Daniel ist ein Medaillon mit Amos, dem Propheten der düsteren Prophezeiungen in der typischen Darstellungsform eines Propheten – nimbiert und mit Bart. Das wiederum beliebte Beispiel frühchristlicher Kunst stellt anfangs Daniel nackt zwischen zwei neben ihm sitzenden Löwen dar, zum Beispiel in der Katakomben-Anonima di Via Anapo in Rom aus dem 3. Jahrhundert (Abb. 51)¹⁷⁰. Es ist die übliche Form Daniel in der Löwengrube darzustellen, der Kampf mit den Löwen kommt durchaus vor. Interessanterweise gibt es fast ein identisches Beispiel Achtamars aus Zamora in Kastilien aus San Pedro de la Nave (Abb. 52). Hierbei handelt es sich um eine Reliefdarstellung auf einem Kapitell im arabischen Einflußbereich. Und genauso wie in Achtmar schlecken die gestürzten Löwen die Füße des Propheten. Diese Art der Darstellung scheint durchaus wieder aus dem altorientalischen Bereich zu stammen, wobei Götter auf Siegelringabdrücken aus Sumer (Abb. 53)¹⁷¹ einen Gott zeigen, welcher zwei Löwen an den Hinterbeinen packt und diese kopfüber so wie Daniel in Achtamar und Zamora unschädlich macht. Die dargestellte Gottheit hält seine Arme gestreckt, spiegelgleich die Löwen. Genauso folgen Darstellungen auf Bronzen von geflügelten

¹⁷⁰URL:

http://unidam.univie.ac.at/?easydb=f1c9b6a21f03a374fa16e6bbf1e4caa4&pf_language=&grid=EZDB-BildSuche 10.06.07.

¹⁷¹ X. Barral i Altet, Frühes Mittelalter, Köln, 1997, Abb.S.104- 107 und R. Dezelus, L'Art, (zit. Anm.83), S.171, Fig.7.

Göttern Urartus, welche Tiere an den Hinterläufen halten (Abb. 54)¹⁷² demselben Schema.

Durchaus ist die Art der Darstellung Davids keine neue, sondern geht auf sehr viel ältere Kulturen zurück, auf die frühchristliche römische Kunst und die arabisch beeinflusste christliche romanische Kunst in Spanien. Die umgedrehten Löwen entsprechen somit eher der altorientalischen Motivform, der traditionellen mesopotamischen, sumerischen Kanon, wodurch diese Darstellung eine Art Konglomerat verschiedener Einflüsse mit verändertem Inhalt verbildlicht - mit christlichem Inhalt.

Weitere Szenen und Figuren der Nordseite

Der Simson- Szene folgen fünf Propheten, drei Unbekannte davon in Medaillons dargestellt und zwei darunter Stehende. Der Erste, dem Philister folgend, ist unbekannt, der Größere neben ihm ist Ezechiel (Abb. 45).

Es folgen weiters in der anschließenden Nische wieder wie an der Südseite übereinander Darstellungen orientalischer Herkunft. Von unten nach eine großformatige Sirene, ein Mann einen Löwen tötend und kleiner zum Schluß zwei Hähne sich anschauend spiegelnd. Nach dem Fenster wieder Ähnliches; zwei Pfauen, ein Greif einen Hasen packend und ein Tier darüber, welches einem Kamel gleicht. Vor dem Kreuzarm stehen die Propheten, Ezechiel und Jesaja. Der Kreuzarm selbst beinhaltet eine wichtige Szene von Adam und Eva im Garten Eden. Daran anschließend Darstellungen der Heiligen Theodor, Sarkis und Gregor¹⁷³.

¹⁷² R. Wartke, (zit. Anm.151), Taf. 36.

¹⁷³ Siehe dazu J.G. Davies, Aght'amar, (zit. Anm.8), S. 99- 104.

Adam und Eva im Garten Eden

Links und rechts vom Fenster des nördlichen Kreuzarms befindet sich die Darstellung von Adam und Eva (Abb. 55). Wiederum illustriert der Bildhauer mit einer symbolischen Sparsamkeit an Figuren den Sündenfall.

Zwei großformatige nackte Figuren des noch unschuldigen Adam und seiner Eva stehen nebeneinander nur von einem schmalen Baum getrennt. Relativ dick sind ihre Oberarme, Bäuche und Schenkel dargestellt. Es scheint so, als ob Eva gerade einen Bissen vom Apfel der Erkenntnis nimmt und gleichzeitig Adam ein Stück mit der anderen Hand hinüber reicht. Auf der anderen Seite steht ein ähnlicher Baum mit der sich um ihn windenden Schlange und einer links davor knienden Eva .

Von Interesse den Figurenstil betreffend sind die beiden großen Figuren. Der Vergleich der Fresken der Heilig-Kreuz-Kirche Achtamar zeigt (Abb. 56)¹⁷⁴, dass Adam und Eva einen dicken runden Bauch, Arm- und Beinformen besitzen und zwar in der schon bekannt schematischen Weise wie Adam und Eva des Hauptfigurenfries. Doch die Nacktheit läßt einige Vergleiche einfließen. Dieser Figurenstil wird oft als der sogenannte Samarra-Stil bezeichnet, da die eher dicken Figuren, mit ihren schematischen Falten und Mandelaugen sehr stark an Wandmalereien des Khalifenpalastes in Samara (Abb. 57)¹⁷⁵ erinnern. Zwei Darstellungen von Schleiertänzerinnen aus dem Harem dieses Palastes aus dem 9. Jahrhundert sind zum Beispiel dem Figurenstil am Wan-See sehr ähnlich. Aber es gibt einen noch besseren Vergleich der eben mit der Nacktheit zu tun hat und zwar Wandmalereien von nackten Frauen,

¹⁷⁴ Zeichnungen bei: J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), S.149, Abb. I.1 - I.3.

¹⁷⁵ Zeichnung bei: K. Otto-Dorn, Kunst des Islam, Baden- Baden, 1964, S.80, Abb.35.

Tänzerinnen und Badenden (Abb. 58)¹⁷⁶ im Wüstenschloss von Qusayr Amra, in Jordanien, aus den 740er Jahren nach Christus. Eindeutig kommt der Figurenstil der Omayyaden¹⁷⁷, der früharabischen Epoche, dem Stil Adam und Evas in Achtamar am nächsten, welcher eine Art Übergang der byzantinischen zur arabischen Kunst markiert. Arme, Beine und Bewegungen scheinen fast von einem Künstler gefertigt, jedoch nur durch ein anderes Medium dargestellt. Diese Figuren finden wiederum in Skulpturen eines anderen Omayyadenschlosses Vorbilder, in Khirbat al Mafjar. Die Figuren halbnackter Mädchen (Abb. 59)¹⁷⁸ entsprechen in ihrer Gesichtsformulierung mit den großen Mandelaugen ebenfalls den Figuren in Achtamar.

Die Eltern der Menschheit sind in Achtamar eine Symbiose aus dem bekannten byzantinischen, frühchristlichen Kanon und der Kunst der Vorfahren der Abbasiden.

Die großformatigen Figuren des Hauptfigurenfries sind zwar scheinbar etwas plump in ihrer Bewegung gestaltet, doch sie entsprechen dem Figurenstil der Zeit des Baus von Achtamar. Sie stellen ein Konglomerat von byzantinischem und arabischem Einfluß dar – immer mit lokalem Eigenkolorit.

Altorientalische Tierdarstellungen am Hauptfries

Zu dem Bestiarum des Hauptfigurenfries findet man wieder ähnliche Vorbilder. Hierbei sind Mischwesen, allein dargestellte Tiere, Tiergruppen oder Tiere mit Menschen wieder Zeugen verschiedenster

¹⁷⁶ A. Neuberger, Dip., Die Einflüsse der Wandmalereien in Qusayr Amra, Wien, 1988, Abb.23. Weitere Abbildungen in: D. Vieweger, Archäologie der biblischen Welt, Regensburg, 2003, Abb.288, S.367, Abb.286, S.366, über Qusayr Amra S.355-370.

¹⁷⁷ 661- 750, muslimische Araber.

¹⁷⁸ A. Neuberger, Qusayr Amra, (zit. Anm.177), Abb.32. Abbildung auch bei URL: <http://www.jesusneverexisted.com/islam1.html>, 01.08.07.

Einflüsse. Vom Iran, China, Indien bis zu den ältesten Kulturen der Menschheit aus Mesopotamien aus dem 2. Jahrtausend vor Christus stammen die diversen Einflüsse, welche hier in der christlichen Kunst wie an den Reliefs in Ahtamar Verwendung finden. Gesondert, da sonst der Überblick verloren ginge, möchte ich nun auf bestimmte Tierdarstellungen auf allen Seiten der Heilig-Kreuz-Kirche im Hauptfigurenfries eingehen.

a) Tierkämpfe

Orientalischer Ursprung liegt besonders bei dem Teil des Bestiarums, welches Tierkämpfe darstellt wie zum Beispiel an der Nordseite, wo ein Löwe eine Gazelle reißt (Abb. 60) oder ein Adler einen Hasen fängt (Abb.61).

Es handelt sich hierbei um beliebte Darstellungen der antiken orientalischen Herrscherikonographie. Formen dieser Art wurden gerne von den Nomadenvölkern in die Kunst der Sassaniden übernommen und wurden dann fester Bestandteil des Ausdrucks des starken mächtigen Herrschers in der islamischen Kunst. Durchaus handelt es sich hier um beliebten Dekor, der auf armenischen Kirchen öfter vorkommt¹⁷⁹. Doch eine derart prominente Platzierung und die Häufigkeit dieser Tiere, welche sich im Weinlaubfries fortsetzt, demonstriert hier auf dem Wan-See ebenso ein Zeichen der Macht der Kirche dem islamischen Herrscher gegenüber.

Ein berühmtes Vergleichsbeispiel stammt aus einem berühmten Fußbodenmosaik (Abb. 62)¹⁸⁰, aus dem Thronraum im Khirbat al Mafjar, dem Omayyadenschloss in der Nähe von Jericho zwischen 724-43. Diese Art von Tierkampfdarstellungen findet man auch wieder als Fassadenreliefs auf venezianischen Palästen des 13.

¹⁷⁹ Ein späteres Beispiel dafür ist die Felsenkirche von Geghard aus dem 13. Jh. Abbildung siehe: E. Lehner, Die Baukunst, (zit. Anm.85), S.127.

¹⁸⁰ Abbildung bei: K. Otto-Dorn, Kunst des Islam, (zit. Anm.176), S.54.

Jahrhunderts. Die verschiedenen Motive, welche sehr oft ident mit Achtamar sind, verbreiteten sich durch die Darstellungen islamischer oder byzantinischer Elfenbeine oder direkt durch Spolien oder durch spolienartig gefertigte Objekte (Abb. 63)¹⁸¹. Alle Tiere und Gruppen besitzen aber ebenso eine christliche Bedeutung, welche man bei den Reliefs in Achtamar nicht außer Acht lassen darf. Gagik spielt hier mit dualistischen Aussagen – den islamischen und den christlichen, wobei Letztere dem Kalifen wohl lieber waren. Das Symbol der Tugend verkörpert durch den Adler und Luxuria durch den Hasen soll einfach auf die Überwindung des Unheils und der Verführungen hinweisen. Dem zeitgenössischen Betrachter des 10. Jahrhunderts werden wohl beide Bedeutungen geläufig gewesen sein. Die Aussage eines möglichen ausstehenden Triumphs über den islamischen Herrscher wird durch die Deutung im christlichen Sinn abgeschwächt. Der Dualismus des verwendeten Symbols verhindert also eine Konfrontation des Kalifen mit dem König von Waspurakan.

b) Sich spiegelnde Tierpaare

Ein mesopotamisch archaisches Motiv ist die Darstellung der mit ihren langen Hälsen ineinander verschlungenen Wasservögel (Abb.64) der Nordseite des Hauptfrieses in Achtamar. Ein Motiv, welches sich großer Beliebtheit auch in Venedig ab dem 11. Jahrhundert (Abb. 65)¹⁸² als apothropäisches Zeichen erfreut. Viele dieser und kommender Motive finden sich auch in Spanien wieder. Die relativ große Verbreitung geht zum Teil auf die Flucht eines Ommayaden-

¹⁸¹ Mit unzähligen Abbildungen im Katalogteil: Z. Swiechowski und A. Rizzi, Romanische Reliefs von Venezianischen Fassaden, Wiesbaden, 1982, S.10, Abb. Taf.9, Nr.81. Abbildung eines byzantinischen Elfenbein Kästchens aus dem 10.- 12. Jh. aus der Fotothek des Kunstgeschichte Instituts Wien, auf [http://unidam.univie.ac.at/?easydb=5496d1b22b6556f8614cb08cd4b96cd9&pf_la nguage=&grid=EZDB-BildSuche](http://unidam.univie.ac.at/?easydb=5496d1b22b6556f8614cb08cd4b96cd9&pf_language=&grid=EZDB-BildSuche) 12.07.07.

¹⁸² Z. Swiechowski, Romanische Reliefs, (zit. Anm.182), Taf.18, Abb.241. Hierbei handelt es sich um ein Medaillon am Calle Ca' d'Oro.

Prinzen, Rahman I. um 756 aus, der nach Andalusien geflüchtet war und das Kalifat von Cordoba gründete. Auch Reliefs der Kirche Santa Maria Quintanilla de las Vinas aus dem späten 7. - Anfang 8. Jahrhundert (**Abb. 66**)¹⁸³, welche orientalische Tiere im Reliefband zeigen, gehen auf den islamischen Einfluß zurück, nehmen aber dennoch eine christliche Bedeutung an. Dieses Reliefband ist mit auch mit dem Granatapfelband in Achthamar vergleichbar, da es seine Umsetzung im Zweidimensionalen findet. Aber es gibt auch zwei auf einem Ast sitzende Adler¹⁸⁴ oder Papageien am südlichen Kreuzarm (**Abb. 67**), welche durch einen Ring in ihren Schnäbeln miteinander verbunden sind und sich exakt spiegeln. Nicht weit davon sind es zwei große Bären, die sich wie zu einem Kampf erheben, mit offenem Maul gegeneinander und sich spiegelnd. Unter der freien Fläche, die zwischen ihnen entsteht spiegeln sich zwei Hasen, welche aber demonstrativ jeder in die andere Richtung blickt. Nach Davies war der Adler ein nicht besonders beliebtes Tier in der christlichen Ikonografie, weil er bei den römischen Cäsaren als Tier der Apotheose galt. Doch hier kann man es nicht wirklich so streng sehen. Die friedliche Art der Darstellung im Vergleich zum Tierkampf prophezeit hier durchaus nichts Böses, sondern könnte eine Anspielung auf die Tiere des königlichen Tierparks sein.

Sich spiegelnde Tierpaare vom Löwen bis zum Stier finden sich auch in der romanischen Relief- Kunst des Abendlandes wieder (**Abb. 68**)¹⁸⁵, wie zum Beispiel an Kapitellen, wo die Motivwiederholung von

¹⁸³ Bilder auf URL:

<http://www.artehistoria.net/frames.htm?http://tienda.artehistoria.net/tienda/banco/indices/gal-101.htm> , 13.07.07.

¹⁸⁴ Die verschiedensten Literaturen bezeichnen diese zwei als Adler, mir erscheinen sie eher Papagei-ähnlich durch ihre stabile Darstellungsart – mit gerader Linie vom Kopf zum Unterkörper und den großen Kulleraugen, sowie dem etwas zu langen gebogenen Schnabel.

¹⁸⁵ Ein Beispiel ist ein Kapitell aus Saint-Benoît-sur-Loire aus 1040-1050. Diese Abbildung und viele weitere in: B. Rupprecht, Romanische Skulptur in Frankreich, München, 1975, Abb.5.

optischem Nutzen war. Diese Motive sind auch an Palastfassaden in Venedig¹⁸⁶ zur Abwehr des Bösen zu finden. Abgesehen davon, dass die Spiegelung, entweder die sich Zuwendende oder sich Abwendende und die sich Kreuzende zu den ornamentalen ikonographischen Regeln Sumers¹⁸⁷ gehört, gibt es sogar Parallelen bis in die Jungsteinzeit. In Catal Höyük findet man dieses Motiv bei einem Lehmrelief zweier Leoparden in einem Haus aus circa 6000 vor Christus. Die Abbildung zeigt zwei sich in (Abb. 69.)¹⁸⁸ strenger Seitenansicht anschauende Leoparden. Die spiegelgleiche Darstellung von zwei gleichen lebendigen Wesen geht also wiederum auf sehr alte dekorative Muster zurück. Die Tierpaare sind dennoch keine willkürlich Ausgewählten, sondern werden durch ihre Symbolik zu Emblemen mit bestimmter Hierarchie, deren Rang und Bedeutung sich geringfügig im Laufe der Zeit änderte.

c) Mischwesen

Mischwesen sind ebenfalls im Hauptfigurenfries der Heilig-Kreuz-Kirche zu finden. Zwei wichtige große Mischwesen befinden sich an der Südwand, ein geflügelter Löwe und ein Greif mit Widderkopf (Abb. 70 & 71). Auch der Wal, der Jonas ausspeit, ist ein solches Wesen und geht wie schon gezeigt auf sassanidische Vorbilder zurück, auch wenn die Anfänge der Mischwesen bis ins Spätpaläolithikum zurückreichen. Im Alten Orient beginnt sich ab dem späten 4. Jahrtausend vor Christus das Interesse an Monstern zu steigern und macht Mesopotamien sozusagen zum Geburtsort dieser Wesen. Mischwesen, welche meist Götter darstellen reichen von einem geflügelten Genius mit Adlerkopf zu geflügelten Löwen

¹⁸⁶ Z. Świechowski, Romanische Reliefs, (zit. Anm.182), Taf.43, 586, Taf.58,763, und viele mehr.

¹⁸⁷ R. Dezelus, L'Art, (zit. Anm.83), S.168- 172.

¹⁸⁸ H. Klotz, Die Entdeckung von Catal Höyük, Der archäologische Jahrhundertfund, München, 1997, Taf.28.

oder dem Greif. In Urartu beginnt nach Ludwig Wamser die „Musterschau der Mischwesen“¹⁸⁹, in Anlehnung an die Wesen der assyrischen Vorbilder.

Die Verbindung von starkem Tierkörper mit Menschenkopf und umgekehrt oder mit verschiedenen Körperteilen wie den Flügeln, stellte ein Monster dar, welches als besonders stark und klug charakterisiert werden konnte. Sie wurden zum Beispiel oft auf Dekor von Bronzegürteln, am Relief eines Palastes (Abb. 72)¹⁹⁰ dargestellt und sollten Kraft verleihen und somit vor dem Bösen schützen. Obwohl Davies¹⁹¹ den Greif in der christlichen Kunst als dämonisches Wesen sieht, welches Böses ankündigt, kann man der Bedeutung des Abwehrzaubers den Mischwesen-Reliefs in Achtamar auch seinen Stellenwert zubilligen, denn diese Wesen verteilen sich zwischen allem möglichen Getüm und christlichen Szenen ohne größere Hervorhebung.

d) Kampf mit Tieren

Ein weiteres Motiv ist der Kampf eines Menschen mit einem Stier oder Löwen oder eine Art Jagddarstellung, bei der ein Tier von einem Mann mit einer Lanze aufgespießt wird. Diese Darstellungen häufen sich oberhalb im Weinlaubfries. Auf der Nordseite befindet sich beides. Einmal ein Mann, der einem Löwen ein Messer in den Rachen stößt und einmal einen mit Speer, der einen Löwen aufspießt (Abb. 73, 74)¹⁹². Die Löwenjagd und die Darstellung des Kampfes mit

¹⁸⁹ L. Wamser, Ausstellungskat., Pferdeman, (zit. Anm.146), S.15- 37, Abbildung mit Greif und anderen Mischwesen, S.20,Kat.3. Zu Monstern in der christlichen abendländischen Kunst: U. Müller, Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen, 1999, S.13ff.

¹⁹⁰ Zum Beispiel das Flügelstier- Relief auf dem Palast von Susa, 5. Jh.v.Chr., Abbildung siehe: B. Brentjes, Die iranische Welt, (zit. Anm.159), Abb.44.

¹⁹¹ J.G. Davies, Aght'amar, (zit. Anm.8), S.51.

¹⁹² Ein weiterer vor einem Löwen kniender Mann, der dessen Maul offen hält, bezieht sich aber höchstwahrscheinlich auf David in der Löwengrube, dessen Darstellung in einer großen Szene darauf folgt.

diesem mächtigen Wesen war schon früh in der Kunstgeschichte ein Symbol für Stärke und Macht des den Löwen Bezwingenden. Assyrische Siegel und Wandreliefs (Abb. 75)¹⁹³ zeigen oft derartige Königsdarstellungen. Ausgedrückt war dabei die heroische Tat des Herrschers sich dem gefährlichen Tier zu stellen - ja sogar seine göttliche Pflicht stand dahinter. Was der Wan-See Betrachter im 10. Jahrhundert damit assoziierte, könnte aber auch zweierlei Bedeutung gehabt haben. König Gagik hatte auch einen paradiesischen Garten mit zahmen und „wilden“ Tieren, wobei für ihn wie auch für byzantinische Herrscher die königliche Jagd, wie im Alten Orient, als Repräsentation galt. Exotische Tiere zu besitzen war Teil der königlichen Zeremonie und diese Tiere wurden durch diplomatische Beziehungen gegenseitig mit anderen Herrschern und Ländern ausgetauscht¹⁹⁴. Greif und die Darstellung von Samson finden auch prominente Darstellungen bei den Westfassaden- Skulpturen des Wiener Stephansdomes oberhalb des Portals.

Der christliche Vergleich aus dem Alten Testament ist Samson, der einen Löwen mit bloßen Händen überwältigt und dem die christlichen Herrscher gleichkommen wollten. Gagik der Löwentöter durch Gottes Hilfe?

9.1.3. Protomenfries

Obwohl noch endlose diskussionswürdige Themen den Hauptfigurenfries füllen, werde ich jetzt zum nächsten Fries übergehen, dem Protomenfries.

Die manchmal vollplastischen, frontal, zweidimensional oder im Profil dargestellten Tier- und Menschenprotome ragen am weitesten

¹⁹³ Zum Beispiel auf einen assyrischen Siegelringabdruck, Abbildung in: C.E. Watanabe, *Animal Symbolism*, (zit. Anm.154), Fig. 6 und Fig.18 (Wandrelief).

¹⁹⁴ N. P. Sevcenko, *Byzantine Garden Culture*, in: *Dumbarton Oaks*, Washington, 2002, S.75ff.

von allen Reliefs der Heilig-Kreuz-Kirche in Achtamar aus der Mauer heraus. Löwen-, Widder- oder Schafsköpfe, Menschengesicht, Frau sitzend mit Knien an sich ziehend, Hirschkopf, ganzfigurige Vögel sind meist von der Seite dargestellt, ebenso wie ein Hirsch (Abb. 76). Ein ganzes Repertoire von Tierköpfen pflastert diesen Fries. Auch im Inneren der Kirche sind diese Köpfe an der Balustrade der Königsempore in der südlichen Kreuzarmnische (Abb. 8)¹⁹⁵ zu sehen, auf welcher sogar ein Elefantkopf dargestellt ist.

Stier, Hirsch, Löwe – sind schon in der steinzeitlichen Epoche so wie die Tierköpfe der Königsgalerie des Südchors – heilige Tiere. Die Ostfassade zeigt noch zusätzlich ein besonderes Detail, nämlich Hammelköpfe mit jeweils zwei Beinen, welche vor ihren Körpern plastisch herunterhängen. Hierbei kommt ein wichtiger Aspekt zum Vorschein – das Tieropfer. Ein besonderes Fest begann schon in den vorchristlichen Traditionen mit einem Tieropfer, wobei das Blut und bestimmte Teile des Körpers den höher rangigen Mitgliedern der Familie oder der Gesellschaft vorbehalten waren. Doch auch zu bestimmten Kirchenfesten wurden Tiere geopfert. Davies berichtet sogar aus einer schriftlichen Quelle des Nerses Schnorhali¹⁹⁶ aus dem 12. Jahrhundert, der sich aber auf ältere Traditionen berief, von Tieropferungen direkt vor der Heilig-Kreuz-Kirche in Achtamar. Sogar heute gibt es noch Opferungen von Hammeln zu bestimmten Kirchenfesten, wobei das Fleisch an die Armen verteilt wird. In Erewan habe ich selbst in den 90er Jahren gesehen, dass Gläubige Tiere zu den Priestern gebracht haben.

Die jungsteinzeitliche Siedlung Catal Höyük liefert hier wieder eine Idee zur Entstehung dieser Protome, welche damals eindeutig als Apothropaion angesehen wurden. Die Rede ist hier von sogenannten „Bukranien“, wobei in Stierheiligtümern Stierköpfe (Abb. 77)¹⁹⁷ an die

¹⁹⁵J. Strzygowski, Die Baukunst, (zit. Anm.22), II. Buch, Abb.580, S.538.

¹⁹⁶J.G. Davies, Aght'amar, (zit. Anm.8), S.126.

¹⁹⁷ Abbildung in: H. Klotz, Die Entdeckung, (zit. Anm.189), Taf.9.

Wand gehängt wurden, wie wiederum in Catal Höyük. Dies waren mit Lehm verkleidete und bemalte Stierköpfe, mit ausladendem Horn, welches das männliche Prinzip¹⁹⁸ darstellte und symbolisch für Kraft und Aggression stand.

Doch zurück zu der Königsempore in Achtamar (Abb. 8), wo fünf Bögen durch sechs Tierkopf- Protome getragen werden. Wie aus einer Vase entspringt aus ihnen das Rankenwerk und bildet den Rahmen der Galerie. Ein interessantes Detail der Gestaltung – die Köpfe der Tiere, im Kircheninneren und -äußeren, springen zwar aus der Mauer plastisch heraus – sind aber doch wieder nur zweidimensional skulpiert. Sie scheinen wie Konsolen gestaltet. Diese Darstellungsart hat sich über das romanische christliche Abendland auch bis nach Russland auf russisch orthodoxe Fassadenreliefs der Sakralarchitektur verbreitet. Zum Beispiel an der Außenfassade der westlichen Galerie der Maria Himmelfahrt Kathedrale in Wladimir, 1158 - 1189, findet man entweder Löwenköpfe oder seitlich dargestellte Vögel¹⁹⁹ (Abb. 78 & 79), welche den Schluß einer endenden Lisene bilden. Ein derartiger Köpfe- und Figurenfries befindet sich auch am obersten Dachvorsprung der Apsis der Kirche von Schöngrabern²⁰⁰.

Entfernt scheinen diese Protome in Achtamar eine Vorform der gotischen Wasserspeier darzustellen. Sie haben zwar keinerlei Funktion außer eine dekorative, trotzdem könnte man hier vorsichtig einen Vergleich ziehen. Die Wasserspeier der Gotik bezogen sich ebenfalls auf „bevorzugte“ Tiere²⁰¹, diese wurden aber immer

¹⁹⁸ Ebenda, S. 25- 27.

¹⁹⁹ Abbildungen bei N. Woronin, Wladimir, Architekturdenkmäler, Leningrad, 1988, Abb.9 und 34. Beispiele auch bei: K. Polunina, Architectural Series, Architectural Monuments of Vladimir, Suzdal, Yuriev- Polskoy, Leningrad, 1974 (in russ. Sprache).

²⁰⁰ Abbildung bei: R. Feuchtmüller, Schöngrabern, Die steinerne Bibel, Wien, 1979, Abb.105- 107.

²⁰¹ Dazu: R. E.G. Schymiczek, Höllenbrut und Himmelswächter, Mittelalterliche Wasserspeier an Kirchen und Kathedralen, Regensburg, 2006. S.19- 75.

dämonischer gestaltet um die Kirchenbesucher vor bösen Taten abzuschrecken. Doch Löwe, Stier und Widder sind beliebte Motive der Gotik.

Während Dinzelbacher Wasserspeier als eine Neuschöpfung des frühen 13. Jahrhunderts bezeichnet²⁰², gibt es Ansätze derartiger Funktionsköpfe auch in der Antike aus Ägypten und Griechenland zu vermerken, bei welchen Löwenköpfe²⁰³ bevorzugt wurden.

Wahrscheinlich waren diese vorspringenden Protome in Achtamar als optischer hervorstechender Abschluß oberhalb des Hauptfrieses gedacht und hatten sicherlich auch die berühmte Schutzfunktion des Gotteshauses zu erfüllen. Wieder haben sich hier die Götter der alten Welt mit Darstellungsformen den neuen christlichen Kirchenlehren verbunden.

9.1.4. Weinlaubfries – islamisches Erbe

Das den Hauptfries abschließende Reliefband ist der vielfigurige Weinlaubfries (Abb. 19) mit relativ plastischen Figuren in einem kleinen Format. Dieses Weinlaubband beginnt im Westen mit dem zentralen Motiv des Weinstocks und verläuft um die gesamte Kirche herum – so die gesamte Kirche mit dem Wein, seinen Figuren und Tieren „umarmend“. Zwischen dem Rankengewächs gibt es eine Fülle von Szenen des profanen Lebens von Jagd, Spiel, Arbeit, Herrscherdarstellungen, wie einen Reiter jagend im Partherschuß und anderes. Katharina Otto-Dorn hat sich mit diesem Reliefband beschäftigt, in welchem sie aufgrund endloser Vergleiche, einen „Spiegel des Abbasidenhofes“ sieht und Sie erkennt in den Reliefs Vorläufer der Bauplastik des Abendlandes²⁰⁴. Das Interesse liegt also durchaus an den vielfältigen genreartigen der islamischen Szenen.

²⁰² U. Müller, Dämonen, (zit. Anm.190), S.111.

²⁰³ Lexikon der Kunst, 12.Band, Freiburg, 1990, S.229.

²⁰⁴ K. Otto-Dorn, (zit. Anm.6).

Das Gegenstück zum Anfang des Frieses, dem Weinstock, bildet auf der gegenüberliegenden Ostseite die Darstellung eines im Türkensitz thronenden Herrschers mit Assistenzfiguren. Doch gerade diesen Höhepunkt des Frieses hebe ich bis zum weiteren Kapitel, der Besprechung der Rolle und Darstellungen des Stifters Gagik, auf.

In rahmender Art schlängelt sich die Weinranke mit ihren prallen Trauben um die Figuren und bildet wiederholende konzentrische Umrahmungen und Abgrenzungen der verschiedenen Szenen (Abb. 80). Das Weinmotiv selbst ist von antik-christlicher Herkunft, findet aber auch Parallelen in der abbasidischen Kunst am Hof von Samarra. Ebenso findet man Vorbilder auch in der Antike und dem frühen Christentum²⁰⁵, wie auch auf dem Sarkophag der Constantia aus dem 4. Jahrhundert nach Christus (Abb. 81)²⁰⁶. Putti sind in Kelterszenen dargestellt – um sie ein Arkanthusmotiv, welches Kreise für die Szenen bildet.

Ähnlich wie auf der Zeichnung des Kuppelsaals des Harems des Kalifenpalastes in Samarra (Abb. 82)²⁰⁷ aus dem 9. Jahrhundert, geht es im Weinlaubfries zu – ein umlaufendes breites Schmuckband aus Ranken und Weinlaub umgibt Tiergruppen, Jagdhunde, Falken Adler, Panther, Gazellen und Genreszenen; Weinlesende, Tänzerinnen und so weiter. Abbasidischer Einfluß macht sich aber auch bei dem unter dem Füllhornrankenfries auf der Zeichnung laufenden Band laufender Hasen, Hunde und anderen Tieren bemerkbar (Abb. 83). Derartig laufende Tiere sind auch auf dem unter dem Kegel- und Giebeldach laufenden Fries in Achtamar vorhanden.

²⁰⁵ Viele frühchristliche Vergleichsbeispiele liefert dazu in ihren Aufsatz: B. Kühnel, Der Rankenfries am Portal der Grabeskirche zu Jerusalem und die romanische Skulptur in den Abruzzen, in: *Arte medievale, Periodica internazionale di critica dell' arte medievale*, 1, Rom, 1987, S. 87 - 119.

²⁰⁶ Abbildung dieses berühmten Prophyr- Sarkophags in: B. Bandinelli, Rom – das Ende der Antike: die römische Kunst in der Zeit von Septimius Severus bis Theodosius I, München, 1971, Abb.370.

²⁰⁷ Abbildung bei: K. Otto-Dorn, Kunst des Islam, (zit. Anm.176), S.34, Fig.34.

Der westliche Kreuzarm (Abb. 84) zeigt zwei Kämpfe, jeweils Mann gegen Bär und eine Bäarin mit ihren Jungen - eines säugend und das andere auf ihrem Rücken. Dazwischen zwei kämpfende Widder, welche eine Art Wiederholung des Schemas der sichpiegelnden Tiere darstellt und abschließend noch ein Gazellenjunges und die bereits erwähnte schlafende Gazelle, welche schon in der David- und Goliath- Szene Ruhe bewahrt hat. Es ist eine Art Darstellung des Familienidylls unter Tieren – nur der Mensch allein stört auf dieser Kirchenseite das Idyll. Das Verhalten der Tiere ist parallel zu den Menschen; sie essen, trinken, vermehren sich und kämpfen.

Tierkämpfe zwischen Widdern und Hähnen waren wie schon erwähnt Teil der Vergnügungssucht²⁰⁸ am abbasidischen Hof und auch am Hof Gagiks und weisen dies vielleicht hierdurch nach.

Möglicherweise ist ganz links an der Ostfassade der Kalif Muktadir (Abb. 85) dargestellt, welcher sich gerade auf der Jagd befindet. Im sogenannten „Partherschuß“, einer Scheinfluchttaktik der Steppenvölker, schießt er mit seinem Bogen rückwärts. Jagddarstellungen in der altorientalischen Kunst stellten schon eine Art verbindendes Element zwischen Teilnehmern und Herrschern dar. Gagik war auch auf der Suche nach einer politischen Lösung in der Diplomatie, um in Ruhe herrschen zu können. Der Vergleich einer sassanidischen Jagdschale, Peroz I., aus dem 5. Jahrhundert (Abb.86)²⁰⁹ zeigt die Ähnlichkeit der Herrscherdarstellung bei der Jagd. Schapur II., ebenfalls Sassanide, zeigt noch deutlicher die

²⁰⁸ Die inszenierte gefährliche Imperiale Jagd in eigens angelegten Tierreservaten war bei den Römern sowie den Byzantinern Gang und Gebe. Die Herrschenden sahen diese „gefährlichen“ Tiere als Zeichen ihrer Legitimierung, wenn sie bei der Jagd erfolgreich waren. Siehe dazu: N. P. Sevcenko, Byzantine Garden, (zit. Anm.195), S.75ff.

²⁰⁹ Abbildung bei: B. Brentjes, Die iranische Welt, (zit. Anm.159), Abb. 109. Andere Jagddarstellungen aus Griechenland und dem Alten Orient bei: J. Fornasier, Jagddarstellungen des 6.- 4. Jhs. v. Chr.: eine ikonographische und ikonologische Analyse, Univ. Diss., Münster, 1999.

Scheinfluchttaktik auf der Schale des 4. Jahrhunderts (Abb. 87)²¹⁰. In der späteren Bauplastik Armeniens findet diese Darstellung, zum Beispiel des Fürsten Hasan auf der Jagd, Wiederholung in Norawank von Amaghu und am Relief der Kirche Johannes des Täufers²¹¹.

Wenn der Kalif Muktedir in Achtamar gemeint sein soll, so ist es eine Huldigung des armenischen Fürsten an die Loyalität des Abbasiden Kalifen in der seltenen Zeit freundschaftlicher Beziehungen. Möglich aber auch, dass sich Gagik selbst im orientalischen Stil darstellen wollte.

a) Gazellenträger, Raufende Männer und Bartzieher

Der „Gazellenträger“ am nördlichen Kreuzarm (Abb. 88) wie ihn Otto-Dorn bezeichnet, ist gleichzeitig ein antikes, frühchristliches und abbasidisches Motiv. Bei genauerer Betrachtung könnte man hierbei aber ein Lamm oder einen Widder erkennen.

Als beliebtes Motiv frühchristlicher Kunst von Bedeutung, genauer gesagt der Katakombenmalerei und der Reliefs an Sarkophagen²¹², kommt Jesus als „der Gute Hirte“, der auf seine Schäfchen aufpaßt vor. Als allegorisches Motiv der klassischen Antike wurde diese Formel vom Christentum übernommen. Der Träger eines Tieres hat sein Vorkommen aber genauso am abbasidischen Hof von Samarra²¹³. Im allgemeinen gehört er einfach zum Jagdzug, welcher sich um die Kirche herum bewegt.

²¹⁰ Die Abbildung stammt von der Homepage der Eremitage in St. Petersburg: URL: http://www.hermitagemuseum.org/html/En/03/hm3_5_4a.html, 13.07.07.

²¹¹ Abbildung in: J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), S.260, Abb.168.

²¹² Beispiele wären die Darstellung des Guten Hirten in der Clivus Katakombe in Rom oder dem Haus Dura Europos in Syrien. Abbildung in: A. Grabar, Frühes Christentum, (zit. Anm.155), Abb. 60- 63.

²¹³ Siehe Abbildung bei: K. Otto-Dorn, Türkisch- Islamisches Bildgut, (zit. Anm.6), S. 29, Abb. 27.

Ein ziemlicher Gegensatz zum friedlichen Mann mit Schaf sind die Kampfesdarstellungen von Männern, eine der vielen Belustigungen am Hofe. Ringer an der Nordfassade und Bartzieher im Süden (Abb. 89a & 89b) sind Motive aus dem islamischen Raum, welche sich ins christliche Abendland um das 12. Jahrhundert speziell in der französischen Kapitellplastik und schon früher in den christlichen Orient nach Ahtamar ausbreiten. Die Verbreitung geht aber auch in den Norden wie zum Beispiel nach Wladimir in Russland. An der Demetrius Kathedrale (1194- 1197) gibt es Ringer (Abb. 90) und sogar das restliche Repertoire²¹⁴ von Männern, die mit Tieren kämpfen, Greif mit erlegtem Hasen, ineinander verschlungene Wasservögel. Das Greifen oder auf den Bart weisen kommt auch in der Gotik²¹⁵ bei manchen grotesken Figuren vor. Der Bart geht als Hoheitszeichen²¹⁶ im Orient auf die Beliebtheit des Barttragens prinzipiell zurück. Auch in Armenien war der Bart ein wichtiges Statussymbol – ihn abgeschnitten zu bekommen oder es selbst zu tun kam einer Schande gleich, deshalb auch der Kampf um der Bart. Ein berühmtes westliches Beispiel ist ein Kapitell von Sainte- Hilaire- le- Grand aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 91)²¹⁷ . Beispiele gibt es aber auch in Schöngrabern zu finden, wobei ein bärtiger Mann von dem nur das Gesicht frontal dargestellt ist von zwei neben ihm befindlichen Männern am Bart gezogen wird. Feuchtmüller bezeichnet diese Darstellung als „Menschen hängen am Guten²¹⁸“, was dem Bart an sich auch hier eine gute Stellung einräumt.

²¹⁴ N. Woronin, Wladimir, Architekturdenkmäler, Leningrad, 1988, S. 59, Abb. 46.

²¹⁵ Ein Beispiel dafür ist der „Bartweiser“ aus Köln. Abbildung in: R.E.G.Schymiczek, Höllenbrut, (zit. Anm.202), S.112, Abb. 97.

²¹⁶ Moslimische Männer schwören zum Beispiel auf den Bart Mohammeds.

²¹⁷ Über die Entstehung und Verbreitung des Motivs der Bartzieher siehe: Z. Jacoby, The beard pullers in Romanesques art: an Islamic motif and its evolution in the West, in: Arte medievale, Periodica internazionale di critica dell' arte medievale, 1, Rom, 1987, S.65 - 83.

²¹⁸ Abbildung in: R. Feuchtmüller, Schöngrabern, (zit. Anm.201), Abb. 126,127.

Wiederum fließen orientalische Motive in das Repertoire der christlichen Kirche in Achtamar.

9.1.5. Fries der laufenden Tiere und Menschenköpfe

Unterhalb der Dachzone, der Traufen und Giebel verläuft ein schmales Band mit laufenden Tieren. Auf der Süd- und Nordseite werden die Tiere durch Menschenköpfe abgelöst. Die Nähe der laufenden Gazellen, Jagdhunde, Hirsche und Rehe zu den Dekorformen Samarras und des Abbasidenhofes, wobei Tiere im „gestreckten Galopp“²¹⁹ in ganz Asien als Dekorform zu finden sind, habe ich kurz in einem früheren Kapitel angesprochen. Interessant sind noch die Reihen von Menschenköpfen, welche fast alle männlich und mit Bärten ausgestattet zu sein scheinen (Abb.83). Kopfreihen sind auch in Randzonen an Fassaden der westlichen Romanik zu sehen und ab dem 12. Jahrhundert²²⁰ ziemlich beliebt. Sie sind Darstellungen von dämonischen Köpfen, einfachen Gesichtern und Masken. Wirklich erklärbar ist dieses Phänomen nicht. Ob ab und zu auch wirkliche Herrscher damit gemeint waren ist nicht gewiß, doch durch die Verlegung dieser Köpfe an Randzonen der Kirche ist die Hierarchie in der sie sich architektonisch befinden nicht wirklich hoch. Die Diskussion, ob die Tradition der Darstellungen von Menschen oder Tierköpfen auf barbarische grausame Bräuche²²¹ zurückgeht echte Köpfe von Feinden aufzuhängen, muß nicht unbedingt Relevanz haben, da diese Sitte Jahrhunderte vor der Christianisierung zurückliegt. Wahrscheinlich handelt es sich hier auf der Heilig-Kreuz-Kirche wieder um den Fall von beschützender

²¹⁹ G. Heim, Die islamische- ostchristliche figurale Plastik in Vorderasien und Ägypten von 1000 - 1300, Diss. Wien, 1933, S.119.

²²⁰ Beispiele nennt Dinzelbacher in Weinsberg, Württemberg, 13. Jh., Klosterkirche in Millstatt, Kärnten, um 1170 und viele mehr in: U. Müller, Dämonen, (zit. Anm.190), S.109- 111.

²²¹ Ebenda, Anm. 24, S.109.

Funktion der Köpfe, da sie die Darstellung von Heiligengesichtern annehmen, mit Bart und langen Locken und einige sogar nimbiert (auf der Nordseite) sind.

Getrennt von den verschiedenen Darstellungen der Reliefbänder möchte ich nun auf die Bedeutung der Stifterdarstellung eingehen.

10. „Ein Tempel für einen König“ -

Der Stifter und seine Darstellung

Ohne Kenntnis der politischen Situation im frühen 10. Jahrhundert, wie anfangs schon erwähnt, läßt sich die Ikonografie der Kirche natürlich nicht gut verstehen. Der Stifter der Heilig-Kreuz-Kirche in Achtamar, der König des kleinen Vasallenreiches von Waspurakan, ist nicht nur ein guter Diplomat, sondern er versteht es auch sich selbst ins beste Licht zu rücken. Darstellungen wie David und Goliath, Simson und die Philister deuten schon auf die Unterdrückung und den Wunsch nach einem Kampf gegen den mächtigen Abbasidenhof und den Kalifen. Die physische Präsenz Gagiks unter den Reliefs der Kirche geben Anlaß die Kirche als seine diplomatische christliche Werbung zu sehen.

10.1. Der Stifter der Westseite

Im Hauptfries des westlichen Kreuzarms (**Abb.** 15), der Bereich der dem Besucher wenn er in die Kirche tritt nicht entgehen kann, ist der Darstellung des Stifters und Christus, dem Empfänger der Kirche vorbehalten. Die Platzierung ist strategisch gut überlegt, da bei der Ankunft am Hafen diese Figuren als erste zu sehen sind. Beide Figuren sind durch ihre zentrale Positionierung und nur durch das mittlere Fenster getrennt – der Blickfang. Zusätzliche Betonung

erfahren sie durch die beiden Tierprotomköpfe des Protomenfries und Gagik selbst durch das enorm rundplastisch gestaltete Kirchenmodell, welches er in seiner linken Hand trägt. Beide Figuren sind frontal stehend dargestellt und entsprechen somit dem allgemeinen Darstellungskanon der Zeit – den byzantinischen Stifterdarstellungen und Repräsentationsbildern. Den Vergleich zu dem Justinian-Mosaik in Ravenna²²² habe ich schon bei der Besprechung der Westfassade gebracht. Die extrem strenge frontale Haltung und die kostbare Gewandung ist byzantinischen Vorbildern nachempfunden, außer, dass beide Figuren bärtig und nimbiert sind, wobei Gagik zusätzlich eine Krone trägt und prächtig gekleidet ist, fehlen sonstige übliche honorierende Attribute wie ein Schemel oder ein Baldachin. Aber dies entspricht der sporadischen, auf die Essenz der Aussage beschränkten Darstellung der Szenen der Heilig-Kreuz-Kirche.

Ein Vergleich mit einer byzantinischen Miniatur des 11. Jahrhunderts zeigt das Konzept des byzantinischen Herrschers (Abb. 92)²²³, anhand von Kaiser Basileios II., welcher von Gagik übernommen wird. Ein aufrecht, allerdings auf einem juwelenbesetzten Schemel stehender Kaiser, nimbiert, bärtig, in kostbarer Kleidung. Der übliche Pomp der Kaiser von Byzanz wurde hier angeeignet.

Ist es Absicht oder Zufall, dass Gagik zwar wie byzantinische Imperatoren dargestellt wird, Christus jedoch fast um einen Kopf kleiner ist? Da es wie bereits erwähnt einem >>faux pas<< - Darstellen gleichkommen würde, wenn das Erstere zutreffend wäre, muß man das Zweite annehmen, denn sonst würde Gagik sein Herrschertum über das des Gottessohnes stellen.

Nicht nur der byzantinische Darstellungscode der Figuren, der hier von Manuel dem Bildhauer in wirkungsvoller Weise übernommen

²²² Siehe Abbildung 29.

²²³ Abbildung von Kaiser Basileus, „Psalter des Basileus II. in: A. Cutler, *Universum der Kunst*, (zit. Anm.145), S.321, Abb.254.

wird, sondern auch die gesamte Anlage der Residenzstadt, der Palastanlage mit Kirche, erinnert stark an den konstantinischen Palast²²⁴ in Konstantinopel. Der kaiserliche Palast in Konstantinopel „was not a single stately edifice but a whole cluster of buildings... Stately halls and audience rooms, sumptuous sleeping-chambers, churches, terraces and porticos were scattered throughout the spacious garden,...“, „the gardens were beautified with trees and flowers“²²⁵. Der Palast in Konstantinopel war Residenz des Kaisers, bei dem keine Mühe gescheut wurde diesen so glamourös wie nur möglich zu gestalten. Die Beschreibung des Palastes in Ostrom könnte genau so gut auf das Palast- und Kirchenensemble von Achtamar passen, wenn man der Beschreibung von Thomas Artzruni Glauben schenkt. „Eine Ringmauer entstand, befestigt durch Türme, in denen sich Loggias mit Blick über den See befanden. Im Inneren wurden die Gärten mit seltenen Duftstoffen besprengt, ...in diesem „Paradies“ befanden sich auch Residenzen der Beamten und des Hofes“²²⁶.

Ähnlich wie die Kaiser von Byzanz muß sich König Gagik gesehen haben – als „Bewahrer des Christentums“ in einem von islamischem Glauben umringtem Gebiet, daher sollte die Residenzstadt Achtamar ein wenig von der byzantinischen Glorie - „splendor of Byzantine Imperialism“²²⁷ - ausstrahlen.

Im Unterschied zur altorientalischen Welt war es die herrschaftliche Darstellungsart den Herrschenden immer im Profil zu zeigen, so wie im Herrscherrelief an einer Tür im Palast des archämeniden Königs Dareios I. in Persepolis²²⁸ aus dem 5. Jahrhundert vor Christus. Ein frühes armenisches Beispiel eines

²²⁴ Von Kaiser Konstantin begonnen und von seinen Nachfolgern immer mehr erweitert.

²²⁵ J.A. Hamilton, Byzantine Architecture, (zit. Anm.77), S.16.

²²⁶ Zitiert von J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), S.147.

²²⁷ J.A. Hamilton, Byzantine Architecture, (zit. Anm.77), S.19.

²²⁸ Abbildung in: B. Brentjes, (zit. Anm.138), Abb.40.

Stifterreliefs befindet sich auf der Außenfassade der Kathedrale in Mren, 623- 40²²⁹, wobei der Körper des Stifters im Profil, sein Gesicht aber frontal dargestellt wird. Etwas später werden die Stifterreliefs in Armenien immer kleiner aber durchaus plastischer. An der Kirche des heiligen Zeichens im Kloster Haghbat, um 966, sind die Söhne König Aschots (Abb. 93)²³⁰ als Stifterfiguren dargestellt. Sie sind allerdings im Profil dargestellt, da sie sich gegenseitig anschauen, sehr einfach rundplastisch gestaltet, wobei das orientalische der Darstellungsweise noch besser durch den Sohn mit Turban²³¹ zur Geltung kommt.

Ein ganz einzigartiges Stifter- Vergleichsbeispiel mit weißem Turban ist die mehr als lebensgroße, fast freistehende, leider nicht erhaltene Skulptur König Gagiks von Ani (regiert 990 - 1020). Auch hier soll das Kirchenmodell in den ausgestreckten Händen des Stifters, eine eins zu eins Kopie der heiligen Gregorkirche von Ani gewesen sein, rundplastisch gestaltet fast so wie das Modell in Achtamar. An den alten erhaltenen Fotos²³² (Abb. 94a & 94b) der Skulptur Gagiks von Ani ist eindeutig eine Farbigkeit zu erkennen, welche die Theorie der Polychromie an der Kirche von Achtamar unterstützt.

Eine derart große prominente und erhaltene Darstellung eines Stifters gibt es nach Achtamar und Ani nicht. Üblicherweise sind Stifterdarstellungen am armenischen Sakralbau kleinformatig, wie zum Beispiel die Brüder Gurgen und Smbat²³³ Bagratuni auf der Kirche des Heiligen- Zeichens in Haghbat um 977.

²²⁹ Abbildung in: A. Renz, Land um den Ararat, (zit. Anm.14), S.239, Abb.18.

²³⁰ Abbildung in: J.-M. Thierry, Armenien im Mittelalter, (zit. Anm.40), Abb.92.

²³¹ Der Turban war ein anerkanntes Zeichen der königlichen Macht im Gebiet des Kaukasus, wenn er weiß war, war es ein Zeichen der unabhängigen Herrschaft. Zur Aufnahme von abbasidischer Ikonografie im christlichen Kaukasus, siehe: L. Jones, Abbasid Suzerainty, (zit. Anm.142), S.143- 150.

²³² Fotos auf URL: [http:// www.virtualani.org/gagikstatue/index.htm](http://www.virtualani.org/gagikstatue/index.htm) , 12.07.07.

²³³ Smbat trägt einen Turban und Gurgen ist bekrönt, ein eins- zu- eins Modell der Kirche halten sie, sich gegenseitig, anschauend in ihren ausgestreckten Händen. Abbildung bei: L. Jones, Abbasid Suzerainty, (zit. Anm.142), S.142, Fig.1.

10.2. Der Stifter des Weinlaubfries'

An der Ostwand, der heiligsten Seite der Kirche, zentral im Weinlaubfries (Abb. 95) befindet sich eine „zentrale Figurengruppe“, in deren Mitte die Gestalt eines im Türkensitz auf einem Sitzkissen verweilenden, von zwei Dienern umgebenen Herrschers zu sehen ist.

Nimbus und Krone weisen ihn als Herrscher aus. In seiner rechten Hand hält der bärtige Herrscher einen Trinkbecher, mit der Linken scheint er sich gerade eine Weintraube zu pflücken. Die Weinranke, welche durchgehend in bestimmten Abständen eine rahmende Funktion besitzt, wirkt hier fast wie ein geschlossenes Medaillon. Die Kleidung ist in der Mitte gegurtet, grob gearbeitete Rundfalten hüllen ihn ein. Die großen Mandel- Augen sowie die Krone sollen farbige Einlagen gehabt haben.

Otto-Dorn sieht hier den abbasidischen Kalifen al-Muktadir²³⁴ im typischen „Türkensitz“ mit dem iranischen „Weltenbecher“ in seiner rechten Hand, eine Art Rauschtrankbecher, ein Teil der Krönungszeremonie und Sinnbild der abbasidischen Macht. Es ist für Otto-Dorn der Kalif Muqtadir und seine Leibgarde. Otto-Dorn schreibt eine ausführliche Analyse beginnend bei den „Urbildern“ des nomadischen Thronsitzes, bis zu der Goldmünze des Kalifen Muktadir, zwischen 908- 932 (Abb. 96)²³⁵, welche ähnlich im Türkensitz thronend und Becher haltend dargestellt sind²³⁶. Auch andere Throndarstellungen aus dem Iran aus späterer Zeit, zum

²³⁴ „Stark durch die Kraft Gottes“, Kalif in Bagdad 908-932, unter ihm war die schwächste Zeit der Abbasiden Sie sehen sich als Abkömmlinge von Abbas, dem Onkel von Mohammed.

²³⁵ Abbildung in: Propylaen der Kunst, Die Kunst des Islam, Band 4, Berlin, 1973, Abb.155a.

²³⁶ K. Otto-Dorn, Türkisch- Islamisches, (zit. Anm.6), S.2- 20.

Beispiel eine Schüssel aus 1200 (Abb. 97)²³⁷, zeigt höfische Unterhaltungen um den zentral dargestellten orientalischesitzenden Herrscher mit Trinkbecher und zwei dienenden Figuren. Die extreme Ähnlichkeit der Darstellung ist natürlich nicht zu verleugnen. Der Herrschende im Weinlaubfries trägt aber eine Krone und ist genauso nimbiert und bekrönt wie König Gagik Artzruni. Es war für Kalifen nicht üblich sich mit Krone darstellen zu lassen²³⁸.

Otto-Dorn sieht in der Darstellung des sitzenden Herrschers den Kalifen Muktedir und betrachtet seine Präsenz als Zeichen der Loyalität Gagiks zu diesem²³⁹. Der Nercessian ist da anderer Meinung und ist überzeugt, dass die Darstellung des Thronenden König Gagik darstellt, da auch in der Cappella Palatina in Palermo der christliche Herrscher Roger II. durch die islamische Kunst inspiriert, dargestellt wurde (Abb. 98)²⁴⁰.

Möglicherweise scheint es für den Betrachter von heute befremdend einen christlichen Herrscher in einem islamischen Darstellungscodex dargestellt zu sehen, doch es gibt plausible Gründe zu glauben, dass König Gagik mit dem Herrscher gemeint ist und nicht Muktedir. Gagik steckt zwar in einer quasi islamischen Umgebung mit den Darstellungen der Bartzieher, Jagddarstellungen und Tiergruppen, dennoch werden diese christlich gedeutet. Nur der Code wurde übernommen, aber nicht die hundertprozentige gleiche Bedeutung aufgenommen. Schon allein die Zweideutigkeit des Motivs des „Guten Hirten“ - „Gazellenträger“ beweist diese Annahme. Die abbasidische Ikonografie wurde von Gagik absichtlich benutzt, um seinen königlichen Status darzustellen. Ihm wurden ja auch vier Kronen und

²³⁷ Abbildung in: S. Blair (Ed.), *Images of Paradise in Islamic Art*, Texas, 1991, S.109, Abb.49a.

²³⁸ L. Jones, *Abbasid Suzerainty*, (zit. Anm.142), S.149.

²³⁹ K. Otto-Dorn, *Kunst des Islam*, (zit. Anm.176), S.79- 80.

²⁴⁰ S. Der Nercessian, *L'art arménien*, Paris, 1989, S.247. Abbildung von URL: <http://www.answers.com/topic/cappella-palatina>, 01.08.07.

sieben Roben²⁴¹ zur Verleihung der Königswürde vom Kalifen selbst geschenkt, welche er natürlich auch trug.

Beweis genug dafür, dass es nicht unüblich ist armenische Könige im Schneidersitz darzustellen beweist außerdem die Darstellung von König Gagik von Kars aus der 1. Hälfte 11. Jahrhunderts (Abb. 99)²⁴², mit seiner Frau Gorandoukht und Tochter Marem. Alle drei sitzen auf einem orientalischen Teppich im Schneidersitz. Die Tatsache, dass ihre Identität geklärt ist, läßt vermuten, dass es sich bei dem thronenden Herrscher mit dem Trinkbecher im Weinlaubfries, tatsächlich um König Gagik Artzruni von Waspurakan handelt.

Die neueste Version stammt von Davies, der wegen der unterschiedlichen Krone des im Weinlaubfries sitzenden Herrschers und Gagiks Krone auf der Westfassade nicht dieselbe Person sieht. Davies betrachtet die gesamte Ostfassade als die Fassade der Gründer der Armenischen Kirche, auf der Figuren wie zum Beispiel Gregor der Erleuchter, Thaddäus und Bartholomäus vorkommen. Die dargestellte und im Schneidersitz thronende Figur des Weinlaubfries ist seiner Meinung nach Tiridates²⁴³, welcher von Gregor dem Erleuchter zum Christentum bekehrt wurde und somit den Grundstein für die Bekehrung Armeniens zur christlichen Religion legte. Einer der Gründe von Davies für Tiridates ist dessen Benennung zum „zweiten Erleuchter“²⁴⁴ nach Gregor.

Es ist natürlich nicht möglich eindeutig die Identität des Thronenden mit seinen Assistenzfiguren im Weinlaubfries zu klären. Tatsache ist jedoch, dass Gagik es durchaus selbst sein könnte, denn die orientalische Sitzhaltung war nicht nur den Kalifen vorbehalten und Kronen waren kein Attribut der Abbasiden. Die einleuchtendste

²⁴¹ L. Jones, Abbasid Suzerainty, (zit. Anm.142), S.149.

²⁴² Abbildung in: V. Gantzhorn, Orientalische Teppiche, Eine Darstellung der ikonographischen und ikonologischen Entwicklung von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert, Köln, 1998, S.126, Abb.175.

²⁴³ J.G. Davies, Aght'amar, (zit. Anm.8), S.81- 83.

²⁴⁴ Zitiert bei Ebenda, S.82, Anm. 52 & 53.

Erklärung für den im Weinlaub sitzenden christlichen Herrscher ist, dass es bei besten Willen des diplomatischen Entgegenkommens unmöglich erscheint, dass auf einer armenischen, christlichen Kirche ein Kalif einen derart prominenten Platz schon aus Gründen der religiösen Lehre und Unduldsamkeit gegen Andersgläubige nie hätte einnehmen können.

Ganz kurz möchte ich, obwohl auch schon während der Arbeit öfter erwähnt, auf die Diffusion bestimmter Bauformen und Darstellungsformeln von Armenien nach Europa, von Europa nach Byzanz, von Byzanz nach Armenien und in die ganze Welt eingehen.

11. Schlußbemerkungen

Zwei Themen – ein altes und ein neues – werden noch längere Zeit diskutiert werden; Strzygowskis Verbreitungstheorie und die 2007 fertiggestellte Renovierung der Heilig-Kreuz-Kirche.

11.1. Verbreitung und Strzygowski

Strzygowski sah die armenischen Bauformen nach Europa wandern. Vorbild der abendländischen Kunst lag seiner Meinung nach in Armenien²⁴⁵. Wenn man auch Strzygowski skeptisch gegenüber steht²⁴⁶, so muß man ihm zubilligen, viel für die Beachtung Armeniens und des Kaukasus getan zu haben. Den Bau in Achtamar konkret betreffend findet Strzygowski zum Beispiel die Polychromie des Außenbaus im 16. Jahrhundert in der Bukowina in Rumänien²⁴⁷

²⁴⁵ J. Strzygowski, Die Baukunst, (zit. Anm.22), Band II., Viertes Buch: Ausbreitung, 1918, S.700f.

²⁴⁶ Titel wie „Der Arische Grundzug“ sagen genug über Rassegedanken seinerseits aus, welche Grund für spätere Anfeindungen waren. Ebenda, Band.II., S.575f.

²⁴⁷ Ebenda, Band II., S. 567.

bei einigen Klosterkirchen und deren äußeren Malereien wieder (Abb. 100).

Der Glaube, dass gotische Baumeister die Rippenwölbung der Armenier kannten und diese dann übernahmen ist wohl hinfällig, genauso wie Leonardo wahrscheinlich auch niemals in Armenien war. Trotzdem darf man einen gewissen Einfluß Armeniens auf die europäische Baukunst nicht gänzlich abstreiten. Trdat²⁴⁸, der Architekt der Kathedrale von Ani, wurde beispielsweise nach Konstantinopel gerufen um die Kuppel der Sophienkirche 989 wiederherzustellen. In der Geschichte der Armenier gibt es immer wieder Zeiten, in denen regelrechte Auswanderungsschübe Richtung Westen stattfanden. Die armenische Migration ist eine Begebenheit in der tragischen Geschichte Armeniens, welche möglicherweise auch zur Verbreitung von islamischen Motiven auf christlichen Kirchen beitrug, obwohl ein genauer direkter Weg schwer nachzuvollziehen ist. Vertreibungen durch neue Herrscher und das Verschwinden von armenischen Kunstzentren war Realität, ließ aber wiederum Neue entstehen. Armenische Baumeister sind zum Beispiel im 11. und 12. Jahrhundert in Kiew tätig²⁴⁹. Die Diffusion bleibt aber ein Thema, dem noch viel Aufmerksamkeit gewidmet werden kann.

11.2. Renovierung

Soweit es noch möglich ist vergangene Renovierungen zu erforschen, gibt eine Inschrift auf der Südseite unterhalb des Weinlaubfrieses, Hinweis darauf, dass die Kuppel zur Regierungszeit des Katholikos Stephan III (1272- 1296) einstürzte und renoviert wurde²⁵⁰.

²⁴⁸ R. Krautheimer, The Pelican History of Art, Early Christian and Byzantine Architecture, New Haven, 1986, S. 330.

²⁴⁹ H. und H. Buschhausen, Die Herkunft der Armenier, (zit. Anm.52), S.6.

²⁵⁰ J.G. Davies , Aght'amar, (zit. Anm.8), Anm. 44, auf Seite 14.

Die Türkische Organisation zur Erhaltung des Kulturerbes²⁵¹ hat seit Mai 2005, Restaurierungsarbeiten in Achtamar veranlasst (Abb. 101). In Zusammenarbeit mit der Universität von Pennsylvania hat man ein Projekt gestartet, welches armenische, türkische und amerikanische Wissenschaftler und Experten an einen Tisch brachte um die Restaurierung und Erhaltung dieser einzigartigen Kirche zu diskutieren. Tatsächlich wurde dann auch die Restaurierung in Angriff genommen. Am 29. März 2007²⁵² war es dann soweit die Heilig-Kreuz-Kirche zu eröffnen, welche als Museum nun ihr *raison d'être* findet.

12. Zusammenfassung

Die Heilig-Kreuz-Kirche folgt dem Konzept eines Zentralbaus und einer in Armenien sehr beliebten Variation der Kreuzkuppelkirche. Architekt Manuel bleibt bei verständlichen und bekannten Formen der Sakralarchitektur Armeniens, dem „Awan-Hrpsime-Typ“ und versucht sich nicht als Erneuerer, denn symbolisch muß die Kirche auch für eine stabile christliche Vergangenheit und Zukunft stehen.

Die äußere polygonale Baustruktur bietet in Darstellungen Szenen des Alten und Neuen Testaments, Genreszenen und viel vegetabilen Dekor am vielseitigen Podium. Die mit Reliefs bedeckte Kirche stellt eine wirkliche Besonderheit in der Geschichte der Baukunst in Armenien dar.

Der Stil der Figuren ist eine Mischung aus Flachstil bei den zoomorph- und anthropomorphen Darstellungen des Hauptfigurenfrieses und körperlichen Stils der Weinranke mit ihren vielen Genreszenen. Tier- und Menschenprotome sind Vorfahren des

²⁵¹ URL: [http:// www.tmk.org/akhphotos.htm](http://www.tmk.org/akhphotos.htm), 17.07.2007.

²⁵² URL: <http://int.armradio.am/fr/index.php?part=3&id=1353>, International Public Radio of Armenia.

steinzeitlichen Baudekors und schützen die Kirche vor bösen Geistern.

Betrachtet man den Weinlaubfries und Szenen wie die der Bartzieher, Ringer und Jagddarstellungen, so ist Achtamar sichtlich ein Denkmal, welches die Begegnung von christlicher und islamischer Welt darstellt, wobei die islamischen Motive auf Motive viel älterer Kulturen zurückgehen. Steinzeitliche Bauten wie zum Beispiel in Catal Höyük, mesopotamische und urartäische Dekorsysteme zeigen Ähnlichkeiten und sind Vorbilder. Auch die eindeutig christlichen Szenen finden gerade in dieser Gegend, im ehemaligen Herz Urartus, viele altorientalische Darstellungsformen und -formeln. Die Kunst der Omayyaden findet ebenfalls Widerhall im Figurenstil der Heilig-Kreuz-Kirche, genauso wie byzantinische Darstellungsmodi. Die Heilig-Kreuz-Kirche in Achtamar ist somit eine Art Konglomerat verschiedenster ethnischer Einflüsse und Archetypen der Vergangenheit, welche sich auf der Kirche christlich darstellen. Viele dieser Darstellungen findet man Richtung Westen bis ins Abendland verstreut wieder. Die Diffusion dieser Motive geht teils auf die Verbreitung von Kunstobjekten über den Weg über die Handelswege Anatoliens nach Westen²⁵³ zurück, aber auch Wanderbewegungen armenischer Baumeister verbreiteten ihr Wissen.

In Anbetracht dessen, dass sich Gagik einmal im byzantinischen und einmal im abbasidischen Stil als Herrscher auf seiner Kirche präsentiert, unterstreicht seine Botschaft. Er ist christlicher König in einem islamisch beherrschten Land. Er ist der Bewahrer des Christentums in Waspurakan. Die Kirche mit der anschließenden Palastanlage war die Demonstration seiner Macht

²⁵³Auch schon zur Zeit Urartus findet man in griechischen Heiligtümern und etruskischen Gräbern urartäische Bronzeobjekte. Dazu siehe: M. Salvini, Geschichte und Kultur der Urartäer, (zit. Anm150), S. 12.

und die Wände der Kirche teilten dies den Besuchern mit. Ein „Tempel“ des christlichen Glaubens auf einer Insel und in einem abgegrenzten Bezirk seines Palastes, dazu noch durch einen zweistufigen Sockel erhöht. Ob sich der Kalif durch manche Darstellungen politisch herausgefordert gefühlt hat oder ob er sich durch den dualistischen Ausdruck – christlichen und politischen - hinter jeder Darstellung täuschen ließ ist fraglich und wird sich nicht unbedingt klären lassen. Aber die Heilig-Kreuz-Kirche von König Gagik ist Chatschiks Tempel – eine steinerne Diplomatie und das Symbol seiner Macht inmitten einer Übermacht. Schöne Ikonografie mit religiösem Ausdruck findet hier politische Konnotation.

13. Bibliografie

- Abka'i- Khavari, Manijeh, Das Bild des Königs in der Sassanidenzeit; Schriftliche Überlieferungen im Vergleich mit Antiquaria, Texte und Studien zur Orientalistik, Band 13, Hildesheim, Zürich, New York, 2000.
- Bachman, Walter, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig, 1913.
- Bandinelli, Bianchi, Rom – das Ende der Antike: die römische Kunst in der Zeit von Septimius Severus bis Theodosius I., München, 1971.
- Barral i Altet, Xavier, Mittelalter, Köln, 1999.
- Bernhard, Alois, Die steinerne Bibel der Romanik, Sakrale Skulpturen in Frankreich, München, 1990.
- Beridse, Wachtang, Neubauer, Edith Die Baukunst des Mittelalters in Georgien, vom 4. bis zum 18. Jahrhundert, Wien, München, 1981.
- Beridse, Wachtang, Nekotorye aspekty gruzinskoj kupol'noj architektury so vtoroj poloviny X v. do konca XIII v. : doklad na meždunarodnom simpoziume po gruzinskomu iskusstvu v. g. Bergama (Italija), 29. VI. 1974. (Quelques aspects de l'architecture géorgienne à coupole de la seconde moitié du Xe siècle à la fin du XIIIe) anlässlich eines internationalen Symposiums georgischer Baukunst in Bergamo, Italien am 29.6.1974/ Tbilisi, 1976.
- Bernard, Alois, Die steinerne Bibel der Romanik, Sakrale Skulpturen in Frankreich, München, 1990.

- Blair, Sheila S. (Ed.), Images of Paradise in Islamic Art, Texas, 1991.
- Bock, Ulrich, Die Armenische Baukunst, Geschichte und Problematik ihrer Erforschung, Köln, 1983.
- Brentjes, Burchard, Kunst des Mittelalters in Armenien, Wien/München, 1982.
- Brentjes, Burchard, Die iranische Welt vor Mohammed, Leipzig, 1968.
- Bretschneider, Joachim, Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend, Phänomene in der Kleinkunst an Beispielen aus Mesopotamien, dem Iran, Anatolien, Syrien, der Levante und dem ägäischen Raum unter besonderer Berücksichtigung der bau- und religionsgeschichtlichen Aspekte, Neukirchen- Vluyn, 1991.
- Buschhausen, Heide & Helmut, Die Herkunft der Armenier im ehemaligen Gebiet der Habsburgermonarchie, in: Steine Sprechen, Zeitschrift der Österreichischen Gesellschaft für Denkmal- und Ortsbildpflege, Nr. 127, Jg. XLII/2- 3, Wien, August, 2003.
- Calvocoressi, Peter, Who's who in der Bibel, München, 1997.
- Cuneo, Paolo, Architettura Armena, dal quarto al diciannovesimo secolo, Tomo I+ II, Roma, 1988.
- Cuneo, Paolo, L'église de S. Etchmiadzine à Soradir, Revue des Etudes Arméniennes, V, 1968.

- Cutler, Anthony,
Jean- Michel, Spieser, Universum der Kunst, Das
Mittelalterliche Byzanz, 725 - 1204,
München, 1996.
- Davies, John Gordon, Medieval Armenian art and
architecture: the church of the Holy
Cross, Aght'amar, London, 1991.
- Der Nersessian, Sirarpié, Aght'amar: Church of the Holy Cross,
Cambridge, 1965.
- Der Nersessian, Sirarpié, Documenti di Architettura Armena,
Achtamar, 8, Venezia, 1974.
- Der Nersessian, Sirarpié, L'art arménien, Paris, 1989.
- Dézélys, Robert, L'Art de Transcaucasie, Vienne, 1989.
- Eid, Volker, Ost- Türkei, Köln, 1990.
- Ferrua, Antonio, Katakomben. Unbekannte Bilder des
frühen Christentums unter der Via
Latina, Stuttgart, 1991.
- Feuchtmüller, Rupert, Schöngrabern, Die steinerne Bibel,
Wien, 1979.
- Fillitz, Hermann, Geschichte der bildenden Kunst in
Österreich, Früh- und
Hochmittelalter, Wien, 1998.
- Fornasier, Jochen, Jagddarstellungen des 6.- 4. Jhs. v.
Chr.: eine ikonographische und
ikonologische Analyse, Univ. Diss.,
Münster, 1999.
- Gantzorn, Volkmar, Orientalische Teppiche, Eine
Darstellung der ikonographischen
und ikonologischen Entwicklung von
den Anfängen bis zum 18.
Jahrhundert, Köln, 1998.
- Grabar, André, Martyrium, Recherches sur le culte
des reliques religieux de l'art
chrétien antique, Collège de France,
Paris, 1946.

- Grabar, André, *Universum der Kunst, Die Kunst des frühen Christentums*, München, 1967.
- Grillmeier, Alois, *Jesus Christus im Glauben der Kirche*, Freiburg im Breisgau, 1982.
- Haas, Volkert, *Hethitische Berggötter und hurritische Steindämonen; Riten, Kulte und Mythen ; eine Einführung in die altkleinasiatischen religiösen Vorstellungen*, Mainz am Rhein, 1982.
- Hamilton, J. Arnott, *Byzantine Architecture and Decoration*, London, 2. Auflage, 1958.
- Hollingsworth, Mary, *Weltgeschichte der Kunst*, Stuttgart, Moskauer Ausgabe, Moskau, 1993 (russ.).
- Hübschmann, Johann Heinrich, *Armenische Studien*, Leipzig, 1883.
- Ipsiroglu, Mahzar Sevket, *Die Kirche von Achtamar, Bauplastik im Leben des Lichts*, Berlin, 1963.
- Jacoby, Zehava, *The beard pullers in Romanesques art: an Islamic motif and its evolution in the West*, in: *Arte medievale, Periodica internazionale di critica dell' arte medievale*, 1, Rom, 1987.
- Jolivet- Lévy, Catherine, *Présence et figures du souverain à Sainte- Sophie de Constantinople et à l'église de la Sainte- Croix d'Aghtamar*, S. 231 – 246, in: (ed.) *Byzantine Court Culture from 829 – 1204*, Washington DC, 1994.
- Jones, Lynn, *'Abbasid Suzerainty in the Medieval Caucasus: Appropriation and Adaption of Iconography and*

- Ideology, in: GESTA, Encounters with Islam, New York, 2004.
- Klotz, Heinrich, Die Entdeckung von Catal Höyük, Der archäologische Jahrhundertfund, München, 1997.
- Khatchatrian, A., L'architecture arménienne du Ve au Vie siècle, Klincksieck, Paris, 1971.
- Kodera, Peter, Der Stephansdom in Fotografien, Wien, 2006.
- Kühnel, Bianca, Der Rankenfries am Portal der Grabeskirche zu Jerusalem und die romanische Skulptur in den Abruzzen, in: Arte medievale, Periodica internazionale di critica dell' arte medievale, 1, Rom, 1987.
- Krautheimer, Richard, The Pelican History of Art, Early Christian and Byzantine Architecture, New Haven, 1986.
- Krikorian, Mesrob K., Die armenische Kirche: Materialien zur armenischen Geschichte, Theologie und Kultur, Frankfurt am Main, 2002.
- Langer, Karl, Gussmauerwerk in der Vergangenheit und Gegenwart, Diss., Wien, 1933.
- Layard, Austen, Discoveries among the Ruins of Nineveh and Babylon, London, 1853.
- Lehner, Erich, Die Baukunst Armeniens, Christliche Kultur an der Schwelle des Abendlandes, Wien, 2004.
- Lynch, H.F.B. , Armenia. Travels and Studies, London & New York, 1901.
- Maguire, Henry, The Icons of their Bodies, Saints and their Images in Byzantium, United Kingdom, New Jersey, 1996.

- Maranci, Christina, Medieval Armenian Architecture, Constructions of Race and Nation, Virginia, 2001.
- Maranci, Christina, Building churches in Armenia: art at the borders of empire and the edge of the canon, in: Art Bulletin, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_4_88/ai_n17093711, 17.07.07.
- Mnatsakanian, Stepan, Aghtamar, The Church of the Holy Cross, 915- 921, New Jersey, 1986.
- Müller, Ulrich, Werner Wunderlich (Hg.), Dämonen, Monster, Fabelwesen, St. Gallen, 1999.
- Neuberger, Ariane, Die Einflüsse der Wandmalereien in Qusayr Amra, Dipl. Univ. Wien, Wien, 1988.
- Novello, Adriano Alpago, Die Armenier, Brücke zwischen Abendland und Orient, Stuttgart und Zürich, 1986.
- Otto- Dorn, Katharina, Kunst des Islam, Baden- Baden, 1964.
- Otto- Dorn, Katharina, Türkisch- Islamisches Bildgut in den Figurenreliefs von Aghtamar, Ankara, in: *Anatolia* 6, 1961/62, pp.1- 69.
- Pakrad, Ermen, Die Kirche von Aghtamar, Dipl. Univ. Wien, Wien, 1971.
- Pätsch, Gertrud, Die Bekehrung Georgiens in: Bedi Kartlisa, Revue de kartvélologie XXXIII, Paris, 1975.
- Polunina, Ksenija, Pamjatniki architektury Vladimira, Suzdalja Jur'jeva Pol'skogo, Architectural Series, Architectural Monuments of Vladimir, Suzdal, Yuriev- Polskoy, Leningrad, 1974.
- Poser von, Heinrich, Reise von Konstantinopel aus durch Bulgary, Armenien, Persien, und Indien, Jena, 1675.

- Renz, Alfred, Land um den Ararat, Osttürkei – Armenien, München, 1983.
- Rice, David Talbot, Art of the Byzantine Era, London, 1994.
- Rupprecht, Bernhard, Romanische Skulptur in Frankreich, München, 1975.
- Salvini, Mirjo, Geschichte und Kultur der Urartäer, Darmstadt, 1995.
- Schnaase, Karl (J. Buddeus), Geschichte der bildenden Künste, Düsseldorf, 1844, (vol.2).
- Schymiczek, Regina E.G., Höllenbrut und Himmelswächter, Mittelalterliche Wasserspeier an Kirchen und Kathedralen, Regensburg, 2006.
- Sevcenko, Nancy P., Byzantine Garden Culture, in: Dumbarton Oaks, Washington, 2002, S.69- 86.
- Strzygowski, Josef, Die Baukunst der Armenier in Europa, 2 Bände, Wien, 1918.
- Stierlin, Henry, Byzantinischer Orient, Von Konstantinopel bis Armenien und Syrien bis Äthiopien, Stuttgart, Zürich, 1996.
- Świechowski, Zygmunt, Rizzi, Alberto, Romanische Reliefs von venenzianischen Fassaden, „Patere e Formelle“, Wiesbaden, 1982.
- Talbot, Rice, Art of the Byzantine Era, London, 1994.
- Thierry, Jean- Michel, Armenien im Mittelalter, Regensburg, 2002.
- Thomson, Robert W., Thomas Artsruni, History of the Artsrunik, Detroit, 1985.

- Tschubinaschwili, Giorgi, „Pamjati tipa dschwari“, Baudenkmäler vom Typ Dschwari, Tbilissi, 1948 (russ. mit französischem Résumé).
- Ussher, John, A Journey from London to Persepolis, London, 1865.
- Utudjian, Edouard, Les Monuments Armeniens du IVE siècle au XVIIe siècle, Paris, 1967.
- Vahramian, Herman, Achtamar, Das Gebiet Vaspurakan und die Klosteranlage von Achtamar, Mailand, 1987.
- Vieweger, Dieter, Archäologie der biblischen Welt, Regensburg, 2003.
- Von Daum Tholl, Susan E., The Vienna Cutbercht Gospels, Diss., Columbia Univ., New York, 1986.
- Wamser, Ludwig, (Hrsg.) Ausstellungskatalog, Pferdeman und Löwenfrau, Mischwesen der Antike, München, 2000.
- Wartke, Ralf- Bernhard, Urartu, Das Reich am Ararat, Mainz am Rhein, 1993.
- Watanabe, Chikako Esther, Animal Symbolism in Mesopotamia, Wiener offene Orientalistik, Band 1, 2002.
- Woronin, Nikolai, Wladimir, Architekturdenkmäler, Leningrad, 1988.
- Zibawi, Mahmoud, Die christliche Kunst des Orients, Düsseldorf, 1995.

Vorlesung:

- Schwarz, Mario, Vorlesung, Frühchristliche und mittelalterliche Zentralbauten, an der Universität Wien, 09.03.2001.

Lexikon:

- Lexikon der Kunst, 12. Band, Freiburg, 1990.

14. Abbildungsverzeichniss

Abb.1. Heilig- Kreuz- Kirche von Achtamar, 915- 21.
(pbase)

Abb.2. Nordansicht Heilig- Kreuz- Kirche, Inselpanorama, Achtamar.
(URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Akdamar_Island, 01.08.07.)

Abb.3. Verschiedene Grundrisse

Abb.4. Mzcheta, „Dschwari- Kirche“, Grundriß, Aufriß und Schnitt
(Anm. Text)

Abb.5. Soradir, Grundriß
(Anm. Text)

Abb.6. Achtamar, Grundriß
(Anm. Text)

Abb.7. Achtamar, Kuppelinneres
(pbase)

Abb.8. Heilig- Kreuz- Kirche von Achtamar, Südempore
(Anm. Text)

Abb.9. Johanneskirche von Mastara, Westansicht
(Anm. Text)

Abb.10. Heilig- Kreuz- Kirche, Ostansicht, Verteilung der Reliefbänder
(tmkv)

Abb.11. Heilig- Kreuz- Kirche, Fresko, Adam im Paradies
(URL:
<http://www.ling.umd.edu/~ninaka/grace/aghtamar/interior/pages/interior.htm>,
13.07.07.)

Abb.12. Grundriß Heilig- Kreuz- Kirche und Lage der Anbauten mit
den Klosterbehausungen
(Anm. Text)

Abb.13. Heilig- Kreuz- Kirche und Kloster, Stich nach E. Eprikian,
1900
(Anm. Text)

Abb.14. Die Heilig- Kreuz- Kirche und ihre Anbauten
(Anm. Text)

- Abb.15. Heilig- Kreuz- Kirche, Westansicht, Mauerschlitze
(Marburg Foto)
- Abb.16. Heilig- Kreuz- Kirche, Detail, Stifter mit Kirchenmodell
(pbase)
- Abb.17. Tempelmodell, Sallada, 650 v. Chr.
(Anm. Text)
- Abb.18. Heilig- Kreuz- Kirche, Evangelist im Tympanon
(pbase)
- Abb.19. Heilig- Kreuz- Kirche, Südostecke, Kleinteiligkeit des
Weinlaubfries
(pbase)
- Abb.20. Heilig- Kreuz- Kirche, westlicher Kreuzarm, Gazelle im
Weinlaubfries
(Marburg Foto)
- Abb.21. Heilig- Kreuz- Kirche, Südwand, Gazelle im Hauptfries
zwischen David und Goliath
(pbase)
- Abb.22. Heilig- Kreuz- Kirche, Südseite, David und Goliath
(pbase)
- Abb.23. Heilig- Kreuz- Kirche, südwestliche Konche, Detail
(Marburg Foto)
- Abb.24. Sassanidischer Granatapfelstuck, Ktesiphon, Um Za'atir, 4.-
5.Jh.
(B. Burkhart, Die iranische Welt vor Mohammed, Leipzig, 1968, Abb.115)
- Abb.25. Heilig- Kreuz- Kirche, Westansicht
(pbase)
- Abb.26. Urartäische Goldschale aus Hasanlu, 12.- 10. Jh. v. Chr.
(Anm. Text)
- Abb.27. Heilig- Kreuz- Kirche, westlicher Kreuzarm, Detail der Mitte
(Davies, Aght'amar, Abb.45)
- Abb.28. Istanbul, Prinzensarkophag, Relief, Engel mit Tropaion, ca.
500 n. Chr.
(A. Grabar, Die Kunst im Zeitalter Justinians, München, 1967, Abb.255)
- Abb.29. Justinian- Mosaik, Ravenna, San Vitale, 547
(unidam)

Abb.30. Urartäischer Genius mit vier Flügeln
(Anm. Text)

Abb. 31a und b. Heilig- Kreuz- Kirche, westlicher Kreuzarm, Detail
Seraph
(Marburg Foto) & (pbase)

Abb.32. Heilig- Kreuz- Kirche, westlicher Kreuzarm, Detail
Weinlaubfries
(Marburg Foto)

Abb.33. Heilig- Kreuz- Kirche, Grafik, Ostansicht
(virtualani)

Abb.34. Heilig- Kreuz- Kirche, östlicher Kreuzarm, Detail Mittelachse
(Marburg Foto)

Abb.35. Relief eines urartäischen Steinblocks, Kefkalesi,
„Befruchtungsszene“
(Anm. Text)

Abb.36. Assyrischer Siegelabdruck, Götter auf Tieren stehend
(Anm. Text)

Abb.37. Heilig- Kreuz- Kirche, Grafik, Südseite
(tmkv)

Abb.38. Heilig- Kreuz- Kirche, Südseite, Jonaslegende
(Marburg Foto)

Abb.39. Bibel des Calixtus, Adam und Eva, ca. 870
(Anm. Text)

Abb.40. Heilig- Kreuz- Kirche, Südansicht, Detail Jonaswurf
(pbase)

Abb.41. Heilig- Kreuz- Kirche, Südansicht, Detail Wal
(Marburg Foto)

Abb.42. Mischwesen auf Stoff, Taq- i Bustan, 6. Jahrhundert
(Anm. Text)

Abb.43. Cutbercht Codex 1224, Matthäus, 785 - 790
(Anm. Text)

Abb.44. Heilig- Kreuz- Kirche, Südseite, Isaak und Moses
(Marburg Foto) & (pbase)

- Abb.45. Heilig- Kreuz- Kirche, Grafik, Nordseite
(Marburg Foto)
- Abb.46. Heilig- Kreuz- Kirche, Simson tötet einen Philister, mit zwei
Bildern montiert
(Marburg Foto)
- Abb.47. Katakombenmalerei, Rom, Via Latina, Simson tötet Philister
(Anm. Text)
- Abb.48. Heilig- Kreuz- Kirche, Drei Jünglinge im Feuerofen und Daniel
in der Löwengrube
(pbase)
- Abb.49. Katakombenmalerei, Rom, Pricilla Katakombe, 250- 300 n.
Chr.
(Anm. Text)
- Abb.50. Heilig- Kreuz- Kirche, Nordseite, Detail, Daniel in der
Löwengrube
(Marburg Foto)
- Abb.51. Katakombenmalerei, Rom, Katakombe Anonima di Via
Anapo, 3. Jahrhundert
(Anm. Text/ unidam)
- Abb.52. Kapitell, Zamora, San Pedro de la Nave, ca. 680 - 700
(Anm. Text)
- Abb.53. Darstellung eines sumerischen Siegelabdrucks, Gottheit mit
zwei Löwen
(Anm. Text)
- Abb.54. Bronzene urartäische Pferdestirnplatte, geflügelte Gottheit
hält Tiere an Hinterläufen
(Anm. Text)
- Abb.55. Heilig- Kreuz- Kirche, nördlicher Kreuzarm, Adam und Eva
im Paradies und Eva und die Schlange
(Marburg Foto)
- Abb.56. Heilig- Kreuz- Kirche, Fresken, Adam im Paradies und die
Erschaffung Evas
(Anm. Text)
- Abb.57. Zwei Schleiertänzerinnen, Kalifenpalast Samarra,
9. Jahrhundert
(Anm. Text)

Abb.58. Große Badende, Qusayr Amra, Westwand des rechten Seitenschiffs, ca. 740

(URL:

<http://www.flickr.com/photos/dujarandille/130992754/in/set-72057594110784359> , 01.08.07.)

Abb.59. Halbnackte Frauenskulptur, Khirbat al Mafjar, ca. 8. Jh.

(URL:

<http://www.jesusneverexisted.com/islam1.html>, 01.08.07.)

Abb.60. Heilig- Kreuz- Kirche, Nordseite, Löwe reißt Gazelle
(Marburg Foto)

Abb.61. Heilig- Kreuz- Kirche, Nordseite, Adler fängt Hasen
(Marburg Foto)

Abb.62. Fußbodenmosaik, Khirbat al Mafjar, 1.H.8.Jh.
(Anm. Text)

Abb.65. Calle Ca' d'Oro, Venedig, Medaillon mit Wasservögeln
(Anm. Text)

Abb.66. Santa Maria Quintanilla de las Vinas, Burgos, Fries mit
orientalischen Tieren, 8. Jahrhundert
(Anm. Text)

Abb.67. Heilig- Kreuz- Kirche, südlicher Kreuzarm, zwei Adler
(Marburg Foto)

Abb.68. Saint- Benoît- sur- Loire, Kapitell, Eber, 1040- 50
(Anm. Text)

Abb.69. Catal Höyük, Leopardenheiligtum, um 6000 v.Chr.
(Anm. Text)

Abb.70. Heilig- Kreuz- Kirche, Südseite, Mischwesen Greif- Widder
(pbase)

Abb.71. Heilig- Kreuz- Kirche, Südseite, Mischwesen, geflügelter Löwe
(pbase)

Abb.72. Palast von Susa, Ziegelrelief, Flügelstier, 5. Jh.v.Chr.
(Anm. Text)

Abb.73. Heilig- Kreuz- Kirche, Nordseite, Mann ersticht Löwen
(pbase)

Abb.74. Heilig- Kreuz- Kirche, Nordseite, Mann tötet Löwe mit Speer
(Marburg Foto)

- Abb.75. Löwenjagdrelief des Assurbanipal
(Anm. Text)
- Abb.76. Heilig- Kreuz- Kirche, Detail Protome
(URL:
<http://www.thais.it/architettura/Armena/Indici/Indice1.htm>, 01.08.07)
- Abb.77. Catal Höyük, Stierheiligtum, ca. 6000 v. Chr.
(Anm. Text)
- Abb.78. Wladimir, Maria- Himmelfahrts- Kathedrale, 1158- 1189,
Löwenkopf
(Anm. Text)
- Abb.79. Wladimir, Demetrius- Kathedrale, 1194- 97, Konsolen der
Apsis
(Anm. Text)
- Abb.80. Heilig- Kreuz- Kirche, Weinlaubfries, Genreszenen
(pbase)
- Abb.81. Sarkophag der Constantia, Rom, ca. 350
(Anm. Text)
- Abb.82. Wandmalerei, Kalifenpalast, Kuppelsaal des Harems,
Füllhornrankenmotiv, 9. Jh.
(Anm. Text)
- Abb.83. Heilig- Kreuz- Kirche, Fries der laufenden Tiere
(tmkv)
- Abb.84. Heilig- Kreuz- Kirche, westlicher Kreuzarm, Weinlaubfries,
Bärenkampf und Widderkopf
(pbase)
- Abb.85. Heilig- Kreuz- Kirche, östlicher Kreuzarm, Weinlaubfries,
Detail „Partherschuß“
(pbase)
- Abb.86. Sassanidische Jagdschale, Peroz I., 457- 484
(Anm. Text)
- Abb.87. Sassanidische Jagdschale, Schapur II., 4. Jh.
(Anm. Text)
- Abb.88. Heilig- Kreuz- Kirche, nördlicher Kreuzarm, Weinlaubfries,
Gazellenträger (li.)
(pbase)

Abb.89a. Heilig- Kreuz- Kirche, Weinlaubfries, Ringer der Nordfassade
(Marburg Foto)

Abb.89b. Heilig- Kreuz- Kirche, Bartzieher der Südfassade
(pbase)

Abb.90. Wladimir, Demetrius- Kathedrale, Ringer der Südfassade,
1194- 97
(Anm. Text)

Abb.91. Kapitell, Poitiers, Sainte- Hilaire- le- Grand, 12. Jh., Bartzieher
(Anm. Text)

Abb.92. Miniatur, Basileios II., San Marco Venedig, 11. Jh.
(Anm. Text)

Abb.93. Kirche des hl. Zeichens, Haghbat, ca. 966, Gurgen und Smbat
Bagratuni
(Anm. Text)

Abb.94a. Im 1. Weltkrieg verlorengegangene Stifter Statue von König
Gagik von Ani, ca. 1001- 1005
(virtualani)

Abb.94b. Zeichnung von Potoratski, um die 1906, König Gagik von
Ani mit Rekonstruktion des Kirchenmodells
(virtualani)

Abb.95. Heilig- Kreuz - Kirche, östlicher Kreuzarm, Weinlaubfries
Stiftergruppe
(URL: <http://maubkn.immingo.net/armenie2/arta2.htm> , 01.08.07.)

Abb.96. Goldmünze von Kalif al- Muktadir, 908- 932
(Anm. Text)

Abb.97. Färbige Schüssel mit höfischer Unterhaltungsszene, Iran,
12.Jh.
(Anm. Text)

Abb.98. Cappella Palatina, Sizilien, Roger II. von Sizilien, wie
arabischer Herrscher thronend, ca. 1140
(Anm. Text)

Abb.99. Evangeliar, Gagik von Kars, 11. Jh., Fol. 135v, Jerusalem,
Armenisches Patriachat, Ms. 2556
(Anm. Text)

Abb.100. Klosterkirche Sucevita, Rumänien, Bukowina, 2.H. 16. Jh.
(Privatfoto)

Abb.101. Heilig- Kreuz- Kirche, Renovierungsarbeiten
(tmkv)

15. Erklärungen zum Abbildungsteil

Nach der Abbildungserklärung folgt immer in Klammern abgekürzt der Nachweis der Bilder wie folgt:

Anm. Text - die Anmerkung befindet sich im Text

virtualani - URL: <http://www.virtualani.org/aghtamar/index.htm>

Marburg Foto - Fotoarchiv der Universität Marburg: URL:

<http://www.bildindex.de/rx/apsisa.dll/init?sid={645241c7-16d2-4494-9925-f5582b59de1b}&cnt=206803&%3Asysprotocol=http%3A&%3Asysbrowser=dom&%3Alang=de&>

unidam - URL:

[http://unidam.univie.ac.at/module/login.php?grid=EZDB-Login,](http://unidam.univie.ac.at/module/login.php?grid=EZDB-Login)

tmkv - URL: <http://www.tmkv.org/akhdphotos.htm>

Anderer Angabe - bezieht sich auf eine einmalige benutzte Seite oder Literatur

16. Abbildungen

16. Zusammenfassung

(!) Vermerk: „Abb. nur in Printausgabe“ (Seitenzahl sonst 170)

Wenn ein König eine Kirche baut, dann tut er dies um seine Frömmigkeit seinem Volk zu zeigen. Die Macht der Kirche und des Christentums in Armenien im 10. Jahrhundert spiegelt sich an den Außenwänden der Heilig-Kreuz-Kirche in Achtamar, Ost-Türkei, Teil des ehemaligen Armenien, wieder. König Gagik von Waspurakan schafft mit seinem Baumeister Manuel auch ein Symbol seiner eigenen weltlichen Macht, da er diesen Kirchenbau in ein Palastensemble einbaut – in seine Residenz, dem Zeichen seiner königlichen Macht. Zweimal lässt er sich selbst auf seiner Kirche darstellen – als Stifter und als thronender König im Schneidersitz. Registerartig umarmen meist in Form zweidimensionaler Reliefs Figuren- und Dekorbänder die Kreuzkuppelkirche. Gagik bedient sich frühchristlicher Themen und deren Art der Darstellung. Manche Formeln der Darstellung erinnern aber auch an urartäische und mesopotamische Vorbilder. Genauso werden islamische Symbole, Attribute und Figuren aus dem Repertoire des Besatzers, den Abbasiden, eingebaut. Fabeltiere, sogenannte Mischwesen der Antike finden ihren Platz genauso wie konzentrische Kreise, das Granatapfelmotiv und die Protagonisten des Alten und Neuen Testaments. Königliche tuffsteinerne Propaganda, da bewußt Szenen und Symbole eingesetzt werden um die Situation der Armenier unter der Oberherrschaft des Kalifats darzustellen, wie zum Beispiel die Szenen von David und Goliath sowie Simson und der Philister. Der scheinbar klein und scheinbar schwache Protagonist entpuppt sich geschickter und kräftiger als je erwartet. Bildliche Aussagen sind mit einer Zweideutigkeit ummantelt und sollen für dem Kalifen ungefährlich und harmlos erscheinen. Obwohl Kalif Muktedir Gagik selbst zweimal die Königswürde

zuerkennt und die Zeit des Baus eine kurze friedliche Zeit in der Geschichte Armeniens markiert, findet sich das armenische Volk nicht mit der Tatsache ab besetzt zu sein.

Es grenzt fast an ein Wunder, dass einzig und allein die Heilig-Kreuz-Kirche als einziges größeres Bauwerk mehr oder weniger unbeschadet mehr als tausend Jahre die vielen Angriffe natürlicher und menschlicher Art überdauert hat. Die Tatsache, dass eine Klosteranlage mit Mönchen bis Anfang des 20. Jahrhunderts auf die Kirche „aufgepaßt“ hat, ist nicht zu vergessen. Möglicherweise übt diese Kirche auf jeden Betrachter eine magische Faszination aus, ob christlich oder islamischer Glaubensrichtung. Ein Zeichen dafür wurde dieses Jahr (2007) gesetzt, als die Renovierung der Heilig-Kreuz-Kirche in der heutigen Ost-Türkei vollendet wurde.

17. Abstract

A king demonstrates his piety before his people by building churches. The power of the church and Christianity in Armenia in the 10th century are mirrored on the outer walls of the church of the Holy Cross in Aghtamar in Eastern Turkey – which used to be part of the former historical Armenia.

By integrating the church into his palace residence, King Gagik of Vaspurakan together with his master builder Manuel, creates with his architecture a sign of secular and sovereign power.

Twice he is represented on the outer walls – as a founder and as enthroned king depicted in tailor seat. Figured and decorative bands in two-dimensional form and in registers hug the cross-domed church. Gagik uses early Christian themes with early Christian notation. Some formulae of presentation remind us of urartian and mesopotamian examples. Also islamic symbols, attributes and figures from the Abbasid repertoire, the occupying force at that time, are integrated into the themes of the church. Fabulous creatures, so-called hybrid creatures of Antiquity find themselves on the churches walls just as concentric circles, the pomegranate motif and protagonists of the Old and New Testament.

Kingly propaganda in tufa form. Deliberately specific scenes and symbols are used to demonstrate the Armenian situation under the caliphate suzerainty with scenes like David and Goliath and Simson and the Philistine. The seemingly small and weak protagonist emerges as more vigorous as ever expected. These metaphorical statements are covered and disguised with ambiguity to seem harmless to the caliph and fool him.

Although caliph Muktadir himself accredits Gagik royal dignity twice and although the times of the building of the church falls into

rather untroubled times in the history of Armenia – the Armenians never accept fact being an occupied country.

As if by miracle the church of the Holy Cross alone has survived as only building more or less without a damage with all sorts of offenses of natural or human kind and this for more than a thousand years.

The fact that a monastery has taken care of this church until the beginning of the 20th century can be the reason of its survival. But probably this church bears a sort of magical fascination towards its regarnder – christian or islamic persuasion.

A signal has been set on this thought only this year (2007) as the renovation ot the church of the Holy Cross was accomplished in the nowadays Eastern Turkey.

18. Lebenslauf

Barbara Freisitzer
07.04.1975 in Wien geboren

Berufstätigkeit

- 1994 bis heute Portrait- und Kompositionsaufträge
- 2003 Gemälderestaurierung im Atelier Lux für Restaurierung in Klosterneuburg/ Kierling
- 2004 Mitarbeit bei Wandrestaurierung der Rosenkranzkapelle in St. Pölten durch Atelier Lux in Klosterneuburg/ Kierling

- seit 2004 Führungspersonal der Spanischen Hofreitschule, Führungen in Deutsch, Englisch, Französisch und Russisch
- seit 2006 Projektmitarbeiterin zur Erstellung des Pressespiegels von Architekt Clemens Holzmeister, im Auftrag Guido Holzmeisters, gemeinsam mit Mag. Christina Wolf und cand.Mag.phil. Christian Preining

Ausbildung

- 1993 künstlerischer Privatunterricht bei Portraitistin Vera Dreznina, bei Grafiker Boris Diodorow und Aquarellist Alexander Schmarinow in Moskau

- 1994- 97 Kunststudium für Malerei und Grafik am Moskauer Staatlichen Akademischen Kunst- Institut W. I. Surikow der Russischen Akademie, Moskau

- seit 1997 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Schule

- 1994 Abitur an der Deutschen Schule Moskau „Friedrich- Joseph- Haass“
- 1989- 1994 Schulbesuch der Deutschen Schule Moskau „Friedrich- Joseph- Haass“
- 1987- 1989 Besuch des Privat- wirtschaftskundlichen Realgymnasiums für Mädchen des Institutes der Englischen Fräulein in St. Pölten

- 1985- 87 Besuch der englischsprachigen Mittelschule Camps Bay Primary School in Cape Town, Südafrika.

1983- 1985 Camps Bay Preparatory School, Cape Town

1982- 1983 erste Klasse Volksschule an der Deutschen Schule
Warschau, Polen

Fremdsprachen

Muttersprache Deutsch, Englisch, Russisch und Französisch
fließend in Wort und Schrift, Grundkenntnisse Afrikaans