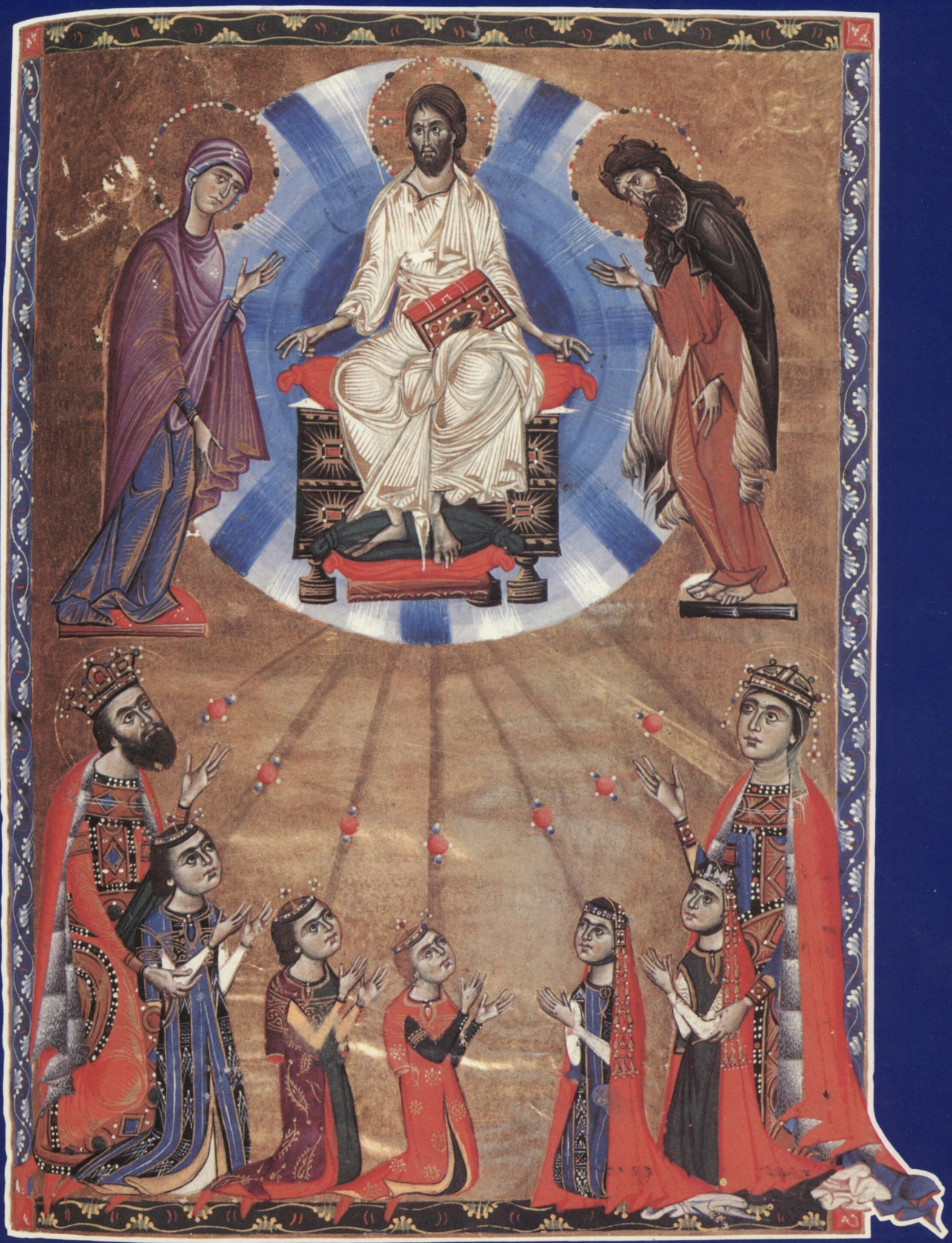
Armenische Kunst

Die faszinierende Sammlung
des armenischen Patriarchats in Jerusalem
Herausgegeben von Bezalel Narkiss

Belser Verlag



Armenische Kunst



Die Armenier nahmen 301 n. Christus, noch vor Konstantins Edikt von Mailand, als erste Nation das Christentum an und machten das Heilige Land zu ihrem geistigen Zufluchtsort; seit dieser Zeit ist Jerusalem das traditionsreiche religiöse und kulturelle Zentrum der Armenier. So ist es verständlich, daß das Armenische Patriarchat von Jerusalem eine derart wertvolle und umfangreiche Sammlung armenischer Kunst besitzt. Sie wird hier, dank der Unterstützung des Patriarchats, zum ersten Mal publiziert.

Armenische Historiker und Wissenschaftler schildern das facettenreiche Bild einer alten, einflußreichen kulturellen Tradition: Das unentwegte Ringen um politische, geistige, religiöse und kulturelle Freiheit und Selbstbehauptung sowie den Einfluß der wechselnden Auseinandersetzungen mit den Byzantinern, den islamischen Eroberern, den Kreuzfahrern und den Großmächten der Neuzeit auf die armenische Kultur.

Die armenische Kunst umfaßt, über die Architektur und Bildhauerei, Wand- und Buchmalerei hinaus, die verschiedensten Zweige des Kunstgewerbes wie Goldschmiedekunst, Paramentenstickerei, Keramik.

Farbige, originalgetreue Abbildungen zeigen die Kunstschätze aus der Sammlung des Armenischen Patriarchats, z.B.: frühchristliche Bodenmosaiken mit armenischen Inschriften und bedeutende Beispiele aus dem Bereich der Buchmalerei sowie die St. Jakobskathedrale in Jerusalem mit ihrer Baugeschichte, Ausstattung, Bauschmuck und ihren reichen Kunstschätzen.

Ein Sachkatalog, eine Erklärung der Fachausdrücke und eine umfangreiche Bibliographie runden die Veröffentlichung ab.

Ein fesselndes und prächtiges Buch über einen wichtigen Abschnitt der Kulturgeschichte Vorderasiens.

Schutzumschlag Vorderseite:
Stifterbild des Königin-Keran-Evangeliars.
SiS, 1272 (im Buch Abb. 77).
Rückseite: Ezechiels Vision. Aus der Erznka-Bibel von 1269 (im Buch Abb. 86).




ՊՈՆՏՈՍԻ ԾՈՎ
որ է
ՍԵԱԻ ԾՈՎ
ԿԻԼԻԿԻԱ
ԾՈՎ
ՄԻՋԵՐԿՐԵԱՅ
ԱՍՈՐԻՔ
ԱՐԱԲԻԱ
ԱՅԱՍՏԱՆ
ԵԱՅՑ
1751



Wir empfehlen:



John Galey/Kurt Weitzmann/George Forsyth

Sinai und das Katharinenkloster

Aus dem Englischen von Brigitte Weitbrecht.
24 x 30,5 cm. 192 Seiten mit 207 Abbildungen in Farbe. Leinen mit Schutzumschlag im Schuber.

In einer Talschlucht am Fuße des Dschebel Musa auf der Halbinsel Sinai liegt das Katharinen-Kloster, ein festungsähnliches Gebäude, 527 von Kaiser Justinian gegründet, seit langem ein bedeutender Wallfahrtsort. Während die meisten heiligen Stätten in Jerusalem, Bethlehem und Nazareth von Eroberern immer wieder zerstört oder beschädigt wurden, ist das Katharinen-Kloster als einziges der Vernichtung entgangen und konnte ein unvergleichliches Erbe unvergänglicher Kunst und Kultur bewahren.
Als vor einigen Jahren den Universitäten Michigan und Princeton (USA) sowie Alexandria (Ägypten) die Erlaubnis erteilt wurde, das Katharinen-Kloster auf Sinai zu erforschen, war dies weltweit eine Sensation.
Dieser großartige Bildband zeigt, in durchweg farbigen Fotos, dem Betrachter nie gesehene Kunstschätze wie Ikonen, Handschriften, Mosaiken, architektonische Details, aber auch das Leben der Mönche und die Landschaft.
Dieses Buch ist das einzige repräsentative Werk über das Katharinen-Kloster, weil es für lange Zeit nicht möglich sein wird, die Schätze des Klosters zu besichtigen und zu fotografieren.

Das Programm von Belser

Kunst und Architektur · Natur ·
Musik/Theater · Politik/Gesellschaft

Sie erhalten dazu Informationen in jeder Buchhandlung oder direkt vom Verlag.

BELSER VERLAG
Stuttgart und Zürich
Falkertstraße 73
D-7000 Stuttgart 1

Armenische Kunst



Armenische Kunst

Die faszinierende Sammlung des Armenischen Patriarchats in Jerusalem

Herausgegeben von Bezalel Narkiss
In Zusammenarbeit mit Michael E. Stone
Historische Einführung von Avedis K. Sanjian

Belser Verlag Stuttgart und Zürich

Frontispiz: *Silbereinband des Evangeliars aus der See. Kreuzigung.* Ausgeführt von Diakon Yovhannes, Sis (Zilizien), 1334. Jerusalem Ms. 2649. Schatzkammer von St. Jakob, Nr. 94.
Vorderes Vorsatzpapier: *Armenische Karte des Heiligen Landes.* Wahrscheinlich in Venedig gedruckt. 1746. Sammlung des Patriarchen.
Hinteres Vorsatzpapier: *Karte von Armenien.* Venedig, 1751. Sammlung des Patriarchen.

© 1979 by Massada Press Ltd., Jerusalem
© 1980 by Belser AG für Verlagsgeschäfte & Co. KG. Stuttgart und Zürich, Falkertstraße 73, D-7000 Stuttgart 1, für die deutschsprachige Ausgabe.
Alle Rechte vorbehalten.
Design: Chava Mordohovich
Fotografie: David Harris
Übersetzung: Stephanie Kreuels
Umschlaggestaltung: Hermann Kießling, Stuttgart
Satz: Knauer Layoutsatz GmbH, Stuttgart
Gesamtherstellung: Massada Press Ltd., Jerusalem
Printed in Israel
ISBN 3-7630-1695-3

Gewidmet dem Mut und der Ausdauer
der Armenier in Jerusalem

Inhalt

Brief Seiner Seligkeit Elisha II., des Armenischen Patriarchen von Jerusalem 9

Vorwort von Bezalel Narkiss 10

Die armenischen Gemeinden von Jerusalem von Avedis K. Sanjian

1 Frühe christliche Gemeinden in Jerusalem 11
2 Armenier im Lateinischen Kaisertum von Jerusalem 12
3 Armenier unter ottomanischer Herrschaft 13
4 Die rivalisierenden Hüter des Heiligen Landes 13
5 Der Sitz des Armenischen Patriarchats in Jerusalem 15
6 Verbindungen des Jerusalemer Patriarchats mit anderen armenischen Bistümern 17
7 Die finanziellen Verpflichtungen des Jerusalemer Patriarchats 18
8 Jerusalem als armenisches Kulturzentrum 18
9 Die St. Jakob-Druckerei 19

Die armenischen Kunstschätze Jerusalems von Bezalel Narkiss

Erstes Kapitel: Mosaikböden

1 Mosaike mit armenischen Inschriften 21
2 Das Artavan-Mosaik 21
3 Das St. Johannes-Mosaik 24
4 Das Musrara-Mosaik 28

Zweites Kapitel: Frühe illuminierte Handschriften

1 Die Königin Mlk'e und Etchmiadzin-Evangeliare 29
2 Die Geschichte Armeniens im zehnten und elften Jahrhundert 29
3 Die Tyche-Initiale 30
4 Das Zweite Etchmiadzin-Evangeliar 30
5 Das Evangeliar des Königs Gagik von Kars 32
6 Die Melitenegruppe aus dem elften Jahrhundert 36

Drittes Kapitel: Illuminierte Handschriften im Königreich Zilizien

1 Das armenische Königtum von Zilizien im zwölften Jahrhundert 41
2 Das Theodor-Evangeliar und die Schulen von Hromkla und Skevra 41

Viertes Kapitel: Illuminierte Handschriften des dreizehnten Jahrhunderts aus Zilizien

1 Das armenische Zilizien im dreizehnten Jahrhundert 47
2 Thoros Roslin 47
3 Die Schule von Hromkla 48
4 Der Brief des Eusebius und die Kanontafeln 48
5 Prophetenporträts 51
6 Evangelistenporträts 51
7 Christologische Szenen 51
8 Das Zweite Konstantin-Evangeliar von 1260 52
9 Das Leo- und Keran-Evangeliar von 1262 52
10 Das Lady-Keran-Evangeliar von 1265 52
11 Das Rituale von Thoros Roslin, 1266 53

Fünftes Kapitel: Illuminierte Handschriften des späten dreizehnten Jahrhunderts aus Zilizien

1 Das Königin-Keran-Evangeliar 63
2 Das Zweite Prinz-Vasak-Evangeliar 64
3 Die Erznka-Bibel 66

Sechstes Kapitel: Illuminierte Handschriften des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts aus Großarmenien

1 Thoros Taronatzi ... 75
2 Das Thoros von Taron-Evangeliar ... 76
3 Der Jesaia-Kommentar von 1299 ... 76
4 Das Thonrak-Lektionar von 1331 ... 77

Siebtes Kapitel: Zilizische Buchmalerei aus dem vierzehnten Jahrhundert

1 Sargis Pidzak ... 81
2 Das Erste Pidzak-Evangeliar von 1312 ... 81
3 Pidzaks Stil ... 81
4 Die Bibel von 1323 ... 82
5 Pidzaks Gesangbücher ... 82
6 Das Königin-Mariun-Evangeliar ... 87

Achtes Kapitel: Spätere armenische Buchmalerei

1 Die Hauptschulen der späteren Buchmalerei ... 89
2 Stilrichtungen der späteren Buchmalerei ... 89
3 Leben der Väter ... 90
4 Das Gesangbuch von Van, 1529 ... 91
5 Der Alexanderroman von 1536 ... 92
6 Die Schule von Khizan ... 92
7 Drei Künstlergenerationen in einem Khizaner Atelier ... 92
8 Martyros Khizantzi ... 93
9 Sargis Khizantzi ... 93
10 Sargis und Kirakos, Martyros und Khatchatur ... 93
11 Die Bibeln der Neu-Julfa-Schule ... 94
12 Die De-Bry-Rezension ... 94
13 Die frühe Neu-Julfa-Bibelrezension ... 95
14 Die Illustrationen zur Apokalypse ... 96

Neuntes Kapitel: Armenische gedruckte Bücher und die späte Buchmalerei

1 Die Oskan-Bibel ... 115
2 Andere gedruckte Bücher ... 115
3 Die Bibeln aus Istanbul ... 116
4 Ein Menologium aus Istanbul ... 116

Zehntes Kapitel: Die St. Jakobs-Kathedrale und ihre Schätze

1 Der Wiederaufbau von St. Jakob ... 121
2 Die Verehrung von St. Jakob dem Älteren ... 121
3 Die Kreuzfahrerkathedrale St. Jakob ... 121
4 Die Kreuzfahrerdekorationen in St. Jakob ... 122
5 Spätere Dekorationen in St. Jakob ... 122
6 Die Tätigkeit des Kettenträgers in der Kathedrale ... 123
7 Die Etchmiadzin-Kapelle ... 123
8 Die Kütahya-Fliesen ... 127
9 Andere Kütahya-Gefäße ... 129
10 Einige Kirchengewänder ... 130
11 Einige Priestergewänder ... 130

Anhang

Sachkatalog von Michael E. Stone ... 146

Glossar ... 159

Bibliographie ... 161

Anmerkungen ... 167

Armenian Patriarchate ՊԱՏՐԻԱՐՔԱՐԱՆ ՀԱՅՈՑ

ELISHA II, Patriarch

Das Armenische Patriarchat in Jerusalem ist eines der ehrwürdigsten Bistümer der christlichen Kirche. Es ist gleichzeitig eine heilige Stätte, ein geistiges Zentrum, ein Ort für religiöse Studien und ein bedeutender Wallfahrtsort. Die St. Jakob-Kathedrale, die die Dominikaner als die Perle unter den Kirchen bezeichneten, zeichnet sich unter den religiösen Stätten Jerusalems nicht nur als Heiligtum, sondern auch als besonders schönes Gebäude aus. Diese Kirche war der Schauplatz von Wundern und sie hat die Gefahren der Jahrhunderte überstanden. Ihre Bögen zeigen keine Spuren von den Leiden unseres Volkes. Die Schar der Heiligen, die Kirchenväter, schaffen eine mystische Atmosphäre, die menschlich schwer zu erfassen ist.

Die fehlende Düsterkeit und der bescheidene Charakter der Kirche unterscheiden sie von anderen Heiligtümern in Jerusalem. In die Schatzkammer von St. Jakob flossen die fürstlichen Geschenke unseres Volkes: reiches Gold, kostbare Steine, große und kleine Gemmen – staubfein und perlengroß, in allen Farben und Schattierungen – zum Schmuck der Kirchenbanner, Kreuze, Meßkelche und der silbernen und goldenen Bucheinbände. Eine wahre Sinfonie von Licht und Farbe. Stoffe, so dünn wie Rosenblätter, die von der Handfläche wehen. Schwere Gewänder mit bestickten Falten, die die kräftigsten Schultern erproben. Goldene und silberne Lampen, die von diesen mystischen Bögen in die Dunkelheit herabfunkeln und an tiefe Ungewißheit und Tod gemahnen. Rosenbestickte Meßgewänder schauen dich an wie züngelnde Kerzen. Golddurchwirkte Vorhänge, die die Schönheit vollkommener Skulpturen und Altargemälde verbergen. Diamanten, Smaragde und Perlen, auf Musselin und Samt gestickt, pulsierend in Farbe und Licht. Da gibt es Zepter, Omophorien, die selbst eine tiefschlummernde Phantasie erwecken. Da gibt es Stickereien, die warm sind wie Küsse und süß wie ein Gebet. Es ist eine reine Freude, diese Parade von Objekten zu betrachten, die intensive Spiegelung der fließenden Farben. All diese Kunstwerke wurden von fürstlichen, gläubigen Seelen aus Armenien und Zilizien gestiftet. »Glücklich ist, wer ein Andenken in Zion hat« – dieser höchste Wunsch und die Beständigkeit des armenischen Charakters haben diese Kunstschätze aus dem fernen Armenien nach Jerusalem gebracht; hier wird die Pracht der Landeskunst zusammen mit den Schätzen des Glaubens bewahrt. Die leidenschaftliche Hingabe des armenischen Volkes an Schönheit und Geschmack sind durch diese Meisterwerke der Kunst am besten bezeugt – durch diesen vielseitigen Charme, der in seiner Tiefe alle Unbeständigkeiten von Form und Farbe zu einem organischen Ganzen vereint.

Buchminiaturen erreichten Jerusalem seit dem dreizehnten Jahrhundert zu Tausenden, nachdem sie die Verheerungen der Zeit überstanden hatten. Die Malerei ist eine der armenischen Wesensart natürliche künstlerische Ausdrucksform – sie nahm in der zeitgenössischen orientalischen und westlichen Malerei einen wichtigen Platz ein. Es fehlen die Worte, den Reiz dieser Kunst zu beschreiben. Man muß diese Malerei sehen, um ihre wunderbare Pracht zu genießen. Diesen direkten Kontakt wollen wir dem Kunstliebhaber vermitteln. Wir betrachten es als ein Privileg, diese Kunstschätze, die im wesentlichen religiös, in ihrem Geist christlich und in der Form armenisch sind, in Jerusalem auszustellen, das wir in seiner Blüte als Heilige Stadt der großen Religionen zu sehen wünschen, Hort großer Kulturen und höchster Erleuchtung.

Archbishop Y. Derderian

Vorwort

Das Jerusalemer Patriarchat besitzt eine der reichsten und wichtigsten Sammlungen armenischer Kunst auf der Welt. Ihr Reichtum erklärt sich durch die Stellung, die Jerusalem, die Heilige Stadt, in den Herzen und Gemütern der Armenier während der gesamten Zeit ihres Bestehens als christlicher Nation innehatte. Die Armenier nahmen 301 n. Chr., noch vor Konstantins Edikt von Mailand, als erste Nation das Christentum an und machten das Heilige Land zu ihrem geistigen Zufluchtsort; seit dieser Zeit strömten Pilger mit Opfergaben nach Jerusalem. Es ist daher keine Überraschung, daß sich ein derart wichtiger Schatz armenischer Kunst in der Heiligen Stadt befindet. Überraschend ist es hingegen, daß so wenig von diesem unermeßlichen Kunstschatz bisher die Öffentlichkeit erreichte. Außer einer Ausstellung, die 1969 in der armenischen Gemeinde gezeigt wurde und zu der ein Katalog erschien, wurden nur wenige Objekte durch wissenschaftliche Veröffentlichungen bekannt.

Dies ist das erste Mal, daß Teile dieses Kunstschatzes ausgestellt werden – dem allgemeinen Publikum zur Freude und den Kennern mittelalterlicher Kunst zur Anschauung. Diese Veröffentlichung ist durchaus nicht umfassend. Es gibt noch weitere Mosaikböden, weit mehr illuminierte Manuskripte und einen Reichtum an Ritualgefäßen und Priestergewändern, die auf diesem begrenzten Raum keinen Platz finden konnten. Ich hoffe jedoch, daß der Eindruck, den die Reproduktionen und Erläuterungen geben, weitere Publikationen der Kunst aus Jerusalem und von armenischer Kunst überhaupt anregen werden.

Es ist mir und meinem Kollegen, Professor Michael E. Stone, ein großes Vergnügen, all denen zu danken, die uns bei den Freuden und Mühen dieses Buches halfen und uns ermutigten. Unsere große Dankbarkeit möchten wir vor allem dem Armenischen Patriarchen von Jerusalem, Seiner Seligkeit Elisha II. Derderian und dem Initiator des Projekts, Erzbischof Shahe Ajamian, aussprechen, ohne deren ständige Hilfe das Buch nicht hätte entstehen können. Außerdem sind wir Erzbischof Norayr Bogharian, dem Bibliothekar der St. Thoros-Handschriftenbibliothek in Jerusalem, für seine unersetzliche Hilfe, Geduld und gute Laune zutiefst zu Dank verpflichtet. Wir danken dem Hüter des Heiligen Grabes, Bischof Guregh Kapikian, für viele fruchtbare Diskussionen und Herrn Sahag Kalaydjian, dem Bibliothekar der Gulbenkian-Bibliothek, Herrn Ara Kalaydjian, dem ehemaligen Direktor der armenischen Druckerei, und Herrn George Hintlian für ihre ständige Hilfe.

Professor Stone hat mit mir die letzten vier Jahre des Planens, Änderns, Beschreibens und Diskutierens und endlose Sitzungen mit unserem engagierten Fotografen David Harris verbracht. Zusammen mit Frau Chava Mordohovich, Dr. Geoffrey Wigoder, Frau Elaine Varadi und Frau Jill Oster bildete er einen Teil der Arbeitsgruppe, die zum Entstehen des Buches beitrug; für ihre Teilnahme sei ihnen herzlich gedankt. Dank gebührt auch Professor Avedis Sanjian vom UCLA, der sich bereit erklärte, das historische Kapitel zu schreiben und der als erster seinen Beitrag fertigstellte. Ich bedanke mich bei dem Direktor und Vizedirektor des Mashtotz Matenadaran in Erevan, Dr. Levon Khatchikian und Dr. Babken Levon Chookaszian, die mich beim Studium einiger ihrer illuminierten Manuskripte während meines Besuches im Mai 1977 hilfreich unterstützten, und Frau Jacqueline Boel, die mir assistierte. Dr. V. Nersessian von der British Library war eine große Hilfe beim Entziffern unklarer Passagen und Szenen. Dank schulde ich auch der Warburg Institutsbibliothek in London, in der ich erfolgreiche Nachforschungen betrieb und einen Großteil dieses Buches schrieb.

Ich möchte auch meinen Kollegen danken, die Teile des Textes lasen und wertvolle kritische Kommentare gaben, unter ihnen Professor Hugo Buchthal, Dr. Ruth Mellinkoff, Dr. Michael Evans, Dr. Gabrielle Sed-Rajna und Dr. Bianca Kühnel. Mein tiefster Dank gebührt auch Frau Alisa Cohen-Mushlin, die den gesamten Text kritisch prüfte, und Frau Christine Evans, die das Buch lesbar machte. Besonderen Dank möchte ich auch meiner Frau Hillela, meiner Tochter Irit und meinem Verleger, Herrn Alexander Peli von Massada Press, aussprechen für ihre Geduld in langen und harten Zeiten. Nicht zuletzt möchte ich meine tiefe Achtung für Professor Sirarpie Der Nersessian ausdrücken, der Wortführerin armenischer Kunststudien, ohne deren umfassende Publikationen dieses Buch nicht hätte entstehen können. Möge dies ein Tribut an ihr Wissen, ihren Einsatz und ihre Persönlichkeit sein.

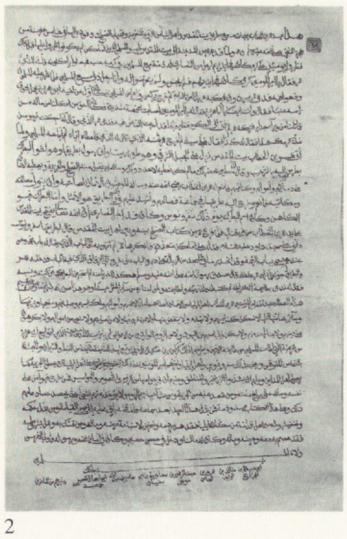
Bezalel Narkiss
Princeton, Oktober 1978

Die armenischen Gemeinden von Jerusalem

von Avedis K. Sanjian



1



2

Abb. 1: Dem Propheten Mohammed zugeschriebener *Ferman,* der die Rechte der Armenier an den heiligen Stätten Jerusalems sichert. Papier auf Seidenunterlage, 327 × 21,5 cm.

Abb. 2: *Ferman,* der Omar Ibn-al-Qattab zugeschrieben wird, der 638 Jerusalem eroberte. Pergament, 65 × 43 cm.

Die Geschichte der Armenier in Jerusalem ist im wesentlichen die Geschichte des Armenischen Patriarchats in der Heiligen Stadt, dessen Vorrangstellung unter den verschiedenen Bistümern der armenischen Kirche vor allem von seiner einzigartigen Verbindung mit den christlichen Heiligtümern herrührt. Tatsächlich war und ist bis heute die armenische Kirche neben der griechisch-orthodoxen und der lateinischen Kirche wesentlicher Hüter der heiligen Stätten. Außerdem beaufsichtigte das Patriarchat eine beträchtliche Zahl privater Klöster im Heiligen Land und in Nachbarländern. Schließlich war es zuständig für die administrative Rechtsprechung in mehreren klösterlichen und weltlichen Gemeinden in Palästina, in den Provinzen Beirut und Damaskus und in den Bistümern von Ägypten und Zypern.

1. Frühe christliche Gemeinden in Jerusalem

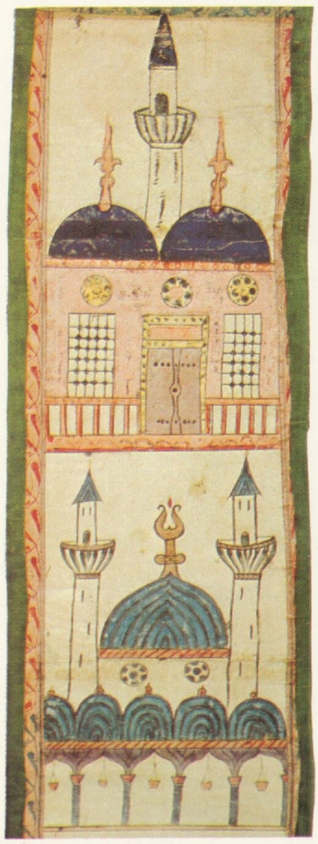
In den frühesten Tagen der christlichen Kirche wurden die Heiligtümer von allen Christen benutzt. Nachdem das Christentum zu Beginn des vierten Jahrhunderts zur offiziellen Religion ihres Landes erklärt worden war, begannen Scharen von Armeniern zusammen mit anderen christlichen Gruppen als Pilger und als Siedler nach Jerusalem zu kommen. Anfangs teilten sie mit anderen Nationalitäten die vorhandenen Klostereinrichtungen, aber bald gründeten sie ähnlich den anderen eine Reihe privater Klöster und Kirchen im ganzen Heiligen Land.

Der tiefe Bruch, den die Beschlüsse des Konzils von Chalzedon (451) auslösten, beeinflußte die religiöse Harmonie zwischen den heterogenen christlichen Gemeinden in der Heiligen Stadt nicht ernstlich; bis etwa ein Jahrhundert nach Chalzedon blieben alle Christen unter der geistigen Oberherrschaft des Jerusalemer Patriarchats und beteiligten sich ungeachtet ihrer ethnischen Herkunft am gemeinsamen Gottesdienst an den heiligen Stätten. Zur Kirchenspaltung kam es, nachdem die Verfolgungen der Monophysiten, zu denen auch die Armenier gehörten, während der Herrschaft des überzeugten Dyophysiten Kaiser Justinian I. (527–565) ihren Höhepunkt erreichten. Viele monophysitische Geistliche verließen ihre Klöster in Jerusalem und suchten Zuflucht in anderen Teilen des Heiligen Landes und in Nachbarländern. Die Zurückbleibenden bildeten eine eigene bischöfliche Hierarchie, unabhängig von dem chalzedonischen griechischen Patriarch. Seitdem war das Bistum Jerusalem gespalten in das griechische Patriarchat, das die Rechtsprechung über die dyophysitischen Christen ungeachtet ihrer Nationalität oder Sprache ausübte, und die unabhängige armenische Hierarchie, die die Oberherrschaft über die monophysitischen Gemeinden übernahm, d.h. über die Armenier, die syrischen Jakobiten, die Kopten und die Abessinier.

Die tatsächliche Verbreitung der armenischen Religionseinrichtungen während der byzantinischen Zeit ist nicht leicht festzulegen. Ein bekanntes Schriftstück, das einem Mönch aus dem siebten Jahrhundert, Anastas Vardapet, zugeschrieben wird, enthält eine Liste von siebzig Klöstern und Kirchen, die die Armenier in jenem Jahrhundert in Jerusalem und seiner Umgebung besessen haben sollen. Das Schriftstück bestätigt, daß eine nicht spezifizierte Anzahl von Klöstern, die die Griechen beschlagnahmt hatten, später von den armenischen Prinzen nach Zahlung einer großen Geldsumme an Kaiser Justinian I. zurückgewonnen wurden. Als später die byzantinischen Behörden in Jerusalem die Monophysiten warnten, daß ihnen der Aufenthalt in der Heiligen Stadt verboten würde, wenn sie nicht die chalzedonische Doktrin befolgten, riet Katholicos Yovhannes II. (557–574) etwa fünfhundert armenischen Mönchen, eher ihre Klöster zu verlassen, als den Griechen dogmatische Zugeständnisse zu machen. Viele Mönche sollen daraufhin nach Cäsarea in Palästina und nach Ägypten gegangen sein, andere blieben trotz byzantinischer Zwangsmaßnahmen bis zur arabischen Eroberung 638 in ihren Institutionen. Der Text bestätigt außerdem, daß unter arabischer Herrschaft die armenischen Klostereinrichtungen sich langsam auflösten und zu Ruinen zerfielen; einige, die ohne Verwalter zurückblieben, wurden von den Griechen besetzt. Dieser Zerfall wird dem Versagen der Katholikoi und Prinzen bei der Beförderung der Einkünfte von Stiftungen in Armenien und den schweren Steuerabgaben zugeschrieben. Der letzte Teil des Textes, ein viel späterer Zusatz bestätigt, daß nur fünfzehn Klöster in den Händen der Armenier verblieben. Sie waren über den Ölberg, Bethlehem, den Berg Sinai, die Küsten des Genezarethsees und des Jordan, den Hermonberg und den Tabor verteilt. Obwohl die Liste von zweifelhafter Glaubwürdigkeit ist, gibt es hinreichende Beweise, daß die Armenier in den frühen christlichen Jahrhunderten wichtige religiöse Einrichtungen besaßen.

Die Existenz dieser Institutionen zu so früher Zeit wird durch die Tatsache bestätigt, daß die Armenier in Jerusalem eine Klosterschreibstube eingerichtet hatten, die sich auch als wichtiges geistiges Zentrum hervortat, in dem eine beträchtliche Anzahl religiöser, kanonischer und patristi-

Abb. 5: »Zur Erinnerung und Errettung all der Armenier, deren Namen der Herr kennt.« Mosaikinschrift in der Apsis der Grabkapelle aus dem sechsten Jahrhundert im Jerusalemer Musraraviertel.



3



4



5

scher Texte ins Armenische übersetzt wurden. Ein weiterer Beleg für eine wohlorganisierte religiöse Gemeinde ist das noch existierende armenische Lektionar, eine Übersetzung der griechischen Liturgie, wie sie in der Heiligen Stadt im fünften Jahrhundert gehalten wurde. Wichtigster Beweis sind die Überreste von Mosaikböden mit armenischen Inschriften, die in Jerusalem und auf dem Ölberg gefunden wurden. Darunter sind die Mosaike in der Grabkapelle im Jerusalemer Stadtteil Musrara der bedeutendste Fund (Abb. 5). Diese kunstvollen Überreste liefern ein reichliches und überaus verläßliches Zeugnis für die Anwesenheit von Armeniern in der Heiligen Stadt und für die wichtigen religiösen Institutionen, die sie dort von der byzantinischen Zeit bis zur Zeit der arabischen Herrschaft unterhielten (Abb. 1).

Mit der arabischen Eroberung (638) erlangte das armenische Bistum in Jerusalem eine Position, die etwa mit dem griechischen Patriarchat vergleichbar war, das wegen seiner Verbindungen mit dem byzantinischen Reich in den Augen der Eroberer verdächtig erschien (Abb. 2). Alle christlichen Sekten jedoch genossen weiterhin das Privileg, in den christlichen Heiligtümern Gottesdienst zu halten (Abb. 7). In kurzer Zeit führten die von den Griechen ausgeübten Zwänge und die hohen Steuerforderungen der arabischen Herrscher bei den Armeniern zum Verlust einer beträchtlichen Zahl ihrer privaten Besitztümer.

2. Armenier im Lateinischen Kaisertum von Jerusalem

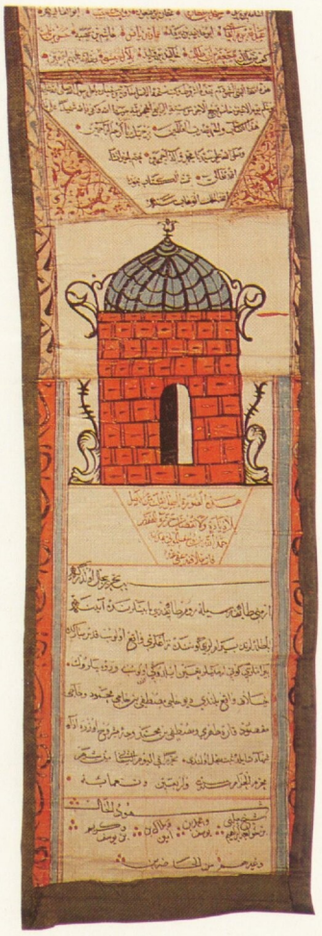
Das Aufkommen des armenischen Königtums in Zilizien (1080–1375) und seine enge Verbindung mit den Kreuzfahrern und der anschließend errichteten fränkischen Oberhoheit in der Levante und dem Lateinischen Kaisertum von Jerusalem (1099–1187) markierte einen Wendepunkt im Schicksal der Armenier im historischen Syrien und im Heiligen Land. Zunächst waren beinahe alle lateinischen Königinnen und eine wesentliche Anzahl Prinzessinnen Armenierinnen oder von armenischer Abstammung. In den Diensten des Kaisertums stand ein armenisches Infanteriekorps. Neben einer beträchtlichen Zahl von Geistlichen gab es auch eine ansehnliche weltliche Gemeinde. Diese Kolonisten besaßen eine Reihe von privaten Herbergen und Gasthäusern und bewohnten außerdem verschiedene Stadtviertel, von denen eines noch im Jahr 1222 als die »Ruga Armenorum« bekannt war.

Unter der lateinischen Oberherrschaft besuchten eine Reihe von armenischen Prinzen und Prälaten aus Zilizien Jerusalem; sie hinterließen der ortsansässigen Gemeinde wichtige Andenken ihrer Freigebigkeit und sicherten ihr wesentliche Privilegien von den fränkischen Behörden. Zu ihnen gehörte Katholikos Grigor III. Pahlavuni (1113–1166), der 1141 am lateinischen Kirchenkonzil in Antiochia teilnahm und anschließend den päpstlichen Legaten Albericus auf eine Pilgerfahrt nach Jerusalem begleitete, wo er auf einem zweiten Lateinischen Konzil einen Ehrenplatz erhielt. Etwa zwanzig Jahre später besuchte König Thoros von Zilizien (1145–1169) die Heilige Stadt. Infolge dieser engen Freundschaftsbande konnten die Armenier nicht nur wichtige Privilegien sichern, die den fortwährenden Wohlstand ihrer Institutionen garantierten, sondern sie fanden außerdem Gelegenheit, die Zahl ihrer Klöster und Herbergen in der Heiligen Stadt zu vergrößern. Die bleibendste Leistung dieser Zeit war der Bau der großen armenischen Kathedrale von St. Jakob, die aus einem Komplex von Heiligtümern besteht, die neben den Reliquien der Apostel Jakob der Ältere und Jakob der Jüngere die Kapellen mit den Gräbern von St. Makar und St. Menas enthält.

Saladins Besetzung Jerusalems (1187) markierte einen weiteren Wendepunkt im Schicksal der drei wichtigsten Hüter der heiligen Stätten. Da Saladin ein geschworener Feind der Lateiner war und die Griechen ewig verdächtigte, hielt er es für angemessen, die Armenier des Heiligen Landes mit größeren Privilegien zu versehen (Abb. 3, 4). Tatsächlich wird berichtet, daß der armenische Patriarch Abraham (1180–1191) und seine führenden geistlichen Kollegen sich beeilten, dem Sultan ihre Loyalität zu beweisen und die erhobene Kopfsteuer zu zahlen. Im Gegensatz zu anderen Christen wurde die armenische Bevölkerung der Stadt – etwa fünfhundert Mönche und tausend Familien – weder vertrieben noch von den Statthaltern des Sultans versklavt. Im Gegenteil,

Abb. 3, 4, 6: *Ferman* Saladins, der Jerusalem von den Lateinern eroberte (1187/88). Pergament auf Seidenunterlage, 529×29 cm.

Abb. 7: Der Kalif Ali (656–661) zugeschriebene *Ferman*. Pergament, 825×32,8 cm.



6



7

Saladin bewilligte dem armenischen Patriarchen ein Privileg, das der Gemeinde Sicherheit und freies Recht zum Gottesdienst in seinem gesamten Herrschaftsgebiet und die Unantastbarkeit ihrer Besitztümer und Vorrechte an den heiligen Stätten garantierte (Abb. 6). Andererseits blieb die lateinische Oberhoheit an den heiligen Stätten sogar nach dem Fall von Jerusalem etwa ein Jahrhundert lang bestehen. Die wachsende Entfremdung zwischen Rom und der Kirche von Byzanz und vor allem die Plünderung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) betonten die Rivalität zwischen den Parteien in Jerusalem, bis mit dem Fall von Akko (1291) die unbestrittene lateinische Oberherrschaft zu Ende ging.

Zu Beginn der Mamelukenherrschaft konnten sich die Armenier weiterhin relativ großer Freiheit in der Ausübung ihrer religiösen Riten erfreuen. Nach Zahlung gebührender Bestechungsgelder und regulärer Steuern ermöglichten ihnen ihre Sonderprivilegien nicht nur die Erhaltung, sondern auch die Erweiterung ihrer Heiligtümer, Klöster und anderer Besitztümer. Dies wurde durch die großzügigen Beiträge armenischer Pilger, die in immer größeren Scharen ins Heilige Land kamen, und durch die Freigebigkeit der armenischen Könige und des Königtums von Zilizien ermöglicht (Abb. 11). Mit der Zeit jedoch bewirkten die wachsende Intoleranz der Mameluken gegenüber den Christen im allgemeinen und die ständige Belästigung der kirchlichen Institutionen durch die Steuereinnehmer einen Rückzug der armenischen Bevölkerung in kleine Enklaven in Großsyrien und Palästina (Abb. 12). Diese Lage blieb bis zur ottomanischen Eroberung des historischen Syriens zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts bestehen.

3. Armenier unter ottomanischer Herrschaft

Die nun folgende Geschichte der Heiligtümer in Jerusalem und seiner Umgebung war eine lange Folge bitterer Feindschaften und Streitereien zwischen den rivalisierenden christlichen Kirchen, die oft Anlaß zu internationalen Konflikten boten. Als einer der wichtigsten Hüter der heiligen Stätten war die armenische Kirche ständig in diese Auseinandersetzungen verwickelt. Die stärkste und fast ständige Herausforderung an die Armenier und ihren Besitz im Heiligen Land kam von der griechischen Gemeinde, obwohl die im März 1517 an das armenische und griechische Patriarchat gerichteten Dokumente des ottomanischen Eroberers von Jerusalem, Sultan Selim I., nur den Status quo bekräftigten.

Das von Selim verfaßte Dokument garantierte auf der Grundlage alter Edikte, von denen die von Kalif Omar und von Saladin besonders erwähnt wurden, die Unantastbarkeit der uralten armenischen Besitzungen in und außerhalb der Heiligen Stadt wie auch in den abhängigen Gemeinden. Das Edikt untersagte Mitgliedern der herrschenden Familie, Regierungsbeamten und anderen christlichen Gemeinden die Störung der geistlichen Riten der Armenier und ihrer Anhänger und die Beschädigung ihrer Klöster, Heiligtümer und anderer Besitzungen. Das Dokument erwähnt besonders einige, wahrscheinlich größere, Institutionen und Heiligtümer, die ausschließlich den Armeniern gehörten, wie die Klöster von St. Jakob (Abb. 13), der heiligen Erzengel und des heiligen Erlösers, eine Kirche in Nablus sowie nicht einzeln aufgezählte Klöster, Herbergen, Wohnstätten, Friedhöfe, Obstgärten und Olivenhaine in und nahe Bethlehem. Unter den wichtigsten Heiligtümern waren das Heilige Grab, die Kirche der heiligen Maria in Gethsemane und die Geburtsgrotte in Bethlehem anerkannter armenischer Besitz. Da aber das an die Griechen gerichtete Dokument dieselben Heiligtümer als griechischen Besitz erwähnt, muß angenommen werden, daß die Vorrechte an diesen Heiligtümern von den beiden Gemeinden geteilt wurden. Die Privilegien, die Selim I. gleichzeitig dem griechischen Patriarchen garantierte, sicherten die Unantastbarkeit der griechischen Klöster, Kirchen und anderer Besitzungen in und außerhalb der Heiligen Stadt. Diese beiden Edikte bildeten die Rechtsgrundlage für den Status und Besitz der beiden Gemeinden im Heiligen Land; sie spielten seitdem immer wieder eine wesentliche Rolle in den Auseinandersetzungen, die der ottomanischen Eroberung folgten.

4. Die rivalisierenden Hüter des Heiligen Landes

Während der vier Jahrhunderte ottomanischer Herrschaft wechselte die Vorherrschaft an den heiligen Stätten, obwohl im allgemeinen die Griechisch-Orthodoxen das Gleichgewicht der Kräfte zu ihren Gunsten beeinflußten. Da überdies die Lateiner Untertanen von Mächten waren, mit denen das ottomanische Reich ständig im Kampf lag, wurden besonders die griechischen und armenischen Untertanen des Sultans auf Kosten der »Franken« bevorzugt. In diesen Jahrhunderten blieb die Herrschaft über die heiligen Stätten fast unaufhörlich im Brennpunkt der internatio-

Abb. 8: Zepter von König Hethum I. von Zilizien (1215–1270). Bernstein und Gold. Oberteil.

Abb. 9: Zepter von König Hethum I. von Zilizien. Bernstein und Gold. Unterteil.

Abb. 10: Versilberter Kelch, der der St. Jakobs-Kathedrale 1733 in Erinnerung an Nazar, den Sohn des *Mahdesi* Arak'el und seiner Frau Sarah, gestiftet wurde. Schatzkammer von St. Jakob.



8



9



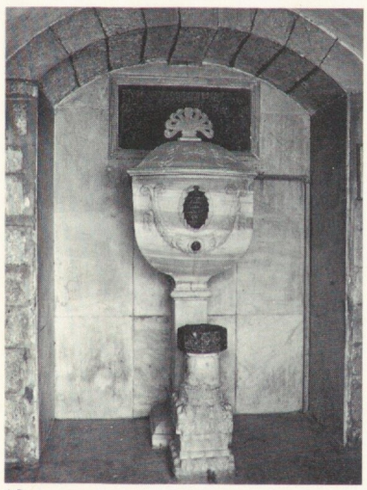
10

Abb. 11: *Khatchk'ar* von 1362 in einer Nische nahe dem alten Taufbecken in der Erzengelkirche. Gedenksteinkreuz eines armenischen Pilgers.

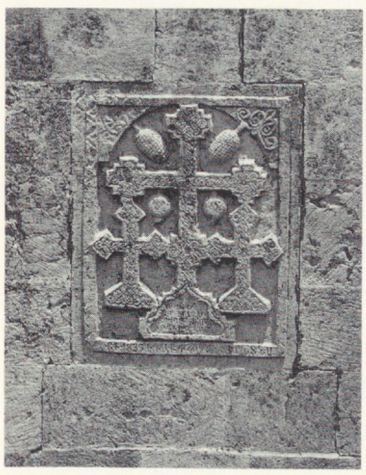
Abb. 12: Brunnen von 1900 am Eingang des armenischen Viertels. Dahinter eine arabische Inschrift von 1437 von dem mameluckischen Sultan A-Zaher Abu Sayad Chakmak, der alle den Armeniern von seinen Vorgängern auferlegten Steuern erläßt.



11



12



13

Abb. 13: *Khatchk'ar* (Steinkreuz) aus dem elften Jahrhundert, im 19. Jahrhundert in die äußere Mauer der St. Jakobs-Kathedrale eingelassen.

nalen Politik. Die lateinischen Mächte Europas, insbesondere Frankreich, unterstützten die lateinischen Interessen; die Orthodoxen wurden vom ökumenischen Patriarchen und den griechischen Magnaten von Konstantinopel und seit 1774 von Rußland unterstützt. Die Armenier mußten sich in Ermangelung eines solchen politischen Schutzes auf ihre eigenen Quellen verlassen, insbesondere auf ihren Patriarchen und einflußreiche weltliche Magnaten in der ottomanischen Hauptstadt.

Die gegenseitigen Rivalitäten und die endlosen Kämpfe der drei einflußreichsten Hüter der heiligen Stätten um ihre Machterweiterung dauerten unter ottomanischer Herrschaft unvermindert an bis in die fünfziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts.

Mit der Wiedereinrichtung des Lateinischen Patriarchats in Jerusalem (1847), das seit dem Sturz des lateinischen Kaisertums geruht hatte, verstärkten sich die römisch-katholischen Versuche, vor allem auf Kosten der Griechisch-Orthodoxen die gemeinschaftlich verwalteten Heiligtümer mit Hilfe der katholischen Mächte unter ihre Kontrolle zu bringen. Der darauffolgende Konflikt wurde ausgelöst, als die Griechen eine silberne Strahlenkrone entfernten, die die Lateiner am Altar der Geburtsgrotte angebracht hatten; diese schwere Krise führte zum Krimkrieg. Ironischerweise beließ der Vertrag von Paris (1856) die Lage der rivalisierenden Gemeinden an den heiligen Stätten genau so, wie sie vor dem Konflikt gewesen war.

Der Status quo an den heiligen Stätten, der in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts formuliert und in den folgenden Jahren immer wieder bestätigt wurde, war das Ergebnis einer historischen Entwicklung, deren Anfänge bis in die ersten Jahrhunderte des Christentums zurückverfolgbar sind; entsprechend enthielt er ein äußerst kompliziertes Netzwerk von Rechten und Privilegien. Obwohl die Kontroversen zwischen den drei wichtigsten Hütern der Heiligtümer während der restlichen Zeit unter ottomanischer Herrschaft andauerten, wurde seit den fünfziger Jahren keine wesentliche Änderung in ihren Besitzverhältnissen und Privilegien vermerkt.

1929 katalogisierte L. G. A. Cust, damaliger Bezirksverwalter von Jerusalem, die Besitzungen und Privilegien der christlichen Kirchen einschließlich der armenischen in einem Dokument mit dem Titel »Der Status quo an den heiligen Stätten«, das den britischen Mandatsbehörden als Hilfsmittel bei der Rechtsprechung in Auseinandersetzungen der gegnerischen Gemeinden dienen sollte. Dieses Dokument regelt heute noch die Verhältnisse zwischen den führenden Hütern.

Als Leiter der Klostergemeinde von St. Jakob und als oberster Kustos hatte der Armenische Patriarch von Jerusalem die wichtige Funktion, nicht nur die privaten Institutionen seiner relativ kleinen Gemeinde zu schützen, sondern auch ihre uralten Privilegien in den gemeinschaftlich verwalteten Heiligtümern zu wahren. Bei dieser äußerst schwierigen Aufgabe verließ sich der Patriarch auf die moralische und materielle Unterstützung der örtlichen Geistlichen und der weltlichen Gemeinde, der anderen Bistümer der armenischen Kirche, der Pilger und des armenischen Volkes insgesamt.

Das Armenische Patriarchat, das seine Ursprünge von der traditionellen Verbindung mit den beiden Aposteln – den Heiligen Jakob – herleitet, deren Reliquien es eifersüchtig hütet, hat in der Heiligen Stadt eine hervorragende Stellung. Die umfassenden Ansprüche auf die heiligen Stätten, die die Armenische Kirche mit der Griechischen und Lateinischen teilt, sind ein eindrucksvolles Zeugnis für die Rolle der Armenier in der langen und turbulenten Geschichte Jerusalems.

5. Der Sitz des Armenischen Patriarchats in Jerusalem

Während seiner langen Geschichte übte das Patriarchat in Jerusalem auch die administrative Rechtsprechung über die geistlichen und weltlichen armenischen Gemeinden aus, die über den Rest des Heiligen Landes, die levantinische Küstenregion und Städte im syrischen Hinterland verteilt waren. An einigen dieser Orte können armenische Siedlungen bis ins erste Jahrhundert v. Chr. zurückverfolgt werden, als Tigranes der Große (95–55 v. Chr.) ein kurzlebiges armenisches Reich gründete. Die armenischen Kolonien unter byzantinischer und arabischer Herrschaft wurden mit der Errichtung des armenischen Königtums in Zilizien, mit der Festsetzung der Kreuzfahrer in der Levante und der Gründung des Lateinischen Kaisertums in Jerusalem entscheidend vergrößert. Während jedoch unter den Lateinern die Armenier fast überall von den Bergen des Taurus bis nach Ägypten zu finden waren, wurden sie unter den Mameluken und Ottomanen von nur kleinen Enklaven in Zilizien, dem Amanus, dem Dschebel Musa, dem Dschebel Aqra, dem Tal des Orontes, Antiochia und seiner Umgebung, Aleppo, Damaskus, dem Libanon, in den palästinischen Städten Jerusalem, Bethlehem, Jaffa, Ramle, Gaza usw. vertreten.

Abb. 14: Die Patriarchen Gregor Paronter (1613–1645) und Gregor der Kettenträger (1715–1749), die zwischen Jerusalem und dem Patriarchat in Konstantinopel wichtige Verbindungen knüpften. Gemälde auf Holztafel in der Nordwand der St. Jakobs-Kathedrale, Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.

Abb. 15: Daguerrotypie von Patriarch Esayi III. (1865–1885), einem der aktivsten Patriarchen und selbst Fotograf, 1860.

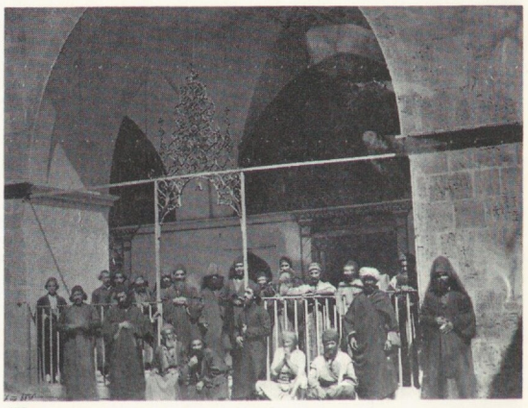
Abb. 16: Das Heilige Grab von der Südseite. Daguerrotypie von 1861, die Patriarch Esayi aufnahm und signierte, als er noch Priester war.

Abb. 17: Priester, Mönche und Pilger am Eingang der St. Jakobs-Kathedrale in Jerusalem, 1860. Aufgenommen von Patriarch Esayi.


14


15


16

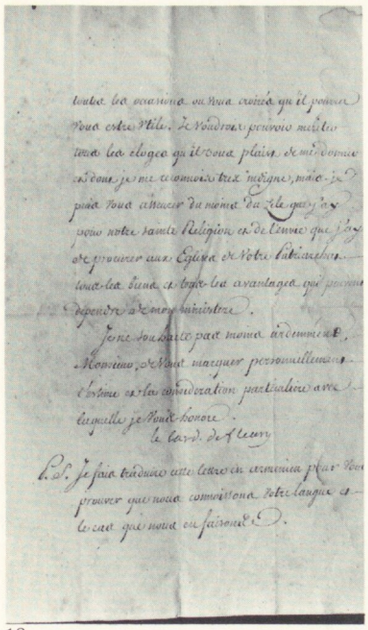

17

Drei Faktoren waren für die Ausdehnung der administrativen Rechtsprechung des Patriarchats auf diese Gemeinden verantwortlich: die Verwaltung der örtlichen geistlichen Institutionen, die seelischen Bedürfnisse der örtlichen weltlichen Gemeinden und die dringende Notwendigkeit, Unterkunft und Versorgung für die armenischen Pilger zu beschaffen, die jährlich zur Osterzeit über Land oder übers Meer ins Heilige Land kamen.

Seit undenklichen Zeiten gab es in Bethlehem eine armenische Gemeinde – geistlich und weltlich –, die die armenischen Interessen in der Geburtskirche wahrte. Eine in der Kirche gefundene geschnitzte Holztüre, die 1227 während der Herrschaft des König Hethum I. (1226–1270) von Zilizien angefertigt wurde und arabische und armenische Inschriften trägt, bestätigt die wichtigen Privilegien, die die Gemeinde in diesem geweihten Heiligtum genoß. Ob das weiträumige alte Kloster, das die Mönche und Pilger beherbergte und das gleich neben der Basilika liegt, noch aus jener Zeit stammt, ist ungewiß (Abb. 8, 9).

Jaffa, der wichtigste Ankunftshafen für Pilger, die per Schiff kamen, hatte ein armenisches Kloster und ein Hospiz. Es wird behauptet, daß das Kloster St. Nikolaus – das nahe dem Haus von Simon dem Gerber stand, wo der Apostel Petrus seine Vision hatte – schon zur Zeit der arabischen Eroberung in der ersten Hälfte des siebten Jahrhunderts existierte. Die Hauptaufgabe dieser Einrichtung war es, die Pilger auf dem Wege zu oder von der Heiligen Stadt zu beherbergen und zu versorgen. Gleichalt war das armenische Kloster in der Stadt Ramle bei Jaffa, das immer eine wichtige Pilgerraststätte gewesen war. Patriarch Eghiazar (1666–1681) baute die Klosterkirche von St. Georg, erwarb angrenzende Wohnhäuser und Landstücke und errichtete zusätzliche Unterkünfte für die Pilger. In Gaza gab es das armenische Kloster und die Kirche der heiligen Erzengel und ein Hospiz, das Pilger aus Ägypten aufnahm. Es wird allgemein angenommen, daß diese Institutionen zur Zeit des Lateinischen Kaisertums in Jerusalem gegründet wurden.

Alte armenische Siedlungen und Institutionen bestanden auch in den levantinischen Küstenstädten Latakia, Beirut, Tyrus, Sidon und Akko, die alle wichtige Pilgerstationen waren. Das Hospiz in Latakia wurde 1775 und die Klosterkirche 1776 gebaut. Die Bedeutung der Kolonien in Tyrus und Sidon ist durch die Tatsache bewiesen, daß die lateinischen Prinzen dieser Städte mit armenischen Prinzessinnen aus Zilizien verheiratet wurden. Auch Akko hatte armenische Bewohner, die um die Mitte des zwölften Jahrhunderts ihre eigene Herberge besaßen; 1248 hatte Akko sogar einen armenischen Prinzen. Um den geistlichen Bedürfnissen der Gemeinde in Beirut zu



18

Abb. 18: Handgeschriebener Brief an Patriarch Gregor den Kettenträger von Kardinal de Fleury, dem Premierminister Louis' XV., datiert in Versailles am 31. August 1739.

genügen und um die Pilger zu versorgen, die über diesen Hafen einreisten, wurde 1851 in Beirut ein Kloster mit einer kleinen Kapelle gegründet.

In der Mitte des siebten Jahrhunderts gab es in Damaskus ein armenisches Kulturzentrum, wo Mönche intellektuelle Studien betrieben. Vor der arabischen Eroberung bestand dort eine geistliche Institution für die Ortsgemeinde, mit Unterbringungsmöglichkeiten für Pilger. Während der ottomanischen Zeit war der Kern der Gemeinde das im sechzehnten Jahrhundert erbaute St. Sargis-Kloster; 1617 wurde es wiederaufgebaut und ein Hospiz für Pilger hinzugefügt. Obwohl Aleppo unter die Gerichtsbarkeit des Bistums von Zilizien fiel, hatte das Jerusalemer Patriarchat im vierzehnten Jahrhundert die Verantwortung für die Unterbringung von Pilgern übernommen; das Hospiz für Pilger wurde 1624 gebaut.

Die armenische Gemeinde auf Zypern, deren Ursprünge bis in die byzantinische Zeit zurückverfolgt werden können, umfaßte während des armenischen Königtums von Zilizien zwei Bistümer. Bis 1775 fielen die Gemeinden von Zypern unter die Gerichtsbarkeit des zilizischen Bistums; von 1775 bis zum Ersten Weltkrieg bestimmte Jerusalem die Prälaten für das zypriotische Bistum, und als der Sitz des Katholikos in Syrien und im Libanon zu Beginn der zwanziger Jahre wiedererrichtet wurde, kam das Bistum unter die Oberherrschaft des letzteren. Andererseits wurde das Bistum von Ägypten von 1311 bis 1839 von Jerusalem verwaltet, als es auf ottomanische Verordnung zum unabhängigen Bistum innerhalb des Erzbistums von Konstantinopel erklärt wurde.

In jeder der oben erwähnten Gemeinden sorgten vom Patriarchat in Jerusalem bestimmte Repräsentanten der Kirche für das seelische Wohl und die Verwaltungsangelegenheiten der Gemeindemitglieder. Sie verwalteten außerdem die klösterlichen und andere kirchliche Institutionen, die Pfarrschule, wie auch die Herbergen und andere ertragbringende Besitztümer. Diese Repräsentanten überwachten außerdem die Unterbringung der Pilger und sorgten überhaupt für ihr Wohl auf dem Weg zu und von der Heiligen Stadt. Als Entgelt zahlten die Pilger eine vorgeschriebene Summe, die allgemein für den Unterhalt der örtlichen Klostereinrichtungen bestimmt war.

Die oben beschriebene Verwaltungsgerichtsbarkeit des Patriarchats in Jerusalem bestand bis zum Ersten Weltkrieg. 1929 gab das Patriarchat freiwillig seine Vollmacht über die Gemeinden Damaskus, Latakia und Beirut auf und übertrug seinen Kirchenbesitz – die Klöster, Kirchen und Schulen – in jenen Gebieten an das Katholikosat von Zilizien, das in den französischen Mandatsgebieten Syrien und Libanon wiedereingerichtet worden war und seinen Sitz in Antilias bei Beirut hatte. Folglich beschränkt sich seitdem die Gerichtsbarkeit des Jerusalemer Erzbistums auf die Gemeinden im Heiligen Land und die Gemeinde von Amman in Jordanien.

6. Verbindungen des Jerusalemer Patriarchats mit anderen armenischen Bistümern

Seit seiner Gründung im sechsten Jahrhundert war das Jerusalemer Patriarchat ein integrierter Teil der hierarchischen Struktur der Armenischen Kirche, unter der allgemeinen Oberherrschaft des »höchsten Patriarchen und Katholikos aller Armenier«, wo immer sein Sitz war. Als die politischen und religiösen Machthaber im armenischen Königtum von Zilizien das Erzbistum von Jerusalem – das immer ein Bollwerk armenischer Orthodoxie gewesen war – zu zwingen versuchten, die pro-lateinischen Beschlüsse der Synode von 1307 anzunehmen, verweigerten der Patriarch Sargis und der Jerusalemer Klerus kategorisch ihre Zustimmung. Mit der Absicht, seine Position zu stärken, reiste Sargis 1311 sogar nach Ägypten und sicherte sich ein Edikt von Sultan Nasr Muhammad, das ihn als unabhängigen Patriarchen der Armenier innerhalb des Herrschaftsgebiets des mamelukischen Sultanats anerkannte. Trotzdem verblieb das Patriarchat bis 1441 im Rahmen des Pontifikats von Sis, d.h. so lange diese die oberste Behörde der Armenischen Kirche darstellte.

In bezug auf seine Verbindungen mit den anderen Bischofssitzen begann für das Patriarchat eine neue Phase, nachdem 1441 das oberste Pontifikat an seinen Ursprungsort Etchmiadzin zurückverlegt wurde, 1446 Sis als regionales Katholikosat wiederbelebt und 1461 das Armenische Patriarchat von Konstantinopel durch den Ottomanen Sultan Mehmet II. gegründet wurde.

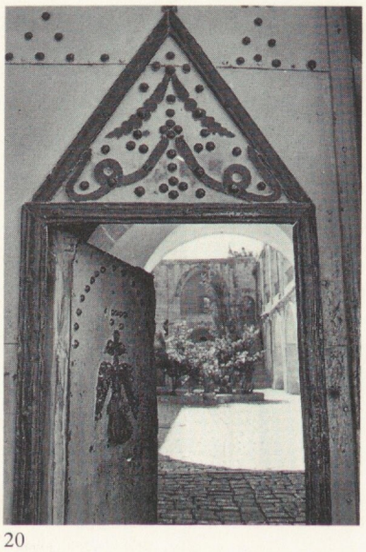
Unter den Ottomanen wurden die einzelnen Religionsgemeinden – d.h. die Griechisch-Orthodoxen, Juden und Armenier – in getrennte Gruppen zusammengefaßt, die »Millets« genannt wurden; jede Gruppe durfte im Bereich des Zivilrechts ihre eigenen Gesetze behalten und sie unter der allgemeinen Rechtsprechung eines Millet Bashi (Gemeindeleiter) vertreten. Die Christen des ottomanischen Reiches wurden unter diesem System ihrem Glaubensbekenntnis entsprechend in zwei große Gruppen geteilt: Alle orthodoxen Dyophysiten des Reiches wurden der allgemeinen Verwaltung des Griechischen Patriarchen unterstellt, obwohl jede Gruppe ihr religiöses Haupt beibehielt. Die Monophysiten dagegen – die Gemeinden der Armenier, syrischen Jakobiten, Kopten und Abessinier – wurden der Rechtsprechung des Armenischen Patriarchats in Konstantinopel unterstellt, behielten aber ihre eigene kirchliche Unabhängigkeit.

Der Armenische Patriarch in der ottomanischen Hauptstadt war zuständig für die Rechtsprechung in der geistlichen Verwaltung und öffentlichen Erziehung, in gemeinnützigen und religiösen Institutionen seiner Gemeinden und in zivilen Angelegenheiten seiner Religionsgenossen im ganzen Reich. Einbezogen waren die von den regionalen Katholikosaten Sis und Aghtamar abhängigen Bistümer und das Jerusalemer Patriarchat (Abb. 14). Der Patriarch von Konstantinopel fungierte auch als Gesandter des Bischofssitzes von Etchmiadzin in seinen Beziehungen mit den Anhängern der armenischen Kirche im ottomanischen Reich.

Innerhalb dieses Gefüges jedoch genoß das Patriarchat von Jerusalem weiterhin eine einzigartig wichtige Position wegen seiner Aufsicht über die Heiligtümer – von sekundärer Wichtigkeit nur dem apostolischen Bischofssitz von Etchmiadzin gegenüber. Sogar nach der Annahme der armenischen Nationalverfassung (1863), die die Apparatur für ein sehr kompliziertes demokra-



19



20



21



22

Abb. 19: Verziertes Tor des alten Theologischen Seminars von 1857.

Abb. 20: Hof des alten Theologischen Seminars von 1857, Blick durch das Innentor.

Abb. 21: Das neue Theologische Seminar. Stiftung von Marie und Alex Manoogian, Detroit.

Abb. 22: *Sion*, Zeitschrift des Armenischen Patriarchats. Druckstock der Erstausgabe, 1866.

tisches System der Organisation und Verwaltung der kirchlichen und zivilen Angelegenheiten des ottomanisch-armenischen Millets auf zentraler, regionaler und lokaler Ebene lieferte, pflegte der Jerusalemer Bischofssitz ein besonderes Verhältnis zu den zentralen Behörden (Abb. 15).

Viele Jahrhunderte lang hatte das Jerusalemer Patriarchat direkten Kontakt mit den lokalen Behörden und Beamten in den Gebieten unterhalten, dessen armenische Gemeinden seiner Rechtsprechung unterstanden. Es führte auch direkte Verhandlungen mit der Regierung und den Ministerien in Konstantinopel, mit dem Pontifikat in Etchmiadzin und mit ausländischen Mächten (Abb. 18).

Das Jerusalemer Erzbistum hatte ständig einen besonderen Vertreter in Konstantinopel, dem eine doppelte Aufgabe zukam: er unterhielt die Verbindung zwischen den beiden Patriarchaten, wobei er die Interessen seines Bischofssitzes wahrte, und er diente als Repräsentant Jerusalems an der Hohen Pforte, wo er die Bittschriften seines Erzbistums entweder unabhängig oder häufiger in Beratung und Zusammenarbeit mit den armenischen Häuptern in der Hauptstadt einreichte. Der Jerusalemer Repräsentant hatte kirchliche und weltliche Assistenten: Die *Hraviraks*, jene Geistlichen, die alljährlich nach Ostern in die Hauptstadt gesandt wurden, um die notwendigen Anordnungen für das folgende Jahr zu treffen und die Pilger zu begleiten, und die Nuntien, die auf regelmäßige Reisen zur Besitzvermehrung geschickt wurden.

7. Die finanziellen Verpflichtungen des Jerusalemer Patriarchats

Die einzigartigen Verpflichtungen des Jerusalemer Patriarchats stellten hohe Anforderungen an seine finanziellen und materiellen Quellen. Die Instandhaltung des Patriarchensitzes und seiner Klostereinrichtungen im Heiligen Land und die Wahrung der armenischen Interessen an den heiligen Stätten (Abb. 16) waren sehr kostspielig. Daher mußte das Patriarchat sich ständig auf die Freigebigkeit des gesamten armenischen Volkes verlassen, das durch seine großzügige Unterstützung immer wieder sein echtes Interesse an dieser historischen Einrichtung bewies.

Es war eine Sache des Glaubens geworden, daß jeder armenische Gläubige wenigstens einmal in seinem Leben versuchen sollte, die heilige Pflicht eines Besuches der christlichen Heiligtümer zu erfüllen (Abb. 17). Gleichzeitig schrieb die Tradition vor, daß jeder Pilger es als heilige Verpflichtung betrachte, dem Patriarchat eine seinen Mitteln entsprechende Spende zu machen. Viele Pilger brachten nicht nur Geld mit sich, sondern auch kirchliche Gefäße, Schmuckstücke und Gewänder, die sie als bleibendes Andenken dem Patriarchat spendeten (Abb. 10).

Die zweitgrößte Einkommensquelle war das institutionalisierte System der Nuntiaturen, d.h. die regelmäßigen Besuche bevollmächtigter Geistlicher aus Jerusalem in den verschiedenen Gemeinden der armenischen Diaspora zur Spendenwerbung. Direktes Resultat dieser Reisen war eine ansehnliche Zahl großzügiger Vermächtnisse an das Patriarchat. Wenn unter besonderen Umständen die Unterstützung aus Übersee ausblieb und der Strom der Pilger versiegte, hatte das Patriarchat keine andere Möglichkeit, als Anleihen aufzunehmen und das notwendige Bargeld zu erhalten, indem es seine Besitzungen und andere Wertgegenstände verpfändete. Regelmäßig war es gezwungen, wertvolle geweihte Objekte aus Gold und Silber zu verkaufen, um seine Gläubiger zu bezahlen.

Die wiederholte Zahlungsunfähigkeit des Patriarchats rührte hauptsächlich von der Finanzpolitik des ottomanischen Reiches her. Wurzel dieser Politik war ein System der Steuereintreibung, das an sich schon zur Korruption ermutigte. Auf zentraler, provinzieller und lokaler Ebene versuchten die Beamten, von den Institutionen und Einwohnern in ihrem Bezirk ein Maximum an Steuergeldern herauszuholen. Die christlichen religiösen Institutionen im Heiligen Land wurden nicht nur ausgebeutet, indem man die Rivalitäten zwischen den Gemeinden verschärfte, sondern oft wurden auch künstlich Krisensituationen geschaffen, die Aussicht auf Bestechungsgelder und Geschenke schafften. Tatsächlich gaben die christlichen Institutionen enorme Geldsummen aus, nur um ihre Privilegien und Besitzungen zu schützen, die sie immer wieder von habsüchtigen Beamten freikaufen mußten. Es ist bemerkenswert, daß unter dieser politischen Mißwirtschaft und weitverbreiteten Korruption die armenischen Institutionen überhaupt überleben konnten.

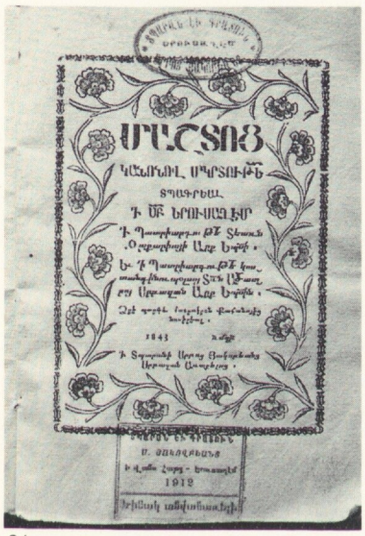
8. Jerusalem als armenisches Kulturzentrum

Die Christianisierung Armeniens im vierten und die Einführung eines nationalen Alphabets im fünften Jahrhundert waren die beiden wichtigsten historischen Faktoren, die die wesentlichen religiösen und nationalen Charakteristika der intellektuellen, literarischen und künstlerischen Geschichte Armeniens bestimmten. Bis zum neunzehnten Jahrhundert wurde die Kultur dieses Volkes nahezu ausschließlich vom Klerus in den zahlreichen Klöstern im historischen Armenien, in Kleinasien, Zilizien u.a. entwickelt, der seine Inspirationen sowohl aus dem Osten als auch aus dem Westen bezog. Während ihrer langen Entwicklung durchlebte die armenische Kultur mehrere Perioden der Blüte und des Verfalls; Höhepunkt war die armenische Renaissance im neunzehnten Jahrhundert, die die Säkularisierung nach europäischem Vorbild einleitete.

Wie wir bereits sahen, gründeten die Armenier in der Mitte des fünften Jahrhunderts in Jerusalem ein Skriptorium, das die Entstehung eines wichtigen Kulturzentrums bestätigte. Noch vorhandene Manuskripte bezeugen, daß diese Tradition während des gesamten Mittelalters und später bestand. Obwohl das Jerusalemer Patriarchat sich niemals als wichtiges Zentrum armenischer Gelehrsamkeit auszeichnete, versuchte es doch immer, für die erzieherische und intellektuelle Entwicklung seiner jungen Mönche hinreichende Mittel zur Verfügung zu stellen, so daß sie zumindest ihre geistlichen Aufgaben zufriedenstellend erfüllen konnten.

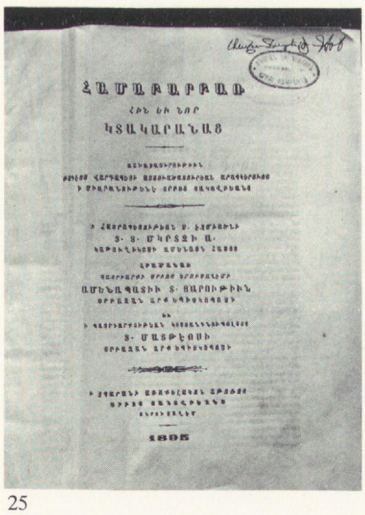


23



ՄԿՐՏՈՒԹ

24



ՀԱՄԱՐԱՏՈՒԹԻՒՆ
ԿՏԱԿԱՐԱՆԱՑ

1895

25

Abb. 23: Die Taufe Christi. Titelblatt zu einem Gebetbuch, das 1833 zum ersten Mal in Jerusalem gedruckt wurde. Der zum Druck benutzte Druckstock geht auf das Vorbild der Oskan-Bibel zurück (der ersten, 1666 in Amsterdam gedruckten armenischen Bibel). Bd. II, S. 472, Titelblatt zu St. Markus.

Abb. 24: *Mashtotz,* Ritualbuch, Titelseite. 1843 in Jerusalem gedruckt.

Abb. 25: Th. Astuadzaturians Konkordanz zur armenischen Bibel, Jerusalem 1895.

Bis etwa zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wurden die Theologiestudenten gewöhnlich »zu Füßen« eines gelehrten *vardapet* (Doktor der Theologie) ausgebildet. Dieser Lehrer war oft ein ortsansässiger Mönch; regelmäßig jedoch machte sich der Patriarch die Pilgerreise eines Gelehrten zunutze und bewog ihn, einige Jahre in Jerusalem zu bleiben und die Novizen in den traditionellen religiösen Fächern zu unterrichten. Es war nicht ungewöhnlich, daß Geistliche, die irgendwo in der armenischen Diaspora ausgebildet worden waren, in den Orden von St. Jakob eintraten. Andererseits reisten junge Mönche aus der Heiligen Stadt oft ins Ausland, um unter einem berühmten Gelehrten in einem anderen armenischen Kloster zu studieren.

Die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts brachte eine phänomenale Entwicklung der armenischen Diaspora auf dem Gebiet des Druckereiwesens, des Journalismus, des nationalen Schulsystems, der Künste und verschiedener Gattungen armenischer Literatur im Landesdialekt. Auch das armenische Patriarchat von Jerusalem hatte Teil an dieser kulturellen Renaissance, wenn auch in bescheidenerem Maße.

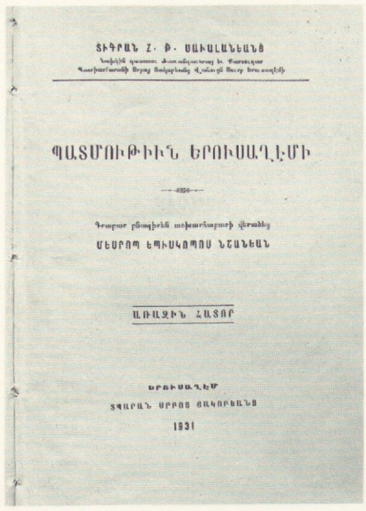
Das erste reguläre Seminar des Patriarchats wurde 1843 im Kloster St. Georg in Ramle eingerichtet. Etwa achtzehn Monate später wurde es in ein Gebäude außerhalb des Klostergeländes in Jerusalem verlegt. Dieser Umzug fiel mit der Pilgerfahrt von Murat Boyajian zusammen, einem hochberühmten Lehrer im Theologieseminar von Armash, der bewogen wurde, das Amt des Dekans und ersten Lehrers zu übernehmen. 1857 wurde der Bau eines geeigneten Seminargebäudes innerhalb des St. Jakob-Klosters abgeschlossen (Abb. 19). In den sechziger Jahren wurde das Lehrangebot wesentlich erweitert, nachdem Garegin Muratian, ein Gelehrter und Pädagoge russischer Herkunft, Dekan geworden war (Abb. 20). Die weitere Entwicklung des Instituts wurde durch Geldmangel unterbrochen und wegen der Schwierigkeiten, die von der Verschlechterung der türkisch-armenischen Beziehungen herrührten, welche im Völkermord der Türken an den Armeniern im gesamten ottomanischen Reich während des Ersten Weltkrieges gipfelten. Im Sommer 1917 wurde das Seminar geschlossen und damit die erste Phase seiner Entwicklung beendet. Seit seiner Wiedereröffnung 1920 hat sich das Jerusalemer Seminar – unter Leitung einer Reihe hervorragender geistlicher und weltlicher Pädagogen – als das führende Institut zur Ausbildung von Geistlichen für die armenischen Gemeinden in der ganzen Welt erwiesen. Dank den Stiftungen von Alex und Marie Manoogian aus Detroit, Michigan, wurde dem Seminar kürzlich ein prächtiges neues Gebäude mit modernster Einrichtung hinzugefügt (Abb. 21); außerdem wurden bereits Pläne für die Erweiterung des Lehrprogramms entwickelt.

Das Patriarchat übernahm die Verantwortung für die Einrichtung und den Unterhalt von Pfarrschulen für die weltlichen armenischen Gemeinden in Palästina, wie auch in Syrien und im Libanon. Vor dem Ersten Weltkrieg bestand das armenische Schulsystem in Jerusalem aus drei Institutionen, einem gemischten Kindergarten und zwei Grundschulen. Die Mesrob-Jungenschule wurde in den vierziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts und die Gayan-Mädchenschule 1862 gegründet. Ähnliche Grundschulen unterhielt das Patriarchat in Bethlehem und Jaffa, wie auch in Damaskus, Beirut und Latakia. In den dreißiger Jahren wurden die Jerusalemer Schulen unter dem Namen »Heilige Übersetzer« zu einer Institution zusammengefaßt, die inzwischen den Status eines Gymnasiums angenommen hat. Zusätzlich unterhält das Patriarchat Grundschulen für die Gemeinden in Jaffa, Haifa und Amman.

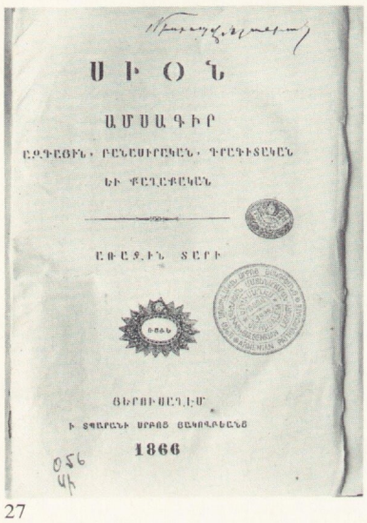
9. Die St. Jakob-Druckerei

Die Druckerei, die 1833 vom Patriarchat in Jerusalem eingerichtet wurde, war das erste armenische Unternehmen dieser Art in Großsyrien vor dem Ersten Weltkrieg (Abb. 23). Unter Patriarch Esayi (1865–1885) wurde sie wesentlich erweitert. Die Ausstattung wurde modernisiert, das Unternehmen wurde reorganisiert und separate Abteilungen für das Schneiden von Schriften, das Setzen und Drucken eingerichtet; die Binderei wurde verbessert und der Buchverkauf wesentlich gesteigert. St. Jakob besaß als erste armenische Druckerei eine Ausrüstung für galvanoplastische Arbeiten und Farbdruck.

Trotz der mehr und mehr verschärften Zensurgesetzgebung der ottomanischen Regierung nahm die Jerusalemer Druckerei noch 1915 unter den Druckereien anderer armenischer geistlicher Institutionen eine wichtige Stellung ein, nicht nur wegen der Qualität ihrer Drucke, sondern vor allem als Herausgeber einzigartiger Werke. Während ihrer ersten Betriebsphase (1833–1915) gab die Druckerei etwa 400 armenische Buchtitel heraus. Ihr besonderes Verdienst lag in zahlreichen Ausgaben von praktisch dem gesamten Korpus der liturgischen und geistlichen Bücher der armenischen Kirche (Abb. 24). Einige Bücher erschienen zum erstenmal im Druck, und viele bewiesen größere Zuverlässigkeit, da sie auf sehr alten Texten aus der reichen Handschriftensammlung des Patriarchats basierten. Ein weiterer wesentlicher Beitrag der Druckerei war die Herausgabe – in einigen Fällen zum ersten Mal – einer Reihe von alten und mittelalterlichen klassischen armenischen Texten und armenischen Übersetzungen einiger griechischer Werke aus der Handschriftensammlung des Patriarchats. Außerdem veröffentlichte die Druckerei über 150 Gelehrtenstudien (Abb. 25), historische und religiöse Bücher (Abb. 26), literarische Schöpfungen, Reisebücher (Abb. 28), Führer zu den heiligen Stätten, Gebetbücher für Pilger sowie verschiedene Lehrbücher. Seit 1867 gab die Druckerei auch einen religiösen Jahreskalender mit einschlägiger kanonischer Information heraus. Nach einer Pause von zehn Jahren nahm die Druckerei 1925 ihre Tätigkeit wieder auf. Die Druckerei, deren Anlage regelmäßig modernisiert wird, veröffentlicht fortwährend religiöse und andere verschiedenartige Werke und hält weiterhin ihre Stellung als eine der ersten Druckereien in der armenischen Welt. Das Jerusalemer Erzbistum gab von 1866 bis 1877 eine offizielle Zeitung, die Monatsschrift *Sion,* heraus (Abb. 27), die einzige arme-



26

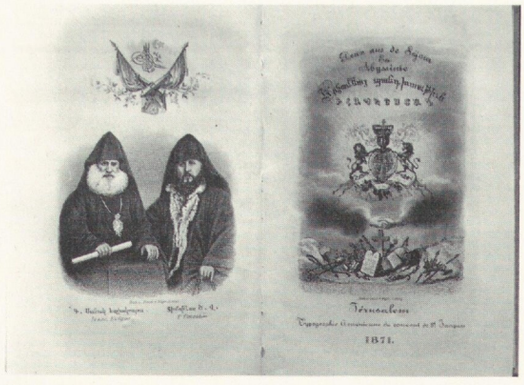


27

nische Zeitschrift, die vor dem Ersten Weltkrieg in Großsyrien erschien. Nach einer Pause von 60 Jahren wurde ihre Publizierung wiederaufgenommen. Während Tigran Savalaniants, der erste Herausgeber der früheren Serie, die Zeitung in eine gelehrte Fachzeitschrift für armenische Studien umwandeln wollte (Abb. 29) und tatsächlich einiges bisher unbekanntes Textmaterial veröffentlichte, wurde unter seinen Nachfolgern der Schwerpunkt auf religiöse, ethische und historische Themen gelegt. Die heutige Zeitung hat sich als eine der wichtigsten Zeitschriften für armenologische Studien in der armenischen Diaspora ausgezeichnet.

Diese kurze Übersicht unterstreicht die jahrhundertealte, einzigartige Rolle, die das Patriarchat von Jerusalem innerhalb der hierarchischen Struktur der armenischen Kirche durch ihre Funktionen als einer der wichtigsten Hüter der Heiligtümer, ihre Verwaltung eines Netzwerkes von geistlichen Institutionen und weltlichen Gemeinden im gesamten Heiligen Land und in den Nachbarländern und durch die Schaffung und Erhaltung eines armenischen Kulturzentrums in der Heiligen Stadt spielte. Zusätzlich zu den wichtigen Besitzungen und Privilegien an den Heiligtümern in Jerusalem und Bethlehem erstreckt sich das armenische Viertel von Jerusalem heute auf der südwestlichen Anhöhe des Zionsberges über nahezu ein Sechstel des gesamten Gebietes der Altstadt; die zahlreichen historischen Stätten des Viertels werden überschattet von der Jakobskathedrale, der eleganten Residenz des Patriarchen und dem neuerrichteten Manoogian-Seminargebäude. Der Gebäudekomplex enthält außerdem das Kloster der heiligen Erzengel, die Kapelle des St. Theodoros, die Gulbenkian-Bibliothek, die Heilige-Übersetzer-Schule, die Druckerei sowie Wohngebiete für die Ordensmitglieder von St. Jakob und für die armenische Zivilbevölkerung; außerhalb der Stadtmauern, aber noch auf dem Zionsberg, befinden sich das Erlöserkloster (das Haus von Kaiphas) und der armenische Nationalfriedhof.

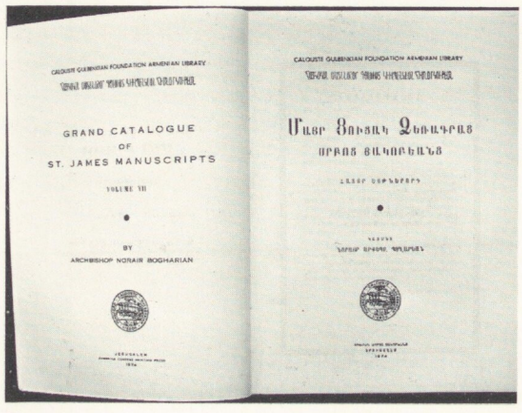
Das Kloster St. Jakob ist eine wirkliche Schatzkammer armenischer Kunst- und Kulturgüter. U.a. enthält es die Sammlung von etwa 4000 alten und mittelalterlichen Handschriften mit Beispielen hervorragender Miniaturmalerei und einzigartigen Gold-, Silber- und Emaileinbänden, die die zweitgrößte Sammlung armenischer Handschriften auf der Welt darstellt (Abb. 30); die Calouste-Gulbenkian-Bibliothek mit über 50000 Büchern und einer der schönsten Sammlungen armenischer Zeitschriften; die Kütahya-Fliesen, die die Wände der Jakobskathedrale bedecken; und seltene Beispiele gold- und silberbestickter Priestergewänder, Gefäße und Ornamente, die alle als fromme Geschenke von Pilgern oder freigebigen Wohltätern zum Zeugnis ihrer Verehrung für Armenisch-Jerusalem in die Heilige Stadt gebracht wurden.



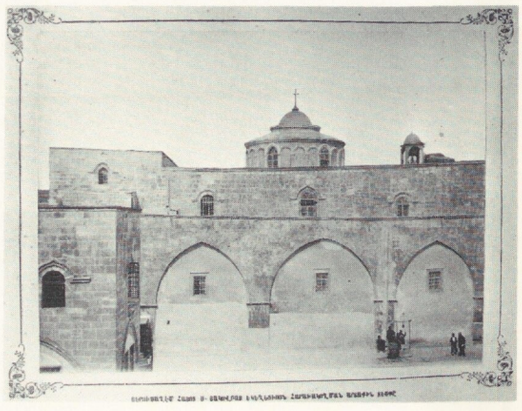
28



29



30



31

Abb. 26: Tigran Sawalaniantz, Geschichte Jerusalems, 1931.

Abb. 27: *Sion,* Zeitschrift des Armenischen Patriarchats, Titelseite der ersten Ausgabe, Jerusalem, 1886.

Abb. 28: »Zwei Jahre in Abessinien« (in französisch), von Isaak und Timotheus, zwei armenischen Priestern, die beauftragt waren, die Freilassung britischer Gefangener zu erwirken. Jerusalem, 1871.

Abb. 29: *Sion,* Bd. 1, Seite 1, Ende der Einleitung und Beginn des ersten Artikels.

Abb. 30: Norair Bogharian, Großer Katalog der St. Jakob-Handschriften, Bd. VII, Jerusalem, 1974.

Abb. 31: Die St. Jakobs-Kathedrale von der Südseite. 1860 von Patriarch Esayi aufgenommen.

Die armenischen Kunstschätze Jerusalems

von Bezalel Narkiss

Erstes Kapitel: Mosaikböden

Im sechsten Jahrhundert gab es eine Zeit, zu der Jerusalem und seine Umgebung eine große Anzahl armenischer Kirchen aufwiesen.[1] Sieben erhaltene Mosaikböden mit armenischen Inschriften zeugen von dem Reichtum, der für diese armenischen Stätten charakteristisch war, die durch Krieg und Verfolgung oder durch ständige Benutzung und Umbauten zerstört wurden.[2] Es ist wahrscheinlich, daß viele alte Kirchen und ihre Mosaike während der Kriege des siebten Jahrhunderts zerstört wurden, als auf die persische Eroberung des Heiligen Landes die Rückkehr der Byzantiner (628) und die Eroberung Jerusalems durch die Moslems (638) folgten.

Es ist weder genau bekannt, wann die Armenier in Jerusalem zu bauen begannen, noch ob ihre Kirchen im fünften und sechsten Jahrhundert sich von denen der christlichen Griechen unterschieden. Tatsächlich ist die Behauptung hinreichend bewiesen, daß armenische und griechische Mönche gemeinsam in demselben Kloster lebten, wie der Armenier St. Euthymius und sein griechischer Schüler St. Saba im fünften Jahrhundert. Sogar ein Jahrhundert nach dem Konzil von Chalzedon (451), das von den Armeniern nicht anerkannt wurde, war die Spaltung zwischen der armenischen und der orthodoxen Kirche noch nicht vollkommen. Die Unterdrückung der Armenier, die für Monophysiten gehalten wurden, begann erst unter Kaiser Justinian I. (527–565), der für sein Reich eine einheitliche Religion anstrebte. Es ist anzunehmen, daß bis zur Mitte des sechsten Jahrhunderts die armenischen Kirchen und ihre Dekorationen denen der Griechen glichen. Bei einem Vergleich von Motiven und Stil der erhaltenen Mosaike ist erkennbar, daß die Armenier des Heiligen Landes während des fünften und sechsten Jahrhunderts fortfuhren, ihre Kirchen nach zeitgenössischen byzantinischen Plänen und Stilarten zu bauen. Ein Grund für diese Ähnlichkeiten mag darin liegen, daß armenische und griechische Künstler gemeinsam arbeiteten.

1. Mosaike mit armenischen Inschriften

Während der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts definierten die Armenier ihre nationalen Traditionen und entwickelten besondere religiöse Bräuche. Das armenische Alphabet wurde erfunden, ein besonderes Ritual entwickelt, und die Bibel wurde von St. Mesrob und St. Sahak übersetzt. Die Armenier sicherten sich Rechte auf bestimmte Kirchen, Kapellen und Plätze im Heiligen Land, um ihre besonderen Riten durchführen zu können. Dazu mußten sie in diese schon bestehenden Kirchen Mittel zur Identifizierung einführen. Die armenische Schrift, von Mesrob-Mashtotz neu erfunden, war zweifellos ein wichtiges Mittel, um ihren Besitzanspruch auf eine Stätte auszudrücken. Innerhalb des Gebietes, das zum armenischen Kloster gehört, blieben die Fragmente zweier Mosaikböden erhalten. Eines der Mosaike zeigt eine ländliche Szene mit einem Kaninchen unter einem Baum und Teilen von zwei weiteren Vierfüßern. Bruchstücke eines weiteren Mosaikbodens wurden in einem Gebiet außerhalb der heutigen Stadtmauern gefunden, das zum armenischen Patriarchat gehört. Sie wurden 1971 in der Friedhofsanlage nahe der Erlöserkapelle innerhalb des Komplexes eines der traditionellen Häuser des Kaiphas nördlich der Dormitioabtei der Jungfrau Maria entdeckt, als die Fundamente für eine neue Kirche gelegt wurden. Weder diese Mosaike noch die drei unten besprochenen dekorierten Mosaikböden tragen ein genaues Entstehungsdatum; nur einer erwähnt Tag und Monat, aber kein Jahr. Der armenische Kalender beginnt erst 551/2 n. Chr., jedoch wurde diese Zeitrechnung erst seit dem achten Jahrhundert benutzt. Das Fehlen von Daten auf diesen Böden führte J. Dashian zu der Vermutung, daß sie wahrscheinlich vor 551 angelegt wurden.[3] Nach handschriftenkundlicher Beurteilung ist die älteste Inschrift die von Musrara (Abb. 39) und die jüngste die des Artavan-Mosaiks. Das entspricht jedoch nicht der stilistischen Chronologie der Dekoration der Böden, nach der das Artavan-Mosaik das älteste ist.

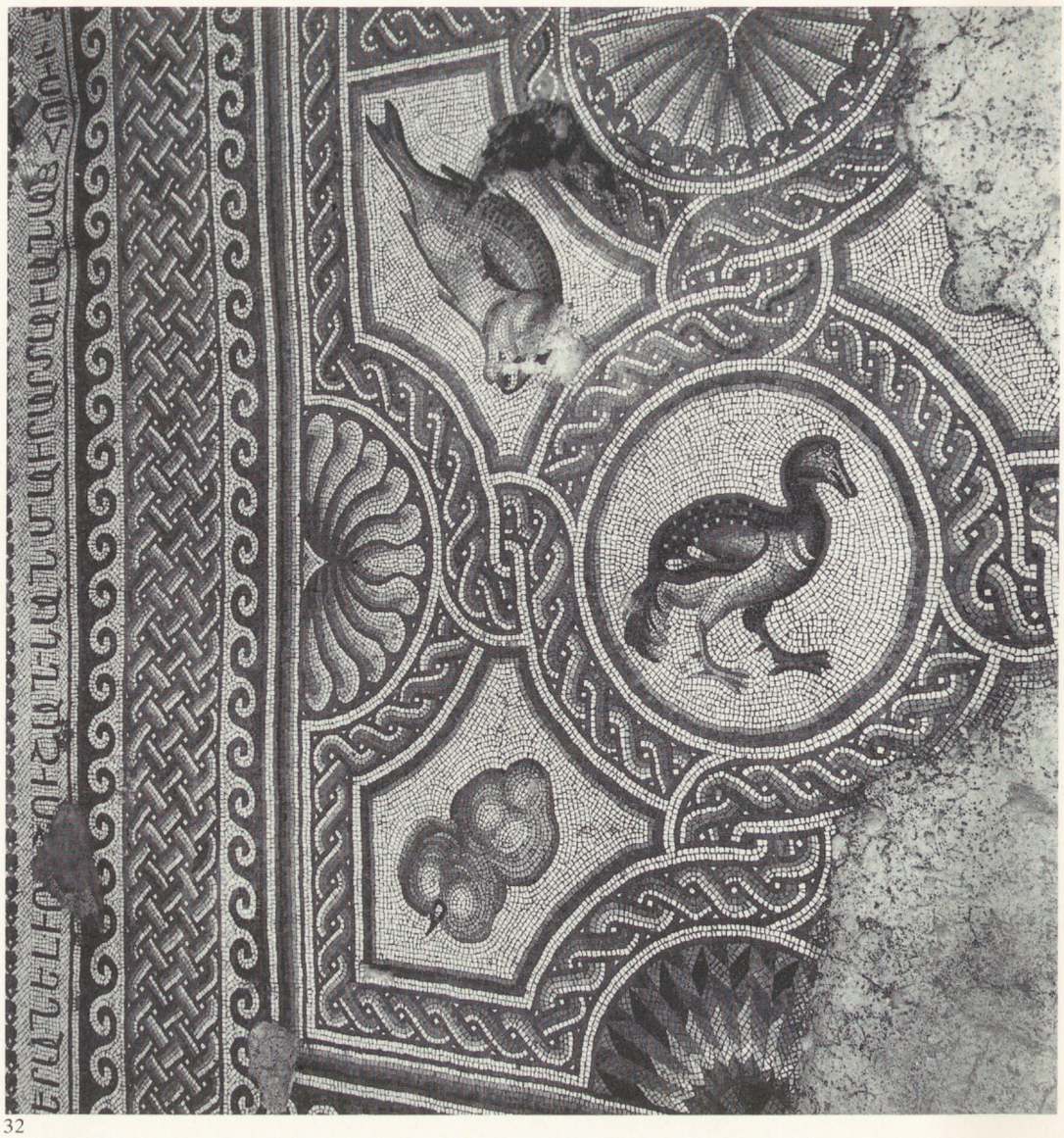
2. Das Artavan-Mosaik

Von den sieben erhaltenen Mosaikböden mit armenischen Inschriften gebührt nur dreien eine künstlerische Würdigung. Zwei befinden sich auf dem Ölberg und der dritte im Stadtteil Musrara in der Nähe des Damaskustors. Die Inschriften auf dem Ölberg – innerhalb des heutigen russischen Himmelfahrtsklosters – können mit keinem der drei Klöster in Zusammenhang gebracht werden, die Anastas als auf dem Ölberg befindlich erwähnt.[4] Die meisten Mosaikinschriften gehören zu einer Gruppe von Grabkapellen, da sie alle die Namen Verstorbener erwähnen.[5] Der älteste der drei dekorierten Böden, das Artavan-Mosaik, das in situ in der Halle des archäologischen Museums des Klosters bewahrt wurde, ist ein Bruchstück eines größeren rechteckigen Pflasters (Abb. 33). Der Boden ist aus ineinandergeschlungenen Bändern zusammengesetzt, die Medail-

lons, Halbkreise und ein quadratisches Mittelstück bilden. Innerhalb der Medaillons und in den Vielecken dazwischen befinden sich Fische, ein Perlhuhn, eine Nilente, Trauben und eine Zitrone. Das Mittelstück zeigt ein Lamm, umrahmt von zwei gegenüberliegenden Fächermustern. Ähnliche Fächerformen sind den Rand entlang verteilt (Abb. 32 u. 33). Die geflochtenen Bänder sind mit Guillochen verziert und der Seitenrand hat ein eckiges Flechtwerk. Der Hintergrund besteht aus weißen Mosaiksteine, 12×8 Steine auf 10 qcm. Die Fische, Vögel und Früchte bestehen aus kleineren Steinen, 15×13 Steine auf 10 qcm, in den Farbtönen gelb, ocker, rot, grün, grau, braun, schwarz und blau. Auf der Westseite wurde eine kleine rechteckige Täfelung hinzugefügt, die eine einzige Raute enthält. Die Inschrift entlang der Nordseite des Pflasters besagt, daß »dies das Grab der seligen Susannah, der Mutter Artavans« sei (Abb. 32). Ein Datum ist teilweise gegeben – der achtzehnte im Monat Hori, das ist der zweite Monat des alten armenischen Kalenders und entspricht dem September. Ein Jahr ist nicht erwähnt, und es wurde schon vermutet, daß die Inschrift älter sei als das Mosaik[6], oder daß es sich um die Wiederverwendung einer älteren Inschrift handle[7]. Die Motive dieses Mosaiks stellen eindeutig christliche Themen dar; das Lamm in der Mitte symbolisiert Christus, und der Fisch ist ein mnemotechnisches Zeichen für seinen Namen. Die Vögel erinnern an das Paradies (Abb. 33), während die Trauben ein Zeichen der Gnade in der Beziehung zwischen Gott und der gläubigen Seele oder auch eine Anspielung auf die Eucharistie sind.

Der Stil des Artavan-Mosaiks erinnert an die Ibex-Einfassung des Hauses des Phönix von Antiochia, das sich heute im Louvre in Paris befindet und das Doro Levi dem fünften Jahrhundert zuschreibt.[8] Wie der Ibex des antiochenischen Mosaiks heben sich die Tiere des Artavan-Mosaiks bewegungslos monumental von ihrem weißen Hintergrund ab, der passend zur Form der Medaillons und Vielecke gelegt ist. Die Körper erscheinen aufgebläht und die Konturen sind stufenweise abgetönt (Abb. 34). Die Plastizität wird durch helle Stellen innerhalb der Körper erreicht, die dem Betrachter die ihm nächste Fläche andeuten. An diesen Stellen liegen die Mosaiksteinchen in konzentrischen Kreisen oder Halbkreisen mit Farbabstufungen von der dunklen Außenseite bis zum hellen Zentrum. Zwei Reihen von Hintergrundsteinchen umrahmen gewöhnlich die Konturen der Tiere. Aufgrund dieser stilistischen Merkmale konnte das Artavan-Mosaik in die Mitte des fünften Jahrhunderts datiert werden.

Ein späteres Stadium dieses Stils – um die Mitte des sechsten Jahrhunderts – findet sich in dem Bodenmosaik der Synagoge von Nirim.[9] Die aufgeblähte Plastizität wird flach, und die kreisförmigen hellen Stellen bekommen eine feste Form und werden zum Motiv; die bewegungslose Monumentalität des Artavan-Mosaiks geht dadurch verloren.



32

Abb. 32: Widmungsinschrift am Rand des Artavan-Mosaiks aus dem fünften Jahrhundert. Aus einer Grabkapelle am Ölberg.

Abb. 33: Perlhuhn, Fische, ein Lamm und Trauben. Teil des Artavan-Mosaiks vom Ölberg.



33

Abb. 34: Eine Ente, Fische und Früchte. Teil des Artavan-Mosaiks.



34

3. Das St. Johannes-Mosaik

Das zweite Mosaik innerhalb des russischen Klosters schmückt die Kapelle des Kopfes von Johannes dem Täufer.[10] Das Mosaik ist in drei angrenzende Felder zerteilt, die Teppichen gleichen. Das westliche Feld hat ein durchgehendes Muster ineinanderverschlungener Kreise, kleine Kreuze innerhalb der Kreise und einen karierten Zickzackrand. Auf seiner Ostseite befindet sich eine runde konkave Nische, die mit Mosaiksteinen ausgelegt ist und den Platz für den Kopf des heiligen Johannes bezeichnet.

Das zweite Feld in der Johanneskapelle besteht abwechselnd aus verschlungenen Kreisen und Vierecken, die waagerecht angeordnet und von einem Zopfmuster umrandet sind (Abb. 37). Die Felder umschließen viele Vögel, darunter Pfauen, Flamingos, Ibisse, Tauben, Enten, Papageien und Perlhühner. Die mittlere (dritte) waagerechte und die rechte äußere Reihe sind anders dekoriert – mit Blättern und Früchten, wie Feigen, Granatäpfel, Zitrusfrüchte und Trauben, und mit Fisch auf einer Platte (Abb. 35). Genau in der Mitte des Mosaiks befindet sich ein Hund, der ein Lamm anbellt. Auch hier mögen die Vögel und Früchte, der Fisch und das Lamm christliche Bedeutung haben, wenn auch durch die Anordnung in diesem Zusammenhang das symbolische Element weniger deutlich zum Ausdruck kommt. Das dritte Feld, auf der Ostseite, trägt eine armenische Inschrift (Abb. 36).

Obwohl dieser dreiteilige Mosaikboden dem Artavan-Mosaik in Farbe und Technik gleicht und ebenfalls für die Vögel und Früchte 15 × 13 Mosaiksteine auf 10 qcm verwendet, hat der Hintergrund dagegen 10 × 11 Steine. Die Ausführung ist minderwertig und der Stil verschieden. Die Vögel und Tiere sind in übertriebener Bewegung dargestellt und ihre Konturen mit einer dunklen Linie gegen den weißen Hintergrund abgesetzt. Helle Flecken und Farbabstufungen werden reichlich verwendet und wirken dekorativ, erhöhen aber nicht die Plastizität (Abb. 38). Der Stilunterschied zwischen dem Artavan-Mosaik und dem Mosaik in der Johanneskapelle kann durch einen Vergleich des letzteren mit dem Synagogenmosaik in Gaza von 508/9[11] erklärt werden. Die unvollständigen Rondelle des Gaza-Mosaiks werden von Weinranken gebildet, aber die eingeschlossenen Tiere und Vögel springen in und aus ihren Rahmen in die vorderste Ebene. So wird eine Tiefe der Komposition nicht nur durch die Bewegung der Tiere gegen den weißen Hintergrund, sondern auch gegen die umschließenden Weinranken erreicht. Dagegen fehlt dem leeren und abstrakten Raum, der die Tiere in der Johanneskapelle umgibt, die Natürlichkeit der Umgebung und die Dichte, die im Gaza-Mosaik durch Ausfüllen der Zwischenräume mit Weinranken und -blättern erzielt wurde. Die Tiere in Gaza haben dunkle Konturen; ihre verschiedenen Grade der Plastizität wurden entweder durch Farbabstufungen und runde helle Stellen im Stil des Artavan-Mosaiks oder durch zerstreute flache Flecken wie in dem Mosaik der Johanneskapelle erreicht.

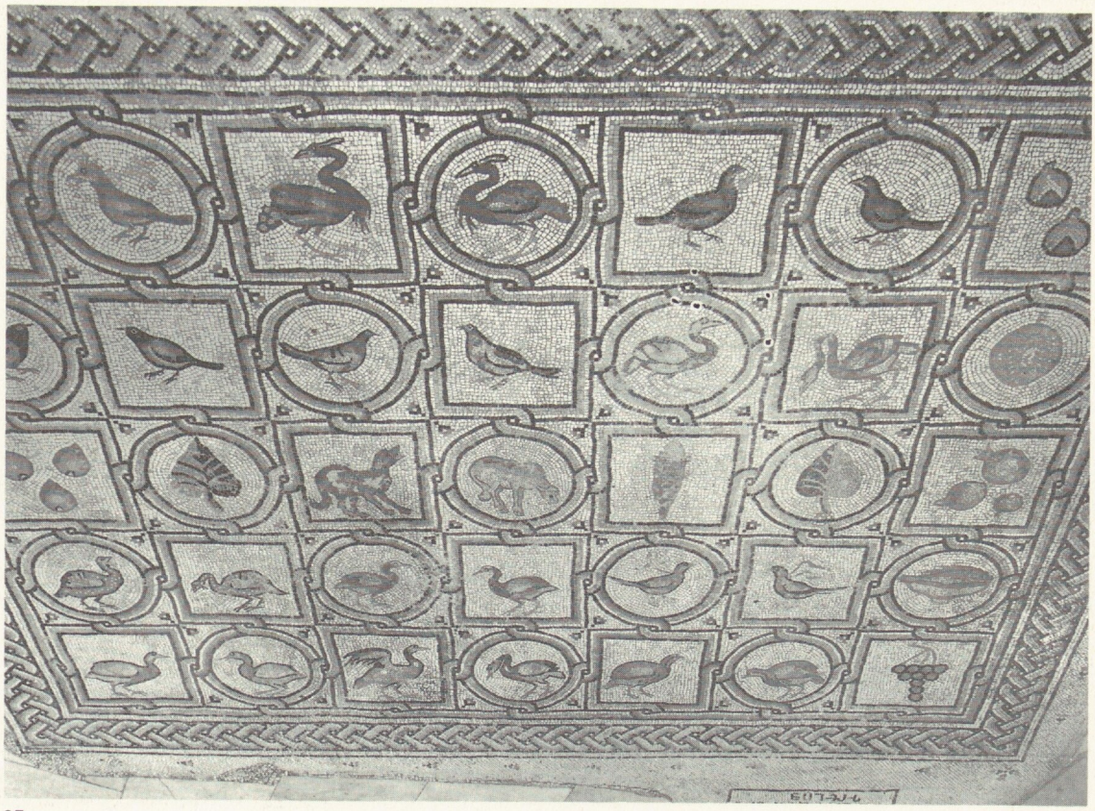


35

Abb. 35: Vögel, Früchte, Fische und ein Hund, der ein Lamm jagt. Nördlicher Teil des Mittelfeldes in der St. Johannes-Kapelle auf dem Ölberg.



36



37

Abb. 36: Ecke des Mittelfeldes und Inschrift im östlichen Feld des St. Johannes-Mosaiks: »Dies ist das Denkmal des Herrn Jakob, das in seinem Auftrag angefertigt wurde.«

Abb. 37: Gesamtbild des mittleren und östlichen Feldes in der St. Johannes-Kapelle auf dem Ölberg, spätes fünftes Jahrhundert.

Abb. 38: Vier Vögel in Medaillons und Vierecken. Teil des Mittelfeldes im St. Johannes-Mosaik aus dem späten fünften Jahrhundert.

Abb. 39 (Seiten 26–27): Das Musrara-Mosaik, Darstellung von Vögeln in Weinranken. Grabkapelle aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts.



38





4. Das Musrara-Mosaik

Das dritte kostbare armenische Mosaik schmückte die Grabkapelle von St. Polyeuctos im Musrara-Viertel nahe dem Damaskustor (Abb. 39). Es wird namentlich in der Liste armenischer Kirchen erwähnt, die Anastas im siebten Jahrhundert aufgestellt haben soll, und kann in die Mitte des sechsten Jahrhunderts datiert werden.[12] Das Mosaik hat eine armenische Inschrift (Abb. 5, s.o.). Es wurden verschiedene Rottöne, grau, gelb, grün, schwarz und weiß verwendet. Das rechteckige Feld wird von einem Zopfmuster umschlossen. Weinranken sprießen aus einer Amphore in der unteren Mitte und teilen das Feld in fünf vertikale Reihen mit je neun Medaillons, wobei die mittlere Reihe als Achse für die beiderseitige symmetrische Komposition dient. Die Amphore wird von einem kunstvollen Akanthusblatt teilweise verdeckt und von Pfauen flankiert. Innerhalb der Medaillons sind verschiedene Vögel symmetrisch, fast heraldisch, entlang der Mittelachse angeordnet, auf der Vögel, Körbe, ein Kantharos und ein Vogel im Käfig dargestellt sind.[13]

In diesem Mosaik werden die christlichen Motive betont, die jedoch meistens ihren Ursprung in römischer heidnischer Kunst haben. Die Weinranken, die ein Leben nach dem Tod andeuten, rühren wahrscheinlich von dem dionysischen Paradies her und wurden hier in christliche Symbole umgewandelt. Auch die Pfauen, die aus einer Amphore den Trank des ewigen Lebens trinken, bedeuten ein christliches Symbol für ein Leben nach dem Tod (Abb. 40). Der Vogel im Käfig ist ein weiteres christliches Symbol, das die Fleischwerdung Christi im menschlichen Körper darstellt.[14] Dieses Motiv, das auch in den Mosaikböden der Synagogen von Gaza und Nirim und der Kirche von Shellal auftaucht, basiert wahrscheinlich auf der neuplatonischen Idee von der Seele, die im Körper wie ein Vogel im Käfig eingeschlossen ist.

Die symmetrische Komposition des Mosaiks von St. Polyeuctos vermittelt eine ziemlich formale und symbolische Haltung, was durch die statische und korrekte Stellung der Vögel, die kaum einmal die Rankenmedaillons überragen, noch unterstrichen wird (Abb. 40). Durch zusätzliche Trauben und Weinblätter in den größeren Medaillons ist die Dichtheit der Komposition überall gleich. Die Gestalten sind schwarz umrandet. Die Schattierungen und Lichtflecken geben den Vögeln einen plastischen und natürlichen Anschein, ähnlich dem in Shellal und Gaza, und nicht wie die aufgeblähte Plastizität von Nirim oder die hellen Flecken des Johannes-Mosaiks. In seiner dichten Komposition gleicht das Musrara-Mosaik eher dem der Kirche in Shellal von 561 als dem weiträumigeren Mosaik der Synagoge in Gaza von 508 oder dem kompakter angeordneten des Kyrie-Maria-Klosters von 567.[15] Wenn auch der Stil der Figuren nicht mit dem im Mosaik von Shellal übereinstimmt, so könnten doch die Dekorationsanordnung und Teile der Ikonographie verwandten Ursprungs sein. Auf dieser Grundlage kann ein ungefähres Datum in der Mitte des sechsten Jahrhunderts nur angenommen werden.

Die armenischen Bodenmosaike in Jerusalem stimmen mit dem allgemeinen byzantinischen Stil des fünften und sechsten Jahrhunderts überein. Die armenischen Künstler benutzten Techniken, Pläne, Modelle, Motive und Ikonographien, die denen der Künstler glichen, die Böden in griechisch-orthodoxen, iberischen (georgischen) und koptischen Kirchen oder in jüdischen Synagogen im Heiligen Land und in den Nachbarländern auslegten. Oft dienten als einziges Identifikationsmittel die armenischen Widmungen, die in Jerusalem schon kurze Zeit nach der Erfindung des armenischen Alphabets verwandt wurden.



40

Abb. 40: Pfau und Vögel, die das Paradies symbolisieren, im Musrara-Mosaik aus dem sechsten Jahrhundert.

Zweites Kapitel:
Frühe illuminierte Handschriften

Die Sammlung armenischer illuminierter Handschriften in der St. Thoros-Bibliothek im armenischen Patriarchat von Jerusalem ist eine der größten und bedeutendsten der Welt und wird nur von der Matenadaran-Sammlung in Erevan übertroffen.[1] Sie enthält illuminierte Exemplare vom zehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert aus allen armenischen Provinzen, Kleinasien, Zilizien, Neu-Julfa, Konstantinopel, Jerusalem und Khizan. Die meisten dieser Handschriften wurden von den zahlreichen Pilgern, die im Lauf der Jahrhunderte die Heilige Stadt besuchten, dem St. Jakob-Kloster in Jerusalem zum Geschenk gemacht. Diese zahllosen Stiftungen an das Kloster rühren daher, daß für einen gläubigen Armenier die Widmung einer Handschrift an eine Kirche oder ein Kloster einer Widmung der Kirche selbst gleichkam und ihm einen Platz im Himmel sichern sollte.

Die Geschichte der armenischen Buchmalereien vom zehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert kann weitgehend anhand einer Untersuchung der in Jerusalem aufbewahrten Handschriften studiert werden.

1. Die Königin-Mlk'e und Etchmiadzin-Evangeliare

In einem Überblick über die armenische Buchmalerei auf der Grundlage der Jerusalemer Sammlung müssen zwei wichtige Handschriften aus der Zeit vor dem elften Jahrhundert erwähnt werden, die in der Sammlung nicht enthalten sind. Diese beiden Handschriften gelten als die Grundlage armenischer Buchmalerei und sind die einzigen Relikte der frühen Schulen, die ihre Ursprünge sowohl in östlicher als auch in früher westlicher christlicher Malerei haben.

Die früheste Handschrift ist das Königin-Mlk'e-Evangeliar von 862 aus Vaspurakan.[2] Das zweite ist das Etchmiadzin-Evangeliar[3] aus Noravankh in Ostarmenien, welches zwei Teile von Buchmalerei enthält – aus dem sechsten oder siebten Jahrhundert und von 989. Die frühen Bilder und der Elfenbeineinband des Etchmiadzin-Evangeliars sind Überreste aus der Zeit vor der ikonoklastischen Kontroverse und weisen in Stil und Ikonographie deutlich byzantinische Elemente auf.[4] Dies mag zur Illustration dienen für illuminierte Handschriften, die Vrthanes Kherthogh als »aus dem Land der Griechen kommend« beschrieb.[5] Die armenische Buchmalerei stand von Anfang an unter byzantinischem Einfluß. Das künstlerische Schaffen in Armenien war das Resultat einer sozialen und politischen Konstellation, die ein kurzer historischer Abriß erläutern soll.

2. Die Geschichte Armeniens im zehnten und elften Jahrhundert

Während des zehnten und elften Jahrhunderts gehörte Armenien zu den von den beiden Großmächten jener Zeit – dem Byzantinischen Reich und dem Islamischen Kalifat – umkämpften Gebieten. Die Einflußgebiete dieser Mächte änderten sich von Zeit zu Zeit, wobei die kleinen armenischen Staaten eine Rolle spielten. Die Abbasiden errichteten an verschiedenen Stellen Emirate, deren Mehrzahl die örtlichen armenischen Könige aus der Familie der Bagratiden anerkannten. Die Byzantiner dagegen versuchten, immer mehr kleine Staaten zu annektieren und deren Herrscher zu eliminieren. Im neunten und zehnten Jahrhundert entstanden in Armenien viele Kleinstaaten, da jeder König jedem seiner Söhne ein Königtum vererbte und daher seinen Staat mehrfach teilte.[6] Vielleicht ist es den andauernden Kämpfen zwischen den beiden Großmächten zuzuschreiben, daß es den armenischen Kleinstaaten zu Zeiten sehr gut ging. Dies wiederum machte es möglich, daß sich in einigen der Staaten bedeutende Kulturzentren entwickelten. Die Einschränkung durch die Teilung in kleine rivalisierende Staaten machte sich erst in der Mitte des elften Jahrhunderts negativ bemerkbar, als die mächtigen Seldschuken Armenien eroberten. Der Niedergang der Kleinstaaten begann jedoch schon früher im elften Jahrhundert, als einer nach dem anderen in die Hände der Byzantiner fiel. Der König von Vaspurakan z.B. unterwarf sein Land 1022 dem byzantinischen Herrscher Basil II., ein ähnliches Schicksal widerfuhr Ani, dem wichtigsten Königtum der Bagratiden.

Nach der langen und glücklichen Herrschaft des Bagratiden Gagik I. (988–1020), der Ani zu einer der schönsten Städte des Ostens ausbaute, teilten seine zwei Söhne das Reich untereinander auf. Da er den Vormarsch der Seldschuken befürchtete, erklärte Johannes Smbat III., der König von Ani, den Kaiser Basil II. zu seinem Erben. Als aber nach seinem Tod 1042 die byzantinische Armee ihr Recht forderte, wehrte sich der junge König Gagik II. und es gelang ihm, sich drei Jahre lang gegen die vereinigten Streitkräfte der byzantinischen Armee, die des islamischen Emirs von Dvin und einige probyzantinische Einwohner von Ani zu verteidigen. Erst 1045 wurde der tapfere König nach Konstantinopel gelockt und Ani vom byzantinischen Reich annektiert. König Gagik von Kars, dessen Herrschaft 1029 begann und der nach Gagik von Anis Exil der wichtigste König war, beanspruchte seit 1045 den Titel eines *Shahne Shah* (König der Könige). 1064 mußte auch er sein Königreich an die Byzantiner abtreten; er ging ins Exil und erhielt zum Ersatz ein Königreich in Kleinasien, in dem er bis zu seinem Tod 1081 herrschte. 1064 waren nur noch die Königtümer von Siunik und Lori unabhängig. Zu dieser Zeit war jedoch die seldschukische Invasion Armeniens, die 1048 begonnen hatte, in vollem Gang. 1064 eroberten die Seldschuken Ani und Kars – nur wenige Monate, nachdem die Byzantiner Kars besetzt hatten – und 1071 befand sich das gesamte Armenische Reich in den Händen der Seldschuken.

Jegliche künstlerische Tätigkeit, die von den Königshäusern dieser Staaten nach dem zehnten Jahrhundert weitergeführt wurde, ging zweifellos von armenischen Künstlern aus, die in ihrer traditionellen Kunst gründlich ausgebildet waren. Ein Großteil davon blieb in monumentalen Kirchenbauten und Klöstern erhalten, die verschwenderisch mit Reliefs und Skulpturen geschmückt waren. Ihr Stil ist geometrisch, fast abstrakt, sehr ausdrucksstark und klar. Dieser dekorative Stil zeigt einen gewissen byzantinischen Einfluß, von dem jedoch mehr in der Ikonographie gefunden werden kann; doch die meisten nicht traditionell armenischen Elemente sind östlicher Herkunft – koptisch, syrisch, kappadokisch, persisch oder sassanidisch.

3. Die Tyche-Initiale

Die früheste Miniatur in der St. Thoros-Bibliothek in Jerusalem ist ein Kopfstück für das Buch des heiligen Markus, auf eine einzige Folioseite gemalt (Abb. 41).[7] Das Kopfstück umrahmt griechische und armenische Inschriften[8] neben der Büste einer gekrönten Tyche, die eine Stadt personifiziert und zwei Füllhörner mit der Initiale *sé* (= armenisches S) trägt. Der breite Rahmen, der auf der rechten Seite mit einem stilisierten Blatt endet, ähnelt Surenanfängen in frühen Koranhandschriften.[9] Das flache, weißgemalte, stilisierte Gesicht der Figur, ihre genauen Gesichtszüge und ihr verziertes, aber auch klassisches Gewand können mit dem hieratischen Stil der Bilder und Gewänder im zweiten Teil des Etchmiadzin-Evangeliars von 989 verglichen werden.[10] Das Gesicht der Tyche ist länglicher als die Gesichter der Figuren im Etchmiadzin-Evangeliar, aber ihre Gesichtszüge sind recht ähnlich. Das Gewand ist vergleichbar mit der Darstellung der Jungfrau mit Kind im Etchmiadzin-Evangeliar, die übertrieben weiße Lichtstellen aufweist.[11] Das Schuppenmuster im Rahmen und seine Farben sind ebenfalls mit dem Evangeliar verwandt. Auch die *erkathagir* (Unzial-)Schrift des Blattes ist charakteristisch für das späte zehnte oder frühe elfte Jahrhundert.

4. Das Zweite Etchmiadzin-Evangeliar

Auch das als »Zweites Etchmiadzin-Evangeliar« bekannte Manuskript stammt aus dem späten zehnten oder frühen elften Jahrhundert.[12] Es enthält recht einfache Malerei und ist vor allem in Aufbau und Ikonographie dem Etchmiadzin-Evangeliar verwandt. Die Porträts der paarweise



41

Abb. 41: Tyche-Initiale und Kopfstück aus dem Buch Markus. Fragment aus dem späten zehnten Jahrhundert, das zum Binden eines Evangeliars von 1312 verwendet wurde (Ms. 1949, Fol. 390).

Abb. 42: Heiligtum des Heiligen Grabes in Tempiettoform, mit gerafften Vorhängen. Titelbild zum Zweiten Etchmiadzin-Evangeliar. Westarmenien, um 1000 n. Chr. (Ms. 2555, Fol. 7).

unter Bögen stehenden Evangelisten, das tempiettoartige Heiligtum, das das Heilige Grab darstellt (Abb. 42), eine betende Jungfrau mit dem Christuskind auf ihrem Schoß und im Gebet ausgestreckten Händen und darunter die Opferung Isaaks (Abb. 43), ähneln im Detail den seitengroßen Illustrationen der gleichen Szenen im Etchmiadzin-Evangeliar von 989.[13] Der Künstler des Zweiten Etchmiadzin-Evangeliars hat die Details wahrscheinlich nicht ganz verstanden, daher gleichen die Kissen auf dem Sitz der Jungfrau einem Becken, und die Stufen zu dem Altar, auf dem Isaak gebunden liegt, sehen aus wie eine Leiter. Neben der Jungfrau fügte er einen Christus mit gekreuzten Armen hinzu, der an den Verkündigungsengel erinnert. Diese Figur wurde von einer anderen Quelle übernommen, da sie im Etchmiadzin-Evangeliar nicht erscheint. Auch das verzierte seitengroße Kreuz hat wahrscheinlich anderen, vielleicht syrischen, Ursprung; ähnliche Beispiele sind aus anderen armenischen Handschriften des zehnten oder elften Jahrhunderts bekannt.[14] Im Gegensatz zu der ikonographischen Ähnlichkeit ist der Stil der beiden Etchmiadzin-Evangeliare ausgesprochen verschieden. Die menschlichen Gestalten, die Gesichtszüge, der Faltenwurf, die Tiere, Vögel und Pflanzen sind im Zweiten Etchmiadzin-Evangeliar viel stilisierter und linearer, wenn auch die Verzierungsmotive ähnlich sind. Die Ähnlichkeit der beiden Etchmiadzin-Manuskripte läßt eher auf einen gemeinsamen Prototyp als auf eine direkte Verbindung untereinander schließen.[15]

Die frontal abgebildete betende Jungfrau mit dem Christuskind, die in vier armenischen Evangelien aus dem zehnten Jahrhundert erscheint, ist aus der frühen christlichen Kunst bekannt. Für





43

Abb. 43: Betende Jungfrau mit Kind und die Opferung Isaaks, aus dem Zweiten Etchmiadzin-Evangeliar. Westarmenien, um 1000 n. Chr. (Ms. 2555, Fol. 8v).

diesen Typus ist die Wandmalerei in einer Nische des Coemeterium Maius in Rom das früheste noch existierende Beispiel.[16] Die frontal abgebildete, auf einem Thron sitzende Jungfrau, die das segnende Kind hält, ist gewöhnlich weder in früher byzantinischer noch in westlicher Kunst in betender Haltung dargestellt.[17] Das geschieht häufiger in späterer byzantinischer Wandmalerei – z. B. 1537 im Vatopedi-Kloster auf dem Berg Athos[18] – und in späteren illuminierten Handschriften wie z. B. in dem serbischen Psalter aus dem späten vierzehnten Jahrhundert in München, wo die betende Jungfrau mit dem Kind sitzend, aber in einem beckenförmigen Brunnen erscheint.[19] Das Becken, in dem die betende Jungfrau im zweiten Etchmiadzin-Evangeliar sitzt, kann also das Überbleibsel einer früheren byzantinischen Darstellung der Jungfrau in einer Quelle des Lebens[20] und nicht eine Fehlinterpretation des Künstlers sein. Was immer auch sein Ursprung sei – frühchristlich, byzantinisch, oder eine Erfindung des zehnten jahrhunderts –, im Etchmiadzin-Evangeliar und ähnlichen Handschriften des zehnten Jahrhunderts wurde es zu einem typisch armenischen ikonographischen Element.

Der hohe Brandaltar mit den zu ihm hinaufführenden Stufen in der »Opferung Isaaks« ist ein weiteres Detail, das aus der frühchristlichen Kunst stammt; es erscheint auf einer Elfenbeinpyxis aus dem fünften Jahrhundert in Berlin.[21] Diese speziell armenischen ikonographischen Details spiegeln also wahrscheinlich eine frühere Tradition, entweder aus frühchristlicher Zeit oder aus einer späteren Zeit, die aber noch vor dem zehnten Jahrhundert lag.

Die figürlichen Szenen im Zweiten Etchmiadzin-Evangeliar scheinen von einem komplizierteren Vorbild genommen zu sein. Die länglichen, ovalen Gesichter mit den weit geöffneten Augen über hohen Wangenknochen ähneln dem im Wiener Mechitaristenkloster gefundenen Evangeliar[22] und dem Etchmiadzin-Evangeliar.[23] Der bewegte Faltenwurf, die durch parallele Striche betonten engen Falten und die Übertreibung des dekorativen Elements bei den Figuren ähneln ebenfalls dem Wiener Evangeliar, obwohl dessen Stil malerischer ist. Diese Gesichtstypen und der dichte Faltenwurf erinnern an die Wandmalereien der armenischen Kirche in Aghtamar, die König Gagik I. von Vaspurakan zwischen 915 und 921 erbaute.[24] Das Zweite Etchmiadzin-Evangeliar scheint eine etwas spätere Entwicklungsstufe dieses Stils gegen Ende des zehnten Jahrhunderts zu repräsentieren.

Die Suche nach einer engeren Parallele zu diesem unfertigen, linearen, ausdrucksstarken und farbenprächtigen Stil führt zu einer Untersuchung von Stil und Ikonographie einiger bemalter Höhlenkirchen in Kappadokien. Unter mehreren Kirchen, die der armenischen Buchmalerei nahestehen, sind die Überreste der Wandmalereien in der *Ağac Alti Kilise* (Kirche unter dem Baum) in Ihlara, südwestlich von Ürgüp[25], bei weitem dem Zweiten Etchmiadzin-Evangeliar am ähnlichsten. Die skizzenhaften dekorativen Elemente im Entwurf der menschlichen Gestalt, die flachen Gesichter mit der starken Schattierung unter den großen Augen und die schmuckvolle Anordnung der Gewänder sind dem Zweiten Etchmiadzin-Evangeliar nah verwandt. Hinzu kommen einige Ähnlichkeiten in der Ikonographie und in den Gebärden. Die Haltung des Verkündigungsengels in *Ağac Alti* z. B. ist ähnlich der des stehenden Christus neben der Jungfrau mit Kind (Abb. 43); die stehenden Apostel in Ihlara gleichen den Evangelisten in unserem Evangeliar.[26] Ein Vergleich der geometrischen dekorativen Motive der beiden Monumente würde eine ähnliche Entsprechung bezeugen. Man nimmt an, daß die Ağac Alti-Kirche im späten zehnten oder frühen elften Jahrhundert entstand; die Ähnlichkeit ihrer Malereien mit denen des Zweiten Etchmiadzin-Evangeliars läßt für dieses auf ein ähnliches Entstehungsdatum schließen.

J. Lafontaine-Dosogne nimmt an, daß sich die Ähnlichkeit dieser und anderer kappadokischer Wandmalereien[27] mit armenischen Werken durch das künstlerische Schaffen einer armenischen Klostergemeinde in Kappadokien im neunten bis elften Jahrhundert erklären läßt.[28] Diese ikonographische Ähnlichkeit, gepaart mit eigenen Elementen, kann jedoch auch die Folge eines gemeinsamen frühen Ursprungs sein. Die beiden Stilarten scheinen sich parallel entwickelt zu haben, wobei jede eine individuelle Ausprägung und beide ein ähnliches dekoratives und lineares Vokabular aufweisen.

5. Das Evangeliar des Königs Gagik von Kars

Die dekorative, lineare Ausprägung im Stil der armenischen Buchmalerei des neunten bis elften Jahrhunderts wird allgemein als provinziell bezeichnet. Dieser nichtklassische Stil erscheint tatsächlich in Ost und West während des gesamten frühen Mittelalters.[29] Er existiert jedoch Seite an Seite mit dem wohlproportionierten klassizistischen figuralen Stil, der als vollkommener galt und daher vom Hof gefördert wurde. Diese Kombination begründet sich vor allem auf ähnlichen stilistischen Zweiersystemen, die während der gleichen Zeit nebeneinander im Byzantinischen Reich existierten.[30] Diese Parallele kam in Byzanz nicht selten vor, und ihre Verwendung in der armenischen Kunst weist auf den unmittelbaren Ursprung beider Stilarten in der byzantinischen Kunst selbst hin.

Der klassizistische byzantinische Stil ist in einigen der königlich armenischen illuminierten Handschriften am stärksten ausgeprägt. Das prächtige Evangeliar des Königs Gagik aus Kars[31] wurde verschwenderisch mit Textillustrationen ausgestattet (Abb. 47), die teilweise in schmale Rahmen gefaßt sind (Abb. 48, 49) und meist die untere Seitenhälfte einnehmen oder am Kopf der Seite über die beiden Textreihen übergreifen (Abb. 44). Die Dekorationsverteilung verwandter Texte und Illustrationen gleichen griechischen Buchminiaturen aus dem elften Jahrhundert[32] wie z. B. dem Evangeliar in der Bibliothèque Nationale in Paris und dem berühmten kaiserlichen Lektionar des Dionysiou-Klosters auf dem Berg Athos. Der Umfang der Illustrationen in Gagiks Evangeliar ist nicht vollständig bekannt, da viele Miniaturen skrupellos aus dem Werk heraus-

geschnitten wurden, als es irgendwann vor 1703 neu gebunden wurde. Die erhaltenen Miniaturen und die Lücken deuten an, daß das Manuskript einige detaillierte originale Textillustrationen zu den Evangelien enthielt. Auf einem der Bilder ist Jesus, der seine Schüler lehrt, in der für jene Zeit typischen byzantinischen Weise abgebildet (Abb. 47). Die ungerahmte Buchminiatur zeigt den auf dem Boden sitzenden Christus mit dem alle überragenden Petrus neben ihm. Sie gehört zu dem Text, in dem Jesus seine Jünger wählt (Mt. 4:18–21), kann sich aber auch auf die Bergpredigt beziehen (Mt. 5:1). Die Szene, in der der auferstandene Christus den Aposteln von Galiläa erscheint (Mt. 28:16–18), ist recht konventionell dargestellt (Abb. 48): entsprechend dem Text wird Christus auf einem Hügel stehend dargestellt. Jesus' dreimalige Versuchung durch den Satan ist im Gagik-Evangeliar zweimal abgebildet. Die vorhandenen Fragmente der ersten Serie illustrieren Mt. 4[33] und zeigen eine ursprüngliche Ikonographie, vor allem in der Darstellung des von den Tieren der Welt umringten Satan auf Folio 18. Wegen ihres beschädigten Zustandes kann diese Serie hier nicht reproduziert werden. Die zweite Bilderserie zu den drei Versuchungen (Folios 244, 244 v.), die Lukas 4 illustriert, gleicht der konventionellen byzantinischen Ikonographie (Abb. 49), jedoch gelingt es dem Künstler auch hier, ein neues Element einzuführen, indem er einen Thron darstellt, um das weltliche Königreich anzudeuten, das Jesus von Satan anzunehmen sich weigert (Luk. 4:5–8). Andere ungewöhnliche Darstellungen sind das Erscheinen von vier anstelle von zwei Frauen an dem leeren Grab (Mt. 28:1, Fol. 132 v.) und die Pharisäer, die den von Jesus geheilten Blinden untersuchen (Joh. 9:13–34, Fol. 419 v.).

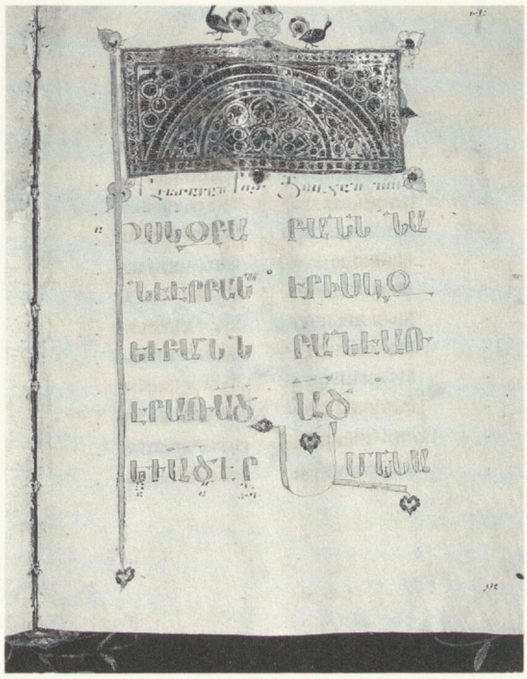
Ein interessantes Fragment, das heute an den unteren Teil von Fol. 135 v. angefügt ist, stellt König Gagik von Kars, seine Frau Gorandoukht und ihre Tochter Marem dar (wenn auch beschädigt und ohne die herausgeschnittenen oberen Gesichtshälften), wie sie auf orientalische Art kreuzbeinig auf einer niedrigen Bank sitzen (Abb. 45). Ihre Gewänder und der Teppich, der die Bank bedeckt, sind aus orientalischen Stoffen sassanidischer Art, reich geschmückt mit Medaillons, die Löwen und Elefanten umschließen. Das Bild gehört sicherlich in das Manuskript, auf keinen Fall aber an das Ende von St. Matthäus, wo es sich jetzt befindet. Möglicherweise gab es insgesamt vier solcher Bilder – je eines am Ende eines Evangeliums –, da drei eine Widmung am Anfang der letzten Seite enthalten.[34] Die in großer roter *erkathagir*-Schrift verfaßte Widmung besagt, daß König Gagik, der König der Könige *(Shahne Shah)*, vom Herrn Jesus Christus nicht vergessen werden soll. Am Ende von Lukas (auf Folio 371 v.) deuten die zugefügten Namen von Königin Gorandoukht und ihrer Tochter Marem an, daß ein ähnliches Feld mit dem Familienbild hier fehlt.[35] Es ist jedoch ziemlich klar, daß das vorhandene Familienporträt ursprünglich ganz am Ende des Johannes-Evangeliums plaziert war, da die Rückseite des Bildes auf Folio 135 Teile des Kolophons des ursprünglichen Schreibers enthält, der in zwei Spalten »die heilige Königin Gorandoukht und ihren Abkömmling Marem« erwähnt.

Die Randverzierung der Handschrift ist prächtig. Sie besteht aus an die Initialen angeschlossenen Pflanzen-, Vogel- und Tiermotiven; einige davon, z.B. ein Bulle, ein Hahn oder ein Rundtempel, könnten Textillustrationen sein. Außerdem gibt es viele kleine teppichartige Felder, die reich verziert und mit sassanidischen Motiven geschmückt sind. Der Stil der Miniaturen ist von byzantinischer Hofkunst beeinflußt, aber er ist ungleichmäßig und grob in der Ausführung.

Sirarpie Der Nersessian ist der Meinung, daß, obwohl keine direkte Beziehung zwischen dem Gagik-Evangeliar und irgendeinem anderen griechischen Manuskript besteht, doch gewisse Ähnlichkeiten mit dem schon erwähnten kaiserlichen Lektionar vom Berg Athos aus der Mitte des elften Jahrhunderts bestehen.[36] Der architektonische Rahmen im Gagik-Evangeliar und im kaiserlichen Lektionar können jedoch auch von einer früheren byzantinischen Stilepoche wie der des Konstantinopler Menologiums von Basil II. etwa aus dem Jahre 1000 herrühren.[37] Das Menologium mag die Vorlage für die kurzen gedrungenen Figuren und die vergleichsweise zum Lektionar fehlende dramatische Gestik im Gagik-Evangeliar sein.

Abb. 44: Anfangsseite mit Kopfstück zum Evangeliar entsprechend St. Johannes im Gagik-Evangeliar (Ms. 2556, Fol. 372).

Abb. 45: König Gagik aus Kars, seine Frau Gorandoukht und ihre Tochter Marem, eines von vier Porträts der Königsfamilie im Gagik-Evangeliar (Ms. 2556, Fol. 135 v).



44



45

Abb. 46: Mit Bögen verzierte Kanontafel aus dem Melitene-Evangeliar von 1041 (Ms. 3624, Fol. 5).

Abb. 47: Bergpredigt (Mt. 5:1ff.), aus dem König-Gagik-Evangeliar aus der Mitte des elften Jahrhunderts (Ms. 2556, Fol. 21v).

Abb. 48: Der auferstandene Christus erscheint den Aposteln in Galiläa (Mt. 28:16–18), aus dem Gagik Evangeliar (Ms. 2556, Fol. 134v).

Abb. 49: Die beiden letzten Versuchungen Christi durch den Satan, nach Lukas 4, im Gagik-Evangeliar. Links ist ein Thron, der die irdischen Königreiche darstellt, die Jesus nicht von Satan annehmen will; rechts weigert sich Jesus, sich von der Tempelzinne zu stürzen (Ms. 2556, Fol. 244v).

Abb. 50: Die vier Evangelisten, aus dem Evangeliar von 1041 (Ms. 3624, Fol. 11).

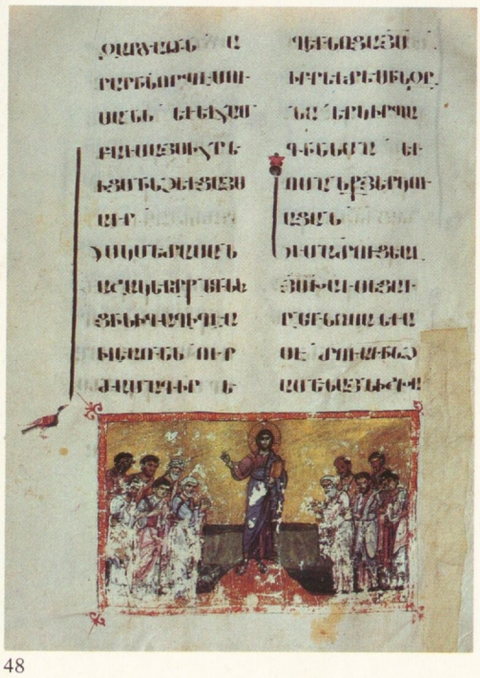
Abb. 51: Christi Himmelfahrt, aus dem Evangeliar von 1041 (Ms. 3624, Fol. 10v).



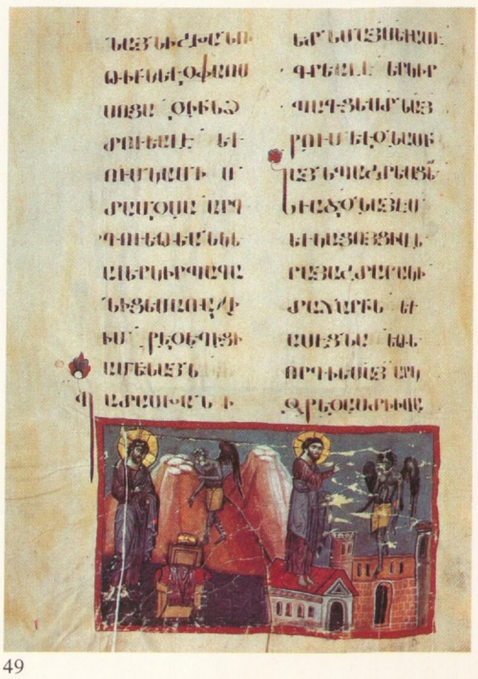
46



47



48



49



50



51

Die Stilverwandtschaft zwischen dem Gagik-Evangeliar und dem Menologium spricht für ein früheres Entstehungsdatum des königlichen Evangeliars. Die ihn als *Shahne Shah* bezeichnende Inschrift und das königliche Familienporträt mit der noch jungen Tochter Marem weist auf ein Entstehungsdatum hin, das lange vor seiner Abdankung im Jahre 1064, vielleicht um die Mitte des Jahrhunderts, liegt.[38]

6. Die Melitenegruppe aus dem elften Jahrhundert

Die Gruppe besteht aus zehn Handschriften, davon sieben mit Entstehungsdatum. Neun Handschriften wurden von Sirarpie Der Nersessian untersucht und beschrieben.[39] Die besonderen Merkmale dieser Gruppe werden durch Auswahl, Anlage und Typ der Illustrationen, wie auch durch Ikonographie, Technik, Zusammenstellung und Stil charakterisiert. Sie stammen alle von einem ähnlichen Prototyp ab, der in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts in einer Schule vertreten war, die wahrscheinlich in oder bei Melitene an der Grenze zwischen Kappadokien und Armenien lag. Das Evangeliar in Jerusalem, das 1041 von dem Priester Samuel kopiert wurde[40], und das von 1057 im Matenadaran[41] enthalten den umfangreichsten Zyklus der Gruppe und werden daher benutzt, um den Umfang des Modellzyklus zu bestimmen.

Jedes Buch beginnt mit dem Brief des Eusebius an Carpianus[42], und es schließen die Kanontafeln an, die von Arkaden eingerahmt sind, welche mit geometrischen und Pflanzenmotiven verziert und von Vögeln gekrönt sind[43] (Abb. 46). Darauf folgt eine Reihe seitengroßer, eingerahmter Szenen aus dem Leben Christi, beginnend mit Mariae Verkündigung und endend mit Christi Himmelfahrt.[44] Darauf erscheinen die vier Evangelisten (Abb. 50) und ein verziertes Kreuz.[45] Jedes Evangeliar hat ein verziertes Kopfstück. Während der Brief des Eusebius, die Kanontafeln und das Kreuz sich über die Breitseite des Blattes erstrecken, malte der Künstler die Illustrationen zu den Erzählungen und die Porträts der Evangelisten seitlich auf das Blatt, mit den Köpfen zum äußeren Rand. Dieses für die gesamte Gruppe typische Verfahren macht es notwendig, das Manuskript zu seinem Verständnis bei jedem Umblättern zweimal zu drehen.

Die Illustrationen zum Leben Christi variieren von Manuskript zu Manuskript.[46] Anscheinend konnte jeder Künstler wählen, welche Episoden er illustrieren wollte.[47] Die umfassendere Episodenkette, die in den Jerusalemer Evangeliaren von 1041 abgebildet ist, stimmt nur teilweise mit der der »zwölf Feste« in der byzantinischen Kirche überein.[48] Ähnliche Szenen sind die Verklärung und die Erweckung des Lazarus – dargestellt auf einem Bild (Abb. 52) – und die Himmelfahrt Christi (Abb. 51). Zwei Szenen fehlen in dem Jerusalemer Evangeliar von 1041: Die Frauen, die den auferstandenen Christus treffen, und die Pfingstszene. Die Frauen an dem leeren Grab mit dem auferstandenen Christus sind in den Matenadaran-Evangeliaren von 1038 enthalten[49], und die Pfingstszene erscheint im Shukhr-Khandara-Evangeliar von 1064 (Abb. 55).[50]

Byzantinische Ikonen der »zwölf Feste« mögen bei der Wahl von Episoden aus dem Leben Christi für diese Handschriftengruppe Pate gestanden haben, aber sie waren nicht die einzige Quelle, da die Zyklen der Melitene-Gruppe über die »zwölf Feste« hinausgehen; z.B. enthält das Evangeliar von 1041 das letzte Abendmahl (Abb. 53)[51], Judas Verrat an Christus (Fol. 9)[52] und die Kreuzabnahme und Beerdigung Christi (Fol. 9v).[53]

Das Verhältnis der Zyklen einiger Manuskripte dieser Gruppe zum Zyklus der zwölf Feste der griechischen Kirche wurde von T. A. Izmailova[54] untersucht, die behauptet, der Melitene-Zyklus sei liturgischer und nicht erzählender Natur und sei von den Zyklen der kappadokischen Höhlenkirchen übernommen worden. Es ist deutlich sichtbar, daß die Wandmalereien in den kappadokischen Kirchen des neunten und zehnten Jahrhunderts die Ikonographie vieler Szenen in unserer Gruppe beeinflussen.[55]

Als deutlichste Beispiele für die verwandte Ikonographie in der Melitene-Gruppe und den kappadokischen Kirchen dienen die Verkündigung, die Heimsuchung, die Taufe, die Erweckung des Lazarus, das letzte Abendmahl und die Höllenqualen. Bei der Verkündigung sind beide Engel und die Jungfrau stehend dargestellt, die Jungfrau manchmal unter einer Ädikula.[56] Bei Marias Besuch bei Elisabeth steht ein Mädchen seitlich auf der Schwelle und hält einen Vorhang.[57] Bei der Taufe steht der nackte Christus bis zu den Schultern in einer Welle, zwischen dem Täufer und einem betenden Engel, während die Hand Gottes den Heiligen Geist in Verkörperung einer Taube herabsendet.[58] In der Erweckung des Lazarus (Abb. 52) wird Christus von Thomas begleitet, Maria und Martha knien, Lazarus steht – in ein Leichentuch gehüllt – in einem Gebäude, und ein Diener hält sich wegen des starken Geruchs die Nase zu.[59] Beim letzten Abendmahl ist der Tisch ein Halbrund, auf dem auf einer großen Schale ein Fisch liegt; Christus lagert auf der linken Seite, Judas ist nicht eindeutig erkennbar (Abb. 53).[60] Bei den Höllenqualen schließlich steht Christus in einer Aureole und streckt seine Hand zu Adam und Eva aus, während David und Salomon, beide gekrönt, hinter einem mauerartigen Sarkophag auftauchen.[61] Dennoch sind einige der kappadokischen Elemente, die in der Melitene-Handschriftengruppe zu finden sind, in ihrem Ursprung frühchristlich.[62]

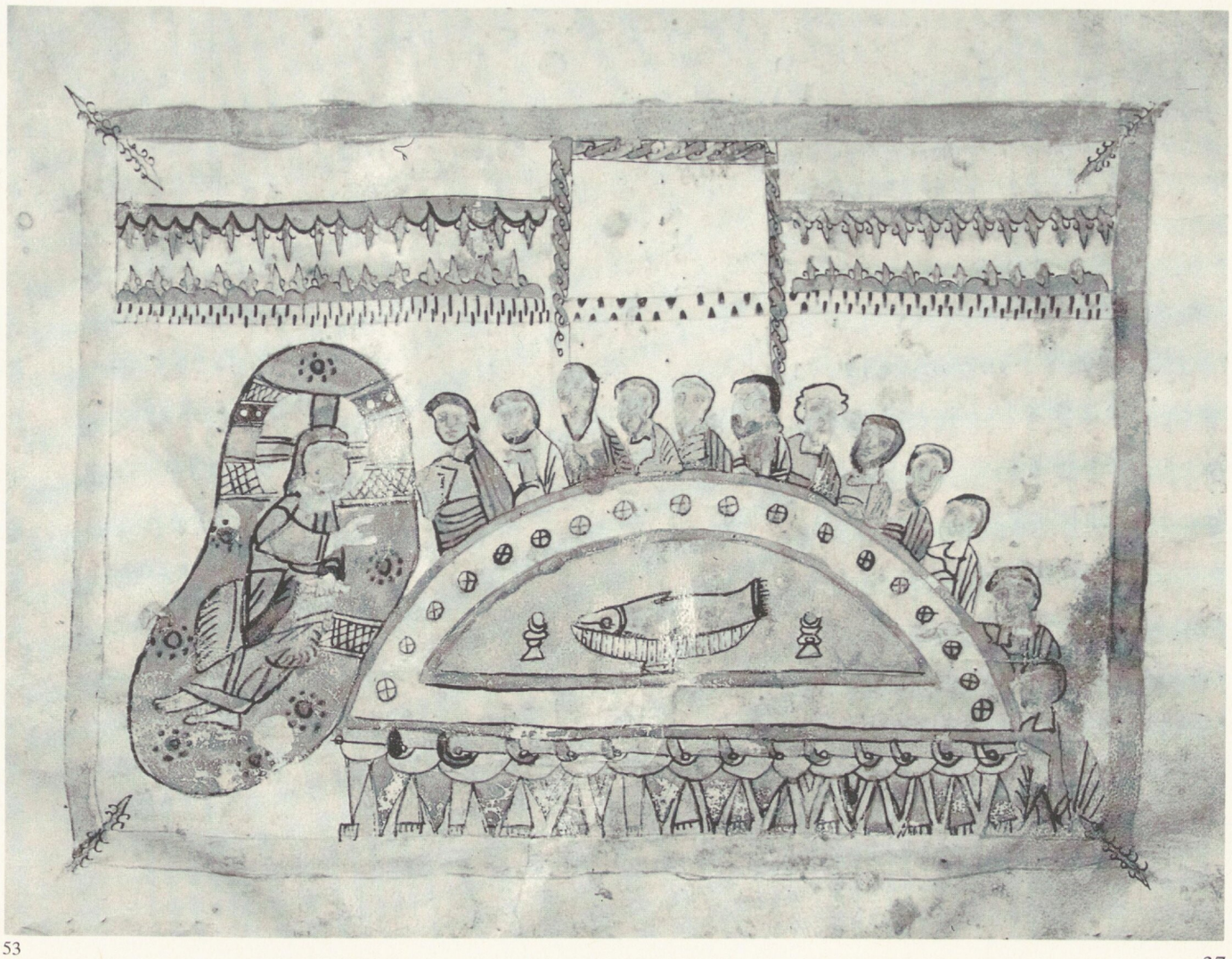
Andere ikonographische Elemente in der Melitene-Gruppe sind konstantinopolitanischen, nachikonoklastischen Ursprungs, da sie nicht in den frühen kappadokischen Höhlenkirchen vorkommen. Sie könnten daher direkt von Konstantinopler Erzählzyklen abstammen. Zu dieser Gruppe gehören die Szenen der Geburt und der Heiligen aus dem Morgenland, die Darbringung im Tempel und die Verklärung, der Einzug in Jerusalem und der Verrat, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme, die Beerdigung und der Abstieg zur Hölle.[63] Jede dieser Szenen weist ein erkennbares Detail nachikonoklastischer byzantinischer Ikonographie auf, wozu auch die runde Aureole gehört, die bei der Verklärung Christus, Moses und Elias umgibt (Abb. 52), und die Anordnung

Abb. 52: Die Verklärung und die Erweckung des Lazarus, in einem Bild dargestellt, da sie in byzantinischen Festikonen nebeneinander stehen; aus dem Evangeliar von 1041 (Ms. 3624, Fol. 7v).

Abb. 53: Das Letzte Abendmahl, aus dem Evangeliar von 1041 (Ms. 3624, Fol. 8v).



52



53



54

Abb. 54: Die Kreuzigung Christi, aus dem Shukhr-Khandara-Evangeliar, das 1064 im Taurusgebirge geschrieben wurde (Ms. 1924, Fol. 7).

Abb. 55: Die Herabkunft des Heiligen Geistes auf die Apostel an Pfingsten, aus dem Shukhr-Khandara-Evangeliar von 1064 (Ms. 1924, Fol. 6v).

Abb. 56: Die vier Evangelisten, aus dem Shukhr-Khandara-Evangeliar von 1064 (Ms. 1924, Fol. 6).



55



56

der Personen auf dem Kreuzigungsbild, auf dem Maria mit Longinus auf der linken und Johannes mit Stephaton auf der rechten Seite stehen (Abb. 54).[64]

Die Melitene-Gruppe enthält einige andere ikonographische Komponenten, die syrischen Ursprungs sind und in der byzantinischen Kunst des elften Jahrhunderts nicht erscheinen. Das Bild von der Herabkunft des Heiligen Geistes auf die Apostel an Pfingsten z.B. (Apg. 2:1–11), das im Shukhr-Khandara-Evangeliar von 1064 enthalten ist (Abb. 55), zeigt alle Apostel in einer Reihe stehend, ohne die Fremden, in deren Sprache die Apostel reden und die in der byzantinischen Kunst gewöhnlich abgebildet sind. Die Darstellung des Pfingstfestes gleicht in gewissem Maße der eines syrischen Evangeliars aus dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert.[65]

Es ist recht schwierig, grundsätzlich festzustellen, ob die östlichen Elemente im christologischen Zyklus der Melitene-Gruppe direkt von syrischen Quellen oder über kappadokische Werke übernommen wurden. Es wäre wahrscheinlicher, anzunehmen, daß die armenische Ikonographie genau wie die syrische und die kappadokische auf frühchristlichen Darstellungen beruhte. Das mag erklären, warum diese drei provinziellen Schulen eine ähnlich unkonventionelle Ikonographie haben. Um zu einem endgültigen Schluß zu kommen, sind noch weitere Untersuchungen erforderlich.

Technik und Stil der Melitene-Gruppe sind wahrscheinlich ebenfalls östlicher Herkunft. Die Szenen und Einzelfiguren sind auf den Pergamentuntergrund in ähnlicher Weise gezeichnet und gemalt, wie sie einige frühe kappadokische Höhlenkirchen aufweisen.[66] Die Dekorationstechnik und der Stil dieser Gruppe zeichnen sich u.a. durch umrißhafte Formen, die mit nur einer Farbe ausgemalt und kaum modelliert sind, aus. Die ausdrucksstarken Hände und großen Augen – oft die einzigen besonderen Merkmale der Einzelfiguren – sind für viele östliche Schulen bezeichnend, so auch für die koptische und die syrische bis hin zur kappadokischen und armenischen Kunst.

Melitene galt während des elften Jahrhunderts als armenische Stadt. Nachdem 934 die Byzantiner die Stadt von den Arabern erobert hatten, bewohnten die Armenier das gesamte Gebiet östlich und westlich des Euphrat, einschließlich Zilizien, Kappadokien und Kleinarmenien.[67] Vier Handschriften aus unserer Gruppe gehören mit Sicherheit einer Kunstschule an, und zwar sind dies die Evangeliare von 1041, 1045, 1057 und das undatierte Matenadaran-Evangeliar Nr. 974. Da das Evangeliar von 1057 ausdrücklich als in Melitene kopiert bezeichnet wird, kann man mit gutem Grund zumindest für diese vier Evangeliare diesen Ursprung annehmen.[68] Wegen seiner besonderen Ikonographie und Zusammenstellung kann das Evangeliar von 1038 einer anderen Schule zugeordnet werden, die mit den verschiedenen byzantinischen Quellen besser vertraut war.

Das Jerusalemer Evangeliar von 1064 wurde in dem Kloster von Shukhr Khandara, im Taurusgebirge südwestlich von Melitene, kopiert (Abb. 56). Viele Klöster in diesem Gebiet waren künstlerisch tätig und haben wohl auch illuminierte Handschriften angefertigt. Da dieses Evangeliar, wie auch das Matenadaran-Evangeliar Nr. 7739 aus dem zehnten Jahrhundert und das Freer Gallery Evangeliar[69] sich von der eigentlichen Melitene-Gruppe in Ikonographie und Stil unterscheiden, während sie einige eher syrische als kappadokische Elemente bewahren, können diese drei zu einer Gruppe zusammengefaßt werden. Das Shukhr-Khandara-Evangeliar ist jedoch stilisierter als die anderen beiden und gehört wahrscheinlich zu einer eigenen Schule an der Grenze des zilizischen Gebietes. Die Zerstreuung der Armenier während des zehnten Jahrhunderts ermöglichte die Entwicklung armenischer Gemeinden und Klöster und die Verbreitung ihrer Kultur während des elften und zwölften Jahrhunderts. Armenische Prinzen und Könige, die während des byzantinischen Vormarsches im elften Jahrhundert aus ihren Heimatländern vertrieben wurden, errichteten im Westen neue Fürstentümer. Zu diesen gehörte die neue Zuflucht armenischer Kultur – das Königreich Zilizien.

Drittes Kapitel:
Illuminierte Handschriften im Königreich Zilizien

1. Das armenische Königtum von Zilizien im zwölften Jahrhundert

Nach der byzantinischen und seldschukischen Eroberung Großarmeniens im dritten Viertel des elften Jahrhunderts wurde das armenische Königtum Zilizien zu einer Zuflucht für die zerstreute armenische Nation. Die wenigen armenischen Gemeinden, die schon im zehnten Jahrhundert in Zilizien existierten, erleichterten im elften Jahrhundert die Integration ihrer Landsleute. Ehemalige Könige und Prinzen regierten unter der Oberherrschaft des byzantinischen Herrschers kleine Staaten und Fürstentümer. Die armenischen Krieger dienten Byzanz als Pufferzone gegen die angreifenden Araber und Seldschuken und wurden dafür mit ihrer Unabhängigkeit belohnt. Zwei armenische Familien beherrschten große Teile Ziliziens: die *Hethumiden* regierten in Westzilizien mit der Hauptstadt Lampron und waren Byzanz absolut treu,[1] während die *Rubeniden*, ihre Rivalen, über die östlichen Teile mit der Hauptstadt Vahka herrschten. Die Rubeniden hatten den Plan, einen großen, unabhängigen armenischen Staat zu gründen, der nicht an Byzanz gebunden sein und ganz Zilizien umfassen sollte. Die Ankunft der Kreuzfahrer half ihnen in gewissem Maße bei ihrem Versuch, ganz Zilizien gegen das byzantinische Regime unter ihre Kontrolle zu bringen. Ihr erster Versuch, Zilizien zu erobern, gipfelte in den Erfolgen Fürst Leos (1129–1137), dem es gelang, einige der wichtigsten Städte zu besetzen. Kurz darauf jedoch hielt der byzantinische Herrscher Johannes Comnenus diesen Angriff auf und führte Leo, seine Frau und zwei Söhne in Gefangenschaft nach Konstantinopel. Aber Thoros, Leos jüngerem Sohn, gelang die Flucht, und innerhalb weniger Jahre gründete er in Zilizien einen neuen armenischen Staat. Nachdem er die Lateiner, die Moslems und die Griechen sowohl politisch als auch militärisch gegeneinander ausgespielt hatte, wurde er 1158 überraschend von der byzantinischen Armee besiegt; schließlich wurde er ein unabhängiger Herrscher – Thoros II. – unter byzantinischer Oberherrschaft. Das armenische Fürstentum Zilizien expandierte nach und nach unter seinen Nachfolgern Ruben II. (1175–1187) und dessen Bruder Leo I. (1187–1219). Leo I. pflegte beste Beziehungen zum lateinischen Westen und stärkte dadurch seine Macht im Inland. 1198 krönte ihn der armenische Katholikos Gregor VI. Abirad in der Kathedrale von Tarsus zum König von Zilizien.

Bis zum Sturz der Hauptstadt Sis im Jahre 1375 und der Gefangennahme des letzten armenischen Königs von Zilizien, Leo V., der in die Hände des islamischen Herrschers von Ägypten fiel, war das armenische Zilizien eine Macht, mit der man in dem politischen Schmelztiegel des Nahen Ostens rechnen mußte. Das Königtum beherrschte eine wichtige strategische Position zwischen dem byzantinischen Reich und den islamischen Kalifaten. Mit dem seit den Kreuzzügen steigenden Interesse Westeuropas am Orient und mit dem Erscheinen der Mongolen während des dreizehnten Jahrhunderts wurde Zilizien ein wichtiger Knotenpunkt. Die Pflege guter Beziehungen zum armenischen Zilizien war für den lateinischen Westen sehr wichtig, da Leo I. gekrönt wurde, nachdem Jerusalem 1187 an Saladin fiel. Durch wohlgeplante Heiraten sicherte Leo I. seine Beziehungen zum Lateinischen Kaiserreich in Jerusalem und zu den Königen von Zypern, ja sogar zu den rivalisierenden Hethumiden und dem byzantinischen Herrscher in Nikäa. Den Ritterorden der Hospitaliter und des Deutschen Ordens wie auch den Kaufleuten von Venedig, Pisa und Genua gewährte er Sonderrechte. Seine einzigen Feinde waren die Fatimiden und die Seldschuken. Es überrascht nicht, daß Leo I. und seine königlichen Nachfolger politisch auf den Westen ausgerichtet waren. Diese Bindungen resultierten in einer Annäherung der Kultur und sogar der Religion an das Abendland, die soweit ging, daß Versuche unternommen wurden, die armenische Kirche unter die Hoheit des Papstes zu bringen.

2. Das Theodor-Evangeliar und die Schulen von Hromkla und Skevra

Die Kunst im armenischen Zilizien unter der langen Herrschaft Leos II. zeigt das allmähliche Eindringen westeuropäischen Einflusses, basiert aber immer noch auf ostbyzantinischen Elementen. Das Schema zur Dekoration eines Evangelienbuches z. B., das anders ist als das von den Armeniern im elften Jahrhundert benutzte, stützt sich auf neubyzantinische Programme. Wie schon erwähnt, basierte das Dekorationsschema eines Evangeliars der Melitene-Gruppe auf einem seitengroßen christologischen Zyklus, dem die Kanontafeln vorausgehen und die vier stehenden Evangelisten und ein verziertes monumentales Kreuz folgen. Im Gegensatz dazu entwickelten die byzantinischen Evangelienbücher und Lektionare im elften Jahrhundert ein Dekorationssystem, das zahlreiche christologische Szenen in enger Beziehung zum Text darstellte.[2] Das oben erwähnte Evangeliar des Königs Gagik aus Kars ist ein Beispiel für dieses byzantinische System der Evangelienausschmückung, das schon im Armenien des elften Jahrhunderts entstand. Viele spätere armenische Künstler folgten diesem frühen Beispiel, das seit der Jahrhundertmitte für Text und Illumination als modellhaft galt.

Eine dieser illuminierten armenischen Handschriften dieses byzantinischen Typs aus dem zwölften Jahrhundert ist das Theodor-Evangeliar aus der St. Thoros-Bibliothek in Jerusalem, das nach dem Mönch Theodor benannt wurde, der es ausmalte.[3] Der Stifter, der es »Christus widmete«, war der Mönch Matthäus, dessen Porträt am Ende des Manuskripts abgebildet ist (Abb. 58). Über dem thronenden Christus, der ein offenes Buch hält, steht sein Name in griechischen

Buchstaben, IC XP. Er segnet den Stifter Matthäus, der ein prachtvoll gebundenes Werk in den Händen hält. Beide Figuren sind in byzantinischem Stil dargestellt, während die Inschriften traditionelle armenische Widmungsformeln aufweisen. Der Text auf Christi geöffnetem Buch basiert auf Matthäus 19:21 und bedeutet, die Widmung des Evangeliums komme der Spende des Vermögens an die Armen gleich und erwerbe dem Stifter einen Platz im himmlischen Königreich.[4]

Das Dekorationsschema des Theodor-Evangeliars ist typisch für die byzantinische und armenische Buchmalerei des zwölften Jahrhunderts. Es beginnt mit dem Brief des Eusebius an Carpianus und den eusebischen Kanontafeln, die alle unter verzierten Bögen stehen. Die Porträts der vier Evangelisten sind auf seitengroßen Tafeln in der typisch byzantinischen Haltung vor dem Text ihrer Evangelien abgebildet. Die ersten drei Evangelisten sind sitzend dargestellt, während Johannes das Evangelium stehend seinem Schreiber Prochoros diktiert (Abb. 59). Gegenüber dem Porträt jedes Evangelisten befindet sich ein verziertes Blatt mit den Anfangsversen seines Evangeliums, z.B. enthält die Anfangsseite des Lukas-Evangeliums (Abb. 57) ein dekoriertes Feld als Kopfstück mit der Initiale *k'e* (= k'), die von dünnem Blattwerk umgeben ist, das einen Ochsen – das Symbol des Lukas – umrankt. Am äußeren Rand und quer über die Textspalte zieht sich ein »lebendes Kreuz«, das als eine Pflanze dargestellt ist, die aus einem Blättergeflecht wächst.

Für das Theodor-Evangeliar wurde nur eine ganze Seite mit christologischen Szenen geschaffen (Abb. 60). Sie zeigt die beiden Marien, die den Engel an dem leeren Grab treffen, und den auferstandenen Christus, der ihnen erscheint (Mt. 28:1–10). Das Bild steht in unmittelbarer Nachbarschaft des Texts, den es illustriert; dies könnte bedeuten, daß der Kopist als Vorlage ein Manuskript benutzte, dessen eingerahmte Illustrationen innerhalb der Textspalten plaziert waren. Unser Künstler, Theodor, verband die beiden Szenen auf einer Seite, beließ aber jede Szene in ihrem eigenen Rahmen. Die Ikonographie der beiden Szenen, besonders die beiden Marien, die sich unten zu beiden Seiten Christi niederwerfen, ist hauptsächlich byzantinisch; ihre Quellen reichen bis ins neunte Jahrhundert zurück.[5] Die Sitte, christologische Szenen zusammen auf einer Seite abzubilden, war schon im Byzanz des neunten Jahrhunderts allgemein verbreitet und beeinflußte die armenische Buchmalerei unmittelbar.[6]

Die wenigen armenischen Evangelien aus dem Zilizien der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, die heute noch vorhanden sind, haben ein ähnliches Dekorationsschema. Die zehn wichtigsten zilizischen Evangelienbücher wurden zwischen 1166 und 1197 entweder in Hromkla oder in Skevra angefertigt.[7] Acht davon wurden von Der Nersessian der Schule von Hromkla zugeschrieben. Das Dekorationsschema aller zehn Evangelienbücher muß ähnlich gewesen sein, obwohl heute nicht mehr alle Komponenten existieren. Alle hatten seitengroße, mit Bögen verzierte, eusebische Briefe und Kanontafeln, Porträts der Evangelisten (manche mit ihren Symbolen), einige seitengroße Bilder mit christologischen Szenen zum Text und zusätzliche Textillustrationen an den Rändern. Zusätzlich enthielten drei Evangeliare – das von 1166, das Narek-Evangeliar von 1173 und das Theodor-Evangeliar – das Porträt eines demütigen Stifters vor Christus.

Die vier undatierten Manuskripte sind in Ikonographie und Motiven verwandt und können zu einer Gruppe zusammengefaßt werden. Außer dem Theodor-Evangeliar befinden sich zwei Evangeliare im San-Lazzaro-Kloster in Venedig[8] und eins in der Freer Gallery of Art in Washington.[9] Der Nersessian schreibt diese Untergruppe Hromkla zu, da sie verwandte ikonographische Elemente enthält, und da es ein syrisches Evangelienbuch aus Hromkla gibt, dessen Stil dem des Freer Evangeliars gleicht.[10] Alle haben ähnliche Kanontafeln, Porträts der Evangelisten, Anfangsseiten mit Kopfstück und ein »lebendes Kreuz«. Die meisten ihrer Evangelieninitialen sind mit feinen Schnörkeln verziert (Abb. 57), und einige haben ein figürliches Symbol des Evangelisten, das geflügelt ist und ein Buch hält. Diese Kombination von Symbol und Initiale eines Evangelisten wird sporadisch in früher armenischer Illumination aus Zilizien gefunden; sie existiert z.B. in einem Evangelienbuch von 1113 in der Tübinger Universitätsbibliothek[11] und in einem anderen undatierten Evangeliar aus dem frühen zwölften Jahrhundert im Matenadaran[12], außerdem als tiersymbolische Initiale in einem armenischen Evangeliar aus Sebastia von 1066.[13] Alle drei Fälle sind in den armenischen Schulen recht isolierte Beispiele, und ihr direkter Ursprung ist ziemlich unklar. Diese Kombination könnte wohl kaum byzantinischer Herkunft sein, da Evangelistensymbole in byzantinischen illuminierten Evangelien vor dem elften Jahrhundert sehr selten auftauchen.[14] Wo sie vorkommen, sind sie westlicher Herkunft und mit den Porträts der Evangelisten, nicht mit ihren Initialen, verbunden.[15] Seit frühchristlichen Zeiten begleiten die Symbole die Evangelisten in westlichen illuminierten Evangeliaren als halbe oder ganze Figuren auf demselben Bild.[16] Einige Evangelistensymbole erscheinen in frühchristlichen Evangeliaren zu Beginn des Texts.[17] Diese Art ist in zwei italienischen Evangeliaren überliefert – dem St. Augustin-Evangeliar aus dem sechsten Jahrhundert und dem Valerianus-Evangeliar aus dem frühen siebten Jahrhunder.[18] Im St. Augustin-Evangeliar steht der Löwe des heiligen Markus zwischen den Textspalten, während bei Valerianus nur der Adler des heiligen Johannes direkt mit seiner Initiale verbunden ist und kein Buch hält. In dem insularen St. Cuthbert-Evangeliar aus dem achten Jahrhundert befndet sich das Symbol neben der Initiale und hält ein Buch.[19] Diese Darstellung ähnelt dem Typ im armenischen Theodor-Evangeliar in Jerusalem, aber diese Ähnlichkeit bedeutet noch keine direkte Beziehung zwischen dem St. Cuthbert-Evangeliar und armenischen Handschriften. Sie würde jedoch bedeuten, daß das Erscheinen des Evangelistensymbols neben seiner Initiale in armenischer wie in byzantinischer Kunst ähnlichen Ursprungs sind, da es wohl kaum durch Zufall zwei identische Erfindungen gegeben hat. Diese Nebeneinanderstellung wurde vor allem gegen Ende des zwölften Jahrhunderts ein beliebter Zug in armenischer Buchmalerei.[20]

Wie im Theodor-Evangeliar erscheinen auch in den anderen Manuskripten der Hromkla-Skevra-Gruppe ganzseitige figürliche Illustrationen. Die christologischen Illustrationen in diesen

Manuskripten erscheinen nicht nur ganzseitig: Die venezianischen Manuskripte 141 und 888 haben auch kleine Bilder innerhalb der Textspalten, die den Text sehr exakt illustrieren.[21] Theodor und der Künstler des Freer-Evangeliars bevorzugten das ganzseitige System, wahrscheinlich wegen seiner Monumentalität.

Unter den vier Manuskripten dieser Untergruppe erscheinen die Miniaturen im Theodor-Evangeliar eindrucksvoller, da ihre Figuren die Gesamthöhe des Bildes ausfüllen. Ihre schweren, feierlichen Figuren mit großen runden Gesichtern, breiten Umrissen und hellen Stellen, die den gesamten Körper betonen, und der Faltenwurf der Gewänder haben eine Qualität, die für die provinzielle byzantinische Kunst des zwölften Jahrhunderts charakteristisch ist. Die Monumentalität der Figuren im Theodor-Evangeliar könnte auf eine weitere Inspirationsquelle des Theodor hinweisen. Für den thronenden Christus mit griechischen Initialen muß Theodor ein großes byzantinisches Wandmosaik des Christus Pantocrator gesehen haben. Indem er diesen Maßstab benutzte, malte der Künstler die anderen Szenen in ähnlich monumentaler Weise. Abgesehen von dieser Monumentalität scheint Theodor den kleinen Figuren des Narek von 1173 näherzustehen als den dünnen, länglichen Figuren des Hethum-Evangeliars von 1193 aus Skevra, das sich heute in Venedig befindet.[22] Dies kann ein weiterer Hinweis auf seine Herkunft aus Hromkla sein und möglicherweise auch auf ein Datum schließen lassen, das den 1170er Jahren näher liegt als den 1190ern.[23]



Abb. 57: Dekoratives Anfangsblatt des Lukas-Evangeliums, zu dem ein Kopfstück, eine Initiale mit einem Ochsen als dem Evangelistensymbol und ein lebendes Kreuz gehören; aus dem Theodor-Evangeliar (Ms. 1796, Fol. 142 bis).

Abb. 58: Der Mönch Matthäus bringt Christus ein Evangeliar dar, aus dem Theodor-Evangeliar des späten zwölften Jahrhunderts. Die Inschrift, die sich auf Matthäus 19:21 bezieht, besagt, daß diese Tat so zu bewerten sei, als gebe man sein gesamtes Vermögen den Armen (Ms. 1796, fol. 288 v).



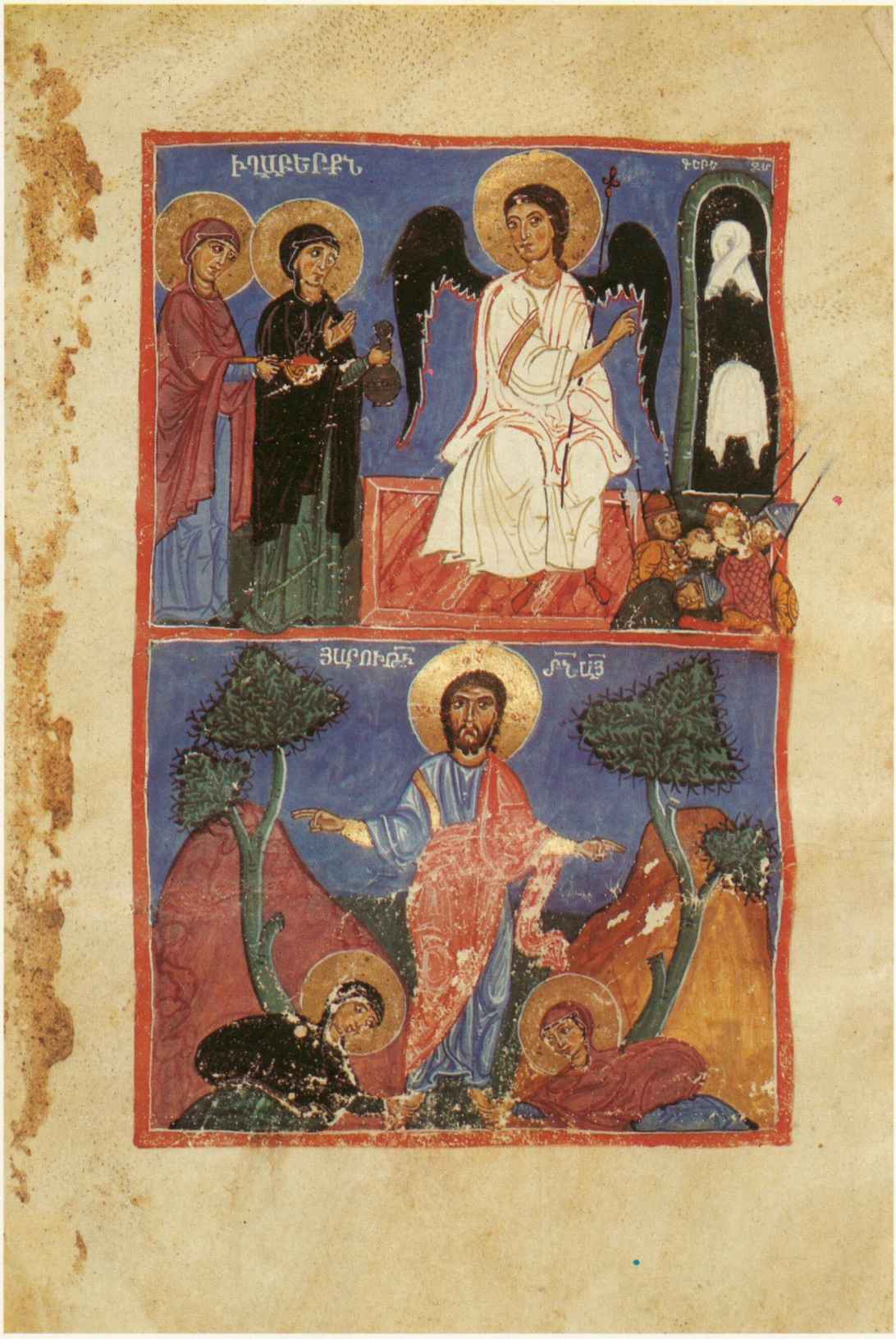
58

Abb. 59: Der heilige Johannes empfängt die Eingebung durch Gottes Hand, während er sein Evangelium seinem Schreiber Prochoros diktiert; aus dem Theodor-Evangeliar (Ms. 1796, Fol. 225 v).

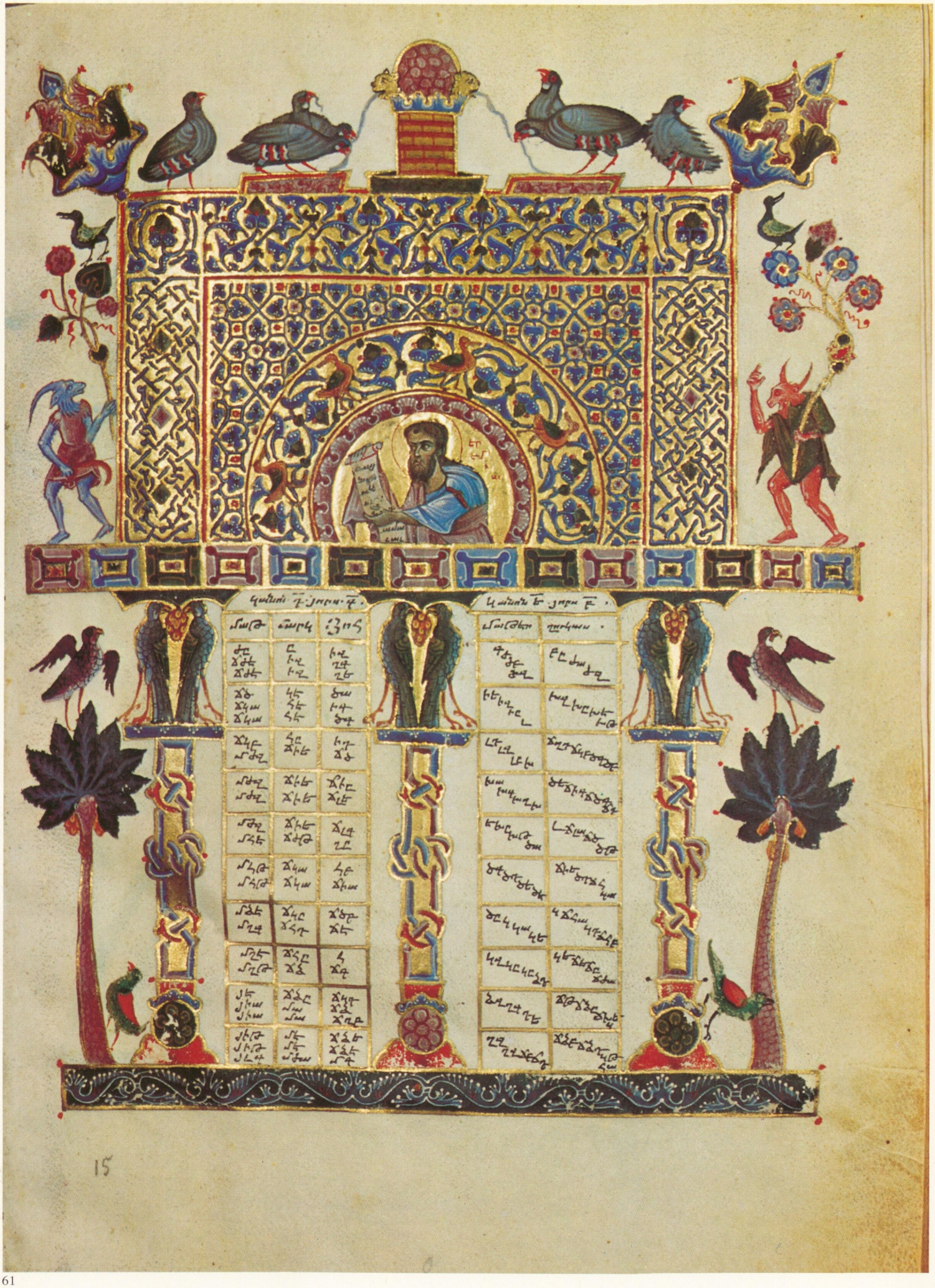


59

Abb. 60: Die beiden Marien treffen den Engel am leeren Grab, und der auferstandene Christus erscheint ihnen (Mt. 28:1–10), aus dem Theodor-Evangeliar (Ms. 1796, Fol. 88v).



60



61

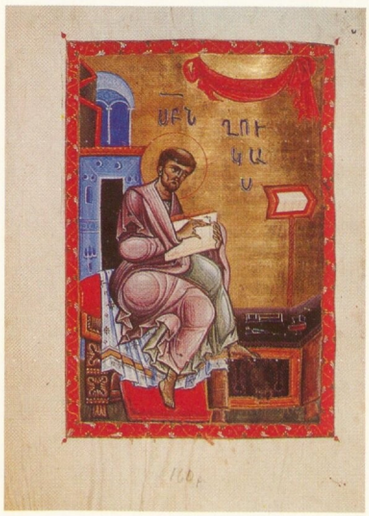
Viertes Kapitel: Illuminierte Handschriften des dreizehnten Jahrhunderts aus Zilizien

1. Das armenische Zilizien im dreizehnten Jahrhundert

Für das armenische Königtum Ziliziens war das dreizehnte Jahrhundert eine Blütezeit, und es gab in Zentren wie Hromkla, Sis oder Lampron wohlhabende Prinzen, Kleriker und Höflinge, die sich als Mäzene der Kunst, Literatur, Musik und Philosophie hervortaten. In seiner Lage als dem ausgedehntesten Königtum zwischen dem byzantinischen und dem islamischen Reich, zwischen dem Lateinischen Kaiserreich von Jerusalem in Akko und Europa erwarb es Wissen, Kultur und Schätze aus dem Westen wie aus dem Osten – sogar aus dem Fernen Osten.

König Hethum I. (1226–1269) war die stärkste Antriebskraft für das wachsende Kunstinteresse. Der Sohn des Hethumiden Konstantin, des Feudalherrn von Lampron, erwarb die Krone durch seine Heirat mit Zabel, der Erbin des Rubeniden Leo I., des Gründers des zilizischen Königtums.[1] Ihre gemeinsame Herrschaft war mächtig, da sie die Stärke der Rubeniden und der Hethumiden und ihrer Länder verband. Ihre größten Feinde waren immer noch die islamischen Aijubidensultane Ägyptens, aber es gelang ihnen, sich ihrer zu erwehren, vor allem durch ihr Bündnis mit den Mongolenkhanen von Karakorum.

Gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts, als die Macht der Mongolen nachließ, und lange nach Hethum I. Tod, gelang es den Moslems unter der Führung von Baybars, große Teile Ziliziens zu erobern; 1292 fiel auch Hromkla, der Sitz des Katholikos. Von da ab begann der allmähliche Niedergang, der nahezu hundert Jahre dauerte. Hethum II. erneuerte das Bündnis mit den Mongolen, die in der Zwischenzeit zum Islam bekehrt worden waren, aber dieser Vertrag konnte den Vormarsch der ägyptischen Mameluken nicht aufhalten, und 1332 wurde der wichtige Seehafen von Ayas zerstört. In seiner Verzweiflung wandte Hethum II. sich um Hilfe an die Lateinischen Königreiche und löste damit einen internen politischen und religiösen Konflikt in Zilizien aus. Die starke prolateinische Partei war bereit, sich der Römisch-Katholischen Kirche zu unterwerfen, und die Franziskanischen Missionare, die Zilizien durchstreiften, überredeten Hethum II., ein franziskanisches Gewand anzulegen. Als 1342 kein männlicher Thronfolger hinterblieb, fiel der Thron an Guy de Lusignan, den Sohn des zyprischen Königs Amalric und einer armenischen Prinzessin; als Guy zwei Jahre später getötet wurde, blieb der Thron in der Familie Lusignan, bis Sis 1375 in die Hände der Ägypter fiel und Leo V. gefangengenommen wurde.



62

Abb. 62: Porträt des St. Lukas, aus dem Zweiten Konstantin-Evangeliar von Thoros Roslin (Ms. 251, Fol. 160v).

2. Thoros Roslin

Die Blütezeit unter König Hethum I. und dem Katholikos Konstantin I. (1221–1267) bildet den Hintergrund für das Erscheinen des begabten und phantasievollen Künstlers Thoros Roslin. Thoros (der Name ist ein Diminutiv von Theodoros) arbeitete in Hromkla am Euphrat während des dritten Viertels des dreizehnten Jahrhunderts vor allem an Aufträgen für den Katholikos und war mit dem Leben des Klerus, dem politischen Geschehen und dem Leben am Hof eng verbunden. Alle sieben illuminierten Handschriften, die als von Thoros gemalt bekannt sind, wurden von kirchlichen Würdenträgern, Königen und Prinzen Gott gestiftet. Thoros' erstes illuminiertes Zeytoun-Evangeliar von 1256[2] und sein zweites Evangeliar von 1260[3] wurden von dem Katholikos Konstantin in Auftrag gegeben. Sein drittes Evangeliar[4] wurde 1262 von dem Priester Thoros, dem Neffen Konstantins I., bestellt. Das vierte Evangeliar[5] wurde von Prinz Leo, dem späteren König Leo II., und Prinzessin Keran 1262 in Hromkla bestellt und enthält ihr Porträt, während sein fünftes Evangeliar von 1265[6] für Keran, die Tochter von Konstantin von Lampron und Schwester von König Hethum I., bestimmt war. Das einzige noch existierende Ritualbuch, das Thoros 1266 in Sis malte, wurde von Bischof Vardan Nesepna bestellt.[7] Sein sechstes und letztes Evangeliar wurde von Katholikos Konstantin I. in Auftrag gegeben und nach dessen Tod 1268 in Hromkla für Prinz Hethum, den Sohn König Leos II., fertiggestellt. Dieses letzte Manuskript, das ehemals in Jerusalem aufbewahrt wurde, wurde seiner Heiligkeit Vazkan I., dem »Katholikos aller Armenier in Etchmiadzin«, aus Anlaß seines Besuches in Jerusalem am 28. Juni 1975 überreicht.[8]

Während der dreizehn uns bekannten Jahre seiner Tätigkeit (1256–1268) muß Thoros mehr als die von ihm signierten sieben Handschriften kopiert und illuminiert haben. Aus der Tatsache, daß er in dem einen Jahr 1262 die Miniaturen von zwei großartigen Handschriften fertigstellte, wird klar, daß er sehr zügig gearbeitet haben muß. Einige seiner Manuskripte werden bei den politischen Umwälzungen am Ende des Jahrhunderts verlorengegangen sein, zu denen die Einnahme von Hromkla 1292 gehörte. Auch eine Reihe unsignierter Handschriften werden ihm zugeschrieben, von denen einige ihr Kolophon verloren haben könnten. Der Nersessian schreibt ihm das unsignierte Freer Evangeliar und zwei weitere Evangelienbücher aus dem Matenadaran zu.[9] Andere Werke, die Thoros zugeschrieben wurden, gehören eindeutig zu einer zilizischen Schule, wahrscheinlich zu der nächsten Künstlergeneration von Hromkla, aber sie sind keinesfalls aus Thoros' eigener Hand hervorgegangen.

Abb. 61: Die vierte und fünfte Kanontafel, mit einer Porträtbüste von Jeremias, aus dem Zweiten Konstantin-Evangeliar von Thoros Roslin, Hromkla, 1260 (Ms. 251, Fol. 8).

Abb. 63: Porträt von St. Lukas und Anfangsseite seines Evangeliums, aus dem Leo- und Keran-Evangeliar von 1262, von Thoros Roslin in Hromkla gemalt (Ms. 2660, Fol. 140v–141).

Abb. 64 (auf S. 49): Porträt des St. Markus, von Thoros Roslin im Zweiten Konstantin-Evangeliar gemalt (Ms. 251, Fol. 102v).



63

3. Die Schule von Hromkla

Schon an dem ersten bekannten, von Thoros illuminierten Evangeliar, dem Zeytoun-Evangeliar, ist ersichtlich, daß er ein hochbegabter Künstler war, der in einer angesehenen Kunstschule von Hromkla ein gründliches Studium absolviert hatte. Es gibt einige wenige illuminierte Handschriften, die kurz vor und während Thoros' Zeit entstanden und die auf die Werkstatt hinweisen, in der Thoros sein Handwerk als Schreiber und Maler erlernte. Der Nersessian zählte drei weitere Schreiber-Illuminatoren, die in Hromkla für Konstantin I. arbeiteten.[11] Zwei von ihnen, Kirakos[12] und Yovhannes[13], begannen ihre Arbeit schon vor Thoros und setzten sie wahrscheinlich gleichzeitig mit ihm fort. Der dritte, Kostadin, arbeitete von 1263 bis 1288.[14] Diese Schriftkünstler könnten alle gemeinsam in einem Atelier gearbeitet haben, oder doch wenigstens in großer Nähe zueinander. Um ähnliche Dekorationsschemata, Ikonographie und detaillierte Motive zu benutzen, müssen sie Zugang zu ähnlichen Modellen gehabt haben; jeder hatte jedoch seinen eigenen individuellen Stil.

Am nächsten steht Thoros in Stil und Motiven Yovhannes' zweites Evangeliar von 1253, das sich heute in der Freer Gallery befindet. Das Dekorationsschema, das den eusebischen Brief, die Kanontafeln, Widmungsinschriften, Evangelistenporträts und verzierte Buchanfänge umfaßt, und auch die detaillierten Motive und die meisten der Stilelemente sind denen von Thoros so ähnlich, daß eindeutig klar wird, daß Yovhannes der Lehrer des Thoros war.

Die erste auffällige Ähnlichkeit ist die Struktur der dekorativen Rahmung in dem eusebischen Brief und den Kanontafeln, die gewöhnlich mit ähnlichen Dekorationen auf gegenüberliegenden Seiten abgebildet sind (Abb. 61, 65). Hauptelement ist ein großes rechteckiges Feld, das auf zwei oder drei Säulen ruht, von denen einige Tier- oder Vogelkapitelle tragen. Das Feld ist mit verschlungenem Blätterwerk geschmückt, das manchmal von Tieren und Vögeln bevölkert wird. Der eusebische Brief zeigt Porträts von Eusebius und Carpianus in einem Bogenfeld, das als Tympanum dient. Oberhalb des Feldes sind Vögel oder phantastische Tiere abgebildet, die einen Springbrunnen, eine Vase oder einen Altar flankieren. Beiderseits des Feldes sieht man stilisierte Bäume, große Herzen, Männer mit Vogel- oder Tierköpfen, kunstvolle Blätter, Ranken und Vasen; auf jedem dieser Objekte sitzt oben ein anderer Vogel. Die Säulen auf beiden Seiten des Texts werden von je einem größeren stilisierten Baum flankiert, über dem wiederum ein andersartiger Vogel sitzt oder schwebt. Kunstvolles Blätterwerk – vor allem ein Palmettenmotiv – rankt sich aus den oberen Ecken des Feldes, und unter dem Feld und den Säulen verläuft ein Zierband.

4. Der Brief des Eusebius und die Kanontafeln

Dieses Dekorationsschema für den eusebischen Brief und die Kanontafeln wurde von Thoros Roslin bei seinem gesamten Werk verwandt, und seine Evangeliare folgen bis in die kleinsten Details dem Yovhannes-Evangeliar von 1253. Das Schema ist teilweise so formal, daß man die Dekorationsmotive für jede Kanontafel voraussagen kann. Die Anordnung und Verzierung der Seite mit Kanon vier und dem Anfang von Kanon fünf z.B. ist in allen Thoros-Evangeliaren und dem Yovhannes-Evangeliar nahezu identisch. Es soll genügen, die beiden hier produzierten Bei-



64

spiele zu vergleichen, das eine aus dem zweiten Konstantin-Evangeliar von 1260 (Abb. 61), und das andere aus dem Leo- und Keran-Evangeliar von 1265 (Abb. 65).

Sirarpie Der Nersessian erklärte, die Wiederholung dieser dekorativen Elemente in den Kanontafeln erinnerten an die Vorstellung des Katholikos Nerses der Gnädige (1166–1173), daß die zehn Kanones, ihre detaillierte Dekoration und sogar die Farben die Kirche und ihre typologischen Verbindungen mit dem Alten Testament widerspiegeln sollten. In seinem Vorwort zu einem Kommentar zu St. Matthäus gibt Nerses die exakte Bedeutung eines jeden Details, Elemente wie der Altar, der Hahn und andere Vögel, die zeitgenössische Kanontafeln aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts schmücken, drücken jedoch nur andeutungsweise einige von Nerses' Ideen aus.[16] Tatsächlich waren diese sich wiederholenden Motive rund um das rechteckige Oberteil der Kanontafeln und an den Buchanfängen von armenischen Künstlern schon seit dem elften Jahrhundert benutzt worden, wie z.B. in dem Trebizond-Evangeliar[17], dem Mougna-Evangeliar[18] und dem Sebastia-Evangeliar von 1066.[19] Sie wurden wahrscheinlich wegen Nerses' Kommentar in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts in der zilizischen Buchmalerei gebräuchlich. Zu der Zeit waren die Dekorationselemente noch austauschbar und variierten von einem Manuskript zum anderen, bis sie kurz vor dem dreizehnten Jahrhundert in einem festen Programm fixiert wurden.

Während die Vögel, Blumen und Bäume über den von Bögen eingerahmten Kanontafeln aus frühchristlichen Zeiten bekannt sind[20], stammt das geschmückte rechteckige Oberteil aus der Zeit der Neuerungen in byzantinischer Evangeliendekoration im späten zehnten Jahrhundert.[21] Die armenischen Künstler jener Zeit übersetzten diese Neuerungen in ihren eigenen Stil, indem sie ihre eigenen Elemente wählten, Neues hinzufügten und die flankierenden Bäume vergrößerten. Islamische und iranische Dekorationsmotive wie Palmetten und Lotosblüten, die über Byzanz eingeführt wurden, wurden schon im elften Jahrhundert übernommen und gesellten sich zu Sphingen, Harpyien und anderen Fabelwesen.

Eines der wichtigsten Elemente, die von byzantinischen Modellen herkamen, waren die Porträts von Eusebius und Carpianus. Man kann sie in sämtlichen Evangelienbüchern von Thoros und

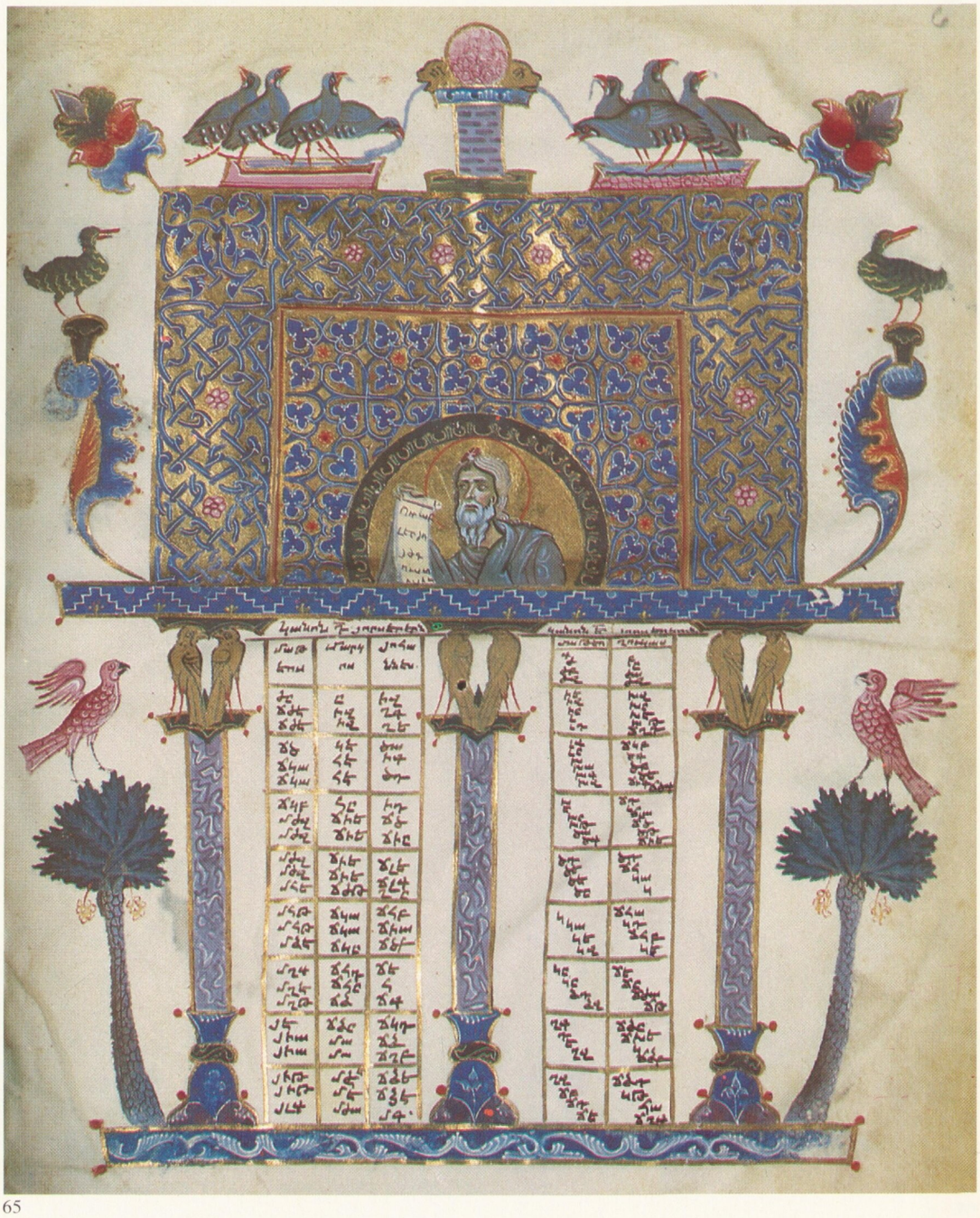


Abb. 65: Vierte und fünfte Kanontafel mit der Porträtbüste von Zacharias, aus dem Leo- und Keran-Evangeliar von Thoros Roslin (Ms. 2660, Fol. 6).

65

auch in dem von Yovhannes gemalten Evangeliar finden. Im Gegensatz zu früheren byzantinischen Darstellungen sind sie jedoch auf gegenüberliegenden Seiten in die Lünetten der Bögen, die den Brief des Eusebius an Carpianus umschließen, als Schriftrollen haltende Büsten eingefügt. Die Gesichtstypen der beiden Kirchenväter wurden von illuminierten byzantinischen Evangelien aus dem elften Jahrhundert übernommen, in denen die Figuren gemeinsam unter einem Bogen standen.[22] Die Porträts von Eusebius und Carpianus waren jedoch keine Neuerung in der zilizischen Evangelienillustration der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Vorläufer sind aus Evangeliaren des späten zwölften Jahrhunderts bekannt, z.B. aus dem Evangeliar von 1194 in Venedig und dem von 1197 in Lvov.[23]

5. Prophetenporträts

Thoros Roslins Neuerung bei den Kanontafeln in armenischen Evangeliaren ist die Einführung alttestamentarischer Propheten, die Schriftrollen in den Händen halten. Meistens waren sie als Büsten in die Lünetten über den Kanontafeln eingelassen, an ähnlicher Stelle wie der, wo sich traditionsgemäß die Büsten von Eusebius und Carpianus befinden.

Zwei hier reproduzierte Beispiele sind das des Propheten Jeremias im zweiten Konstantin-Evangeliar von 1260 (Abb. 61) und das von Zacharias im Leo-und-Keran-Evangeliar von 1262 (Abb. 65). Die Propheten halten Schriftrollen mit Inschriften aus ihrer die christologischen Ereignisse des Neuen Testaments betreffenden Prophetie.[24] Das Leo-und-Keran-Evangeliar zeigt ganzfigurig Jesaias und Michas, beiderseits des eusebischen Briefes stehend, der auch die Porträtbüsten von Eusebius und Carpianus in den Lünetten enthält.

Der Gedanke, daß die Texte der Propheten sich typologisch auf Episoden im Neuen Testament beziehen, liegt ihrer Darstellung in den Kanontafeln zweifellos zugrunde. Diese Art von Typologie wird zusätzlich betont, wenn Thoros in seinen Textillustrationen die Propheten mit ihren Schriftrollen in unmittelbarer Nähe christologischer Szenen abbildet.[25] Es ist jedoch beachtenswert, daß Thoros nie so weit geht, Szenen aus dem Alten Testament darzustellen, um ihre Beziehungen zu Ereignissen im Neuen Testament zu betonen.

Thoros' Einführung der Typologie in die Evangelienbücher ist eine Neuerung in der armenischen Buchmalerei, die ihre Parallelen in der frühchristlichen Kunst des Ostens hat, z.B. in dem syrischen Rabula-Evangeliar von 586 und dem Codex Rossanensis aus dem sechsten Jahrhundert.[26] Apostel und Evangelisten erscheinen als Autoren in westlichen illuminierten Kanontafeln[27], sie sind aber keine typologischen Figuren aus dem Alten Testament. Die beiden Propheten, die den eusebischen Brief im Leo-und-Keran-Evangeliar von 1262 flankieren, scheinen frühchristlichen Darstellungen am nächsten zu stehen. Die Idee, die Propheten in die Lünetten zu plazieren, könnte Thoros jedoch in Analogie zu den Porträts von Eusebius und Carpianus gekommen sein, die dort bei seinen Vorgängern ihren Platz fanden.

Das typologische Konzept – die Verbindung alttestamentlicher Ideen oder Bilder mit denen des Neuen Testaments – war im Mittelalter im Westen wie im Osten allgemein gebräuchlich. Es muß Thoros aus Predigten und Lektionen, wenn nicht aus bildlichen Darstellungen, wohlbekannt gewesen sein. Die Darstellung von Propheten, vor allem von David, wie sie neben neutestamentlichen Szenen stehen, gewann während des zwölften Jahrhunderts in Byzanz neue Beliebtheit und wurde möglicherweise von Thoros aus der zeitgenössischen byzantinischen Buchmalerei entliehen.[28] Die neben dem eusebischen Brief stehenden Propheten und die Büsten in der Lünetten der kanonischen Tafeln können jedoch Thoros' Neuerung oder eine Wiedereinführung nach traditionellen frühchristlichen Vorbildern gewesen sein.

6. Evangelistenporträts

Die Porträts der Evangelisten in Thoros' Evangeliaren unterscheiden sich nicht von den ikonographischen Typen in den griechisch-byzantinischen Evangeliaren (Abb. 62, 63, 64, 66). Sie sitzen auf ähnliche Weise vor Pulten und Ständern und haben dieselben Gesichtstypen, wenn auch Einzelheiten ihres Zubehörs und die umgebende Architektur verschieden sind. Dies wird ersichtlich, wenn man die hier reproduzierten beiden Porträts von St. Lukas aus den Evangelien von 1260 und 1262 (Abb. 62, 63) mit ähnlichen byzantinischen Porträts vergleicht.[29] Ein nichtbyzantinisches Element in Thoros' Malerei ist der Gebrauch der Evangelistensymbole auf den meisten Anfangsseiten als tiersymbolische Initialen (Abb. 63).[30] Dies ist keine Neueinführung von Thoros, da dekorierte tiersymbolische Initialen im Sebastia-Evangeliar von 1066 vorkommen.[31] Es ist interessant, daß der Maler Yovhannes in seinem Evangeliar von 1253 die Evangelistensymbole über dem Protagonisten innerhalb desselben seitengroßen Bildes abbildete.[32] Thoros plazierte das Symbol selten zusammen mit dem Evangelisten; tat er es doch, dann ganz unauffällig hinter dessen Stuhl, wie im Lady-Keran-Evangeliar von 1265 (Abb. 66).

7. Christologische Szenen

Roslins wichtigste Neuerungen sind seine christologischen Textillustrationen. Die kunstvollsten Illustrationen mit dem umfassendsten Themenkreis befinden sich zweifellos im Walters Evangeliar von 1262, das für den Priester Thoros, den Neffen Konstantins I., gemalt wurde. Es enthält alle bisher erwähnten Dekorationselemente vor dem Evangelium zusätzlich zu einer Fülle von Illustrationen zum Text oder zu Textallusionen. Es gibt drei Arten von Textillustrationen: seitengroße Bildflächen, gerahmte und ungerahmte Gemälde innerhalb der Textreihen und ungerahmte Rand-

illustrationen.[33] Das Lady-Keran-Evangeliar von 1265 in Jerusalem enthält alle drei Arten der Textillustrationen, wenn auch weniger zahlreich als im Walters Evangeliar. Thoros' eindeutige Art, die verschiedenen Themen darzustellen, setzt eine gründliche Kenntnis der alt- und neutestamentlichen Illustrationen einschließlich der Hinweise auf apokryphische Textillustrationen voraus, von denen sich einige auf das Leben der Apostel und von Heiligen beziehen, andere auf apokalyptische und eschatologische Vorlagen oder sogar auf zeitgenössische Ereignisse. Stets scheint Thoros ein sehr phantasievoller und origineller Künstler zu sein, der viele Ikonographie erfand, obwohl er zweifellos mit den bekannten byzantinischen und großarmenischen Illustrationen des Alten und Neuen Testaments vertraut war.[34] Seine Abneigung gegen eine Wiederholung seiner Illustrationen war die Ursache der meisten seiner ikonographischen Neuerungen, die sich entweder aus einer Erweiterung oder einer Abkürzung von Szenen ergaben. Die vergrößerten Szenen sind meistens ganzseitig oder auf großen gerahmten Feldern, auf denen er mehrere Szenen nach eigener komplizierter Komposition verband. Die verkürzten Szenen befinden sich hauptsächlich an den Rändern und innerhalb der Textspalten, sind aber nicht immer aus Platzmangel verkürzt worden. Diese Abkürzungen stellen manchmal ein einzelnes unbedeutendes Element aus einer detaillierten Beschreibung dar, was ein sofortiges Erkennen der Episode, für die es steht, oft erschwert.

8. Das Zweite Konstantin-Evangeliar von 1260

Es ist typisch für die Evangelienillustrationen in den vier Jerusalemer Handschriften von Thoros Roslin, daß sie meistens entweder seitengroße Bilder oder Randillustrationen sind. Die kleineren Bilder und die ungerahmten Illustrationen innerhalb der Textspalten, die Thoros in dem Walters' und dem Freer Evangeliar reichlich verwendet, sind hier recht selten (Abb. 69, 71). Im zweiten Konstantin-Evangeliar von 1260 befinden sich alle Textillustrationen außer einer einzigen auf den Rändern, und die seitengroßen Bilder stellen die Evangelistenporträts und die Kanontafeln dar (Abb. 61, 62, 64). Das einzige andere ganzseitige Bild, das die Geburt Christi und die Anbetung der heiligen drei Könige darstellt, ersetzt ein seitengroßes Bild mit dem Porträt des heiligen Matthäus, der jedoch trotzdem in der unteren linken Seite des Bildes zu sehen ist.[35] In diesem kombinierten Bild bezieht sich Thoros auf ein zeitgenössisches Ereignis, was seine gründliche, wenn auch wahrscheinlich passive Kenntnis der politischen Lage zeigt. In einer Inschrift, die er in einem Vierblatt an der oberen rechten Seite einfügte, bemerkt er, dies sei »der Tag gewesen, an dem die Tataren kamen«.[36] Diese Inschrift erschien Thoros passend, da er wahrscheinlich die »Könige, die aus dem Osten kamen«, die Inschrift auf der linken Seite, mit den mongolischen Tataren in Verbindung brachte.

Thoros' Vielseitigkeit wird durch seine zahlreichen Darstellungen der Geburtsszene gut veranschaulicht.[37] Die Szene im Walters Evangeliar ist die einfachste, ihr wurde nur die Anbetung der Hirten in byzantinischer Weise hinzugefügt. Im Freer Evangeliar sitzt die Jungfrau mit dem Kind vor einer Höhle mit der Krippe, und die Weisen beten sie an. In dem Jerusalemer Bild wird diese Grundszene der anbetenden Weisen mit einem Ochsen und einem Esel an der Krippe und zusätzlich betenden Engeln, Hirten und Dorfleuten dargestellt. Zu dem Bild gehört auch ein Stern und das Waschen des Kindes neben St. Matthäus auf einem Streifen darunter. Eine einfache »Anbetung der Weisen« ohne Krippe befindet sich in Thoros' letztem Evangeliar von 1268, aber in demselben Manuskript steht auf Folio 163v–164 eine weitere Krippenszene, die mit der Anbetung der Weisen und der Hirten kombiniert wurde.

Die Zusammenziehung der beschriebenen Szenen, die manchmal nur zu einem kurzen Hinweis zusammengefaßt sind, ist für dieses zweite Konstantin-Evangeliar von 1260 typisch. Josephs zweiter Traum mit den drei über ihm stehenden Weisen (Mt. 2:1–13) auf Folio 18 ist ohne die Engel zu seinen Seiten abgebildet, und auch Herodes und die Jungfrau fehlen. Der Bethlehemitische Kindermord auf Folio 19 zeigt nur einen Soldaten, der ein Schwert und einen Kinderkopf hält; der Körper des Kindes ist unten auf den Rand gemalt.[38] Auf die drei Versuchungen Christi wird durch die letzte Episode des fliehenden Teufels hingewiesen[39], und die beiden Blinden werden geheilt, ohne daß Christus zu sehen ist.[40] Der Tempel von Jerusalem erscheint wiederholt in der Form eines kleinen offenen Tempiettos; in der Verkündigung schließlich steht der Erzengel Gabriel an einem Ende zweier gegenüberliegender Seiten, während die Jungfrau an deren anderem Ende steht.

Der Stil der Figuren verrät die Charakteristika von Thoros' Hand. Die meist gedrungenen Figuren mit großen Köpfen, die dramatischen und zugleich statischen Gebärden der Hände mit ihren unförmigen, fast deformierten Handflächen und Fingern, die bewegten, aber weich fallenden Gewänder, der intensive Blick der schmalen Augen und die empfindsamen Münder sind für Thoros typisch, wie auch seine hellen Farben, besonders die Rot-, Blau- und Lachstöne. Seine dichten Kompositionen kann man nicht nur in der ganzseitigen Geburtsszene, sondern auch in der engen Gruppierung der Figuren auf den Rändern bewundern.

9. Das Leo-und-Keran-Evangeliar von 1262

Das Leo-und-Keran-Evangeliar von 1262 enthält wenige Randillustrationen zum Text, und das seitengroße Bild umfaßt die kunstvollen Kanontafeln, die Evangelistenporträts und die Stifterbilder.[41] Wie in dem vorigen sind auch in diesem Evangeliar die Randillustrationen nur verkürzte Hinweise. Auf Folio 15v. erscheint der typisch byzantinische Johannes der Täufer als ein Prediger mit einer Schriftrolle, anstatt in einer Taufszene[42]; auf Folio 55 bezieht sich ein Teufel, der einem

Mann aus dem Mund fährt, auf die Heilung eines Besessenen[43]; auf Folio 79 sind die Apostel mit bedeckten Köpfen und Heiligenscheinen bei der Rede auf dem Ölberg eng beieinanderstehend gemalt, aber ohne daß Christus seinen Tod voraussagt (Mt. 26:1–2)[44]; auf Folio 80 spielt ein Gericht mit einem Lamm und drei Hostien auf die Vorbereitung des Letzten Abendmahls an (Mt. 26:19–20); drei Männer bei einer Palme beziehen sich auf den Einzug in Jerusalem[45]; ein paar Schafe und eine gehörnte Geiß schließlich erinnern an das Gleichnis vom Jüngsten Gericht (Mt. 25:31–34), obwohl sie hier auf Folio 255 Johannes 10:14–16 illustrieren, wo betont wird, daß Schafe verschiedener Herden gesammelt und von einem Hirten gehütet werden sollen.[46] Dies ist zweifellos eine von Thoros besonderen Darstellungen winziger Einzelheiten, in denen unklare Szenen durch Anspielungen auf andere Bibelpassagen erläutert werden.

10. Das Lady Keran Evangeliar von 1265

Das Lady Keran Evangeliar von 1265 ist zweifellos das reichhaltigste unter den Werken Thoros', die sich heute in Jerusalem befinden.[47] Neben den vier Evangelistenporträts (Abb. 66), dem eusebischen Brief, den Kanontafeln und der Widmung[48] enthält es viele christologische Szenen, davon sechs in voller Seitengröße, zwei kleinere Textbilder und einige Randillustrationen. In allen Bildern ist Thoros' besondere Ikonographie erkennbar, und da er gewöhnlich nicht dazu neigt, sich zu wiederholen, findet er immer wieder eine originelle Art, eine Szene darzustellen. In der Taufszene auf Folio 21 läßt er die Jünger aus, behält aber alle anderen Elemente bei – Christus, den Täufer, die aus dem Himmel erscheinende Hand Gottes, die Taufe, die anbetenden Engel und die Personifizierung des Jordan.

Im Lady Keran Evangeliar sind Thoros' Kompositionen weniger dicht. In der Höllenfahrt (Abb. 67) ist die Räumlichkeit durch den goldenen Hintergrund angedeutet und durch das flatternde, flügelartige Gewand verstärkt.[49] Denselben Eindruck schuf Thoros in der Verklärung (Abb. 70), wo die längliche Komposition durch die goldene Mandorla betont wird. Der Einzug in Jerusalem, der im Lady Keran Evangeliar innerhalb der Textspalten plaziert ist (Abb. 69), ist im Vergleich zu der ganzseitigen Darstellung im Walters Evangeliar von 1262[50] eine verkürzte Version, die auch nicht den Illustrationen zum Matthäustext im Freer Evangeliar gleicht.[51] Die Kreuzabnahme (Abb. 68) ist dem Walters Evangeliar sehr ähnlich, wenn auch die anderen Frauen auf dem Bild fehlen.[52] Die gestreckte Komposition läßt es eleganter erscheinen. Auch hier ist die Komposition nicht symmetrisch, sondern ausgewogen.

Variationen in Zusammenstellung und Details benutzte Thoros in den beiden letzten Szenen des Lady Keran Evangeliars – der Darbringung im Tempel (Abb. 71) und der Erweckung des Lazarus (Abb. 72). Verglichen mit dem Walters Evangeliar[53] ist die Komposition der Darstellung im Tempel umgekehrt, ähnlich der Darstellung im letzten Thoros-Evangeliar von 1268.[54] Da sie nur einen Teil einer Textspalte im Lady Keran Evangeliar besetzt, fehlt auch der Baldachin über dem Altar. In ihrer Dichtheit ähnelt die Szene der der Beschneidung Christi im Freer Evangeliar. Die Erweckung des Lazarus im Lady Keran Evangeliar bedeckt fast eine ganze Seite, wie im Freer Evangeliar, aber es fehlen die beiden Schwestern des Lazarus, die im Evangeliar von 1268 erscheinen. Die Juden, die die Szene mitansehen, und der Mann, der den Sargdeckel wegträgt, fehlen ebenfalls in den letzten beiden Manuskripten. Im Lady Keran Evangeliar erscheinen nur Christus und zwei Jünger auf der einen Seite und Lazarus und ein Mann, der seine Hand an die Nase hält (eine vertraute Gebärde, die den von Lazarus ausgehenden Gestank bedeutet), auf der anderen. Der Evangelist Johannes (Fol. 270v.) wird nicht von seinem Schreiber Procopius begleitet, wie es in den meisten von Thoros' Evangeliaren üblich ist (außer in dem Walters Evangeliar).

Thoros Roslins System der Illustrierung von Evangelienbüchern ist neuartig in allen drei Illustrationstypen – ganzseitige, teilseitige und Randillustrationen –, sowohl im Vergleich zu armenischer als auch zu byzantinischer Kunst. Seine Kunst war in gewissem Maße vom lateinischen Westen beeinflußt, mit dem das zilizische Königtum Armenien in enger Verbindung stand. Der Name Roslin selbst könnte westlichen Ursprungs sein. Heiraten zwischen armenischen Frauen und Männern aus dem Westen waren zu jener Zeit häufig.[55] Seine Ikonographie und Komposition sind jedoch hauptsächlich armenisch mit einem gewissen byzantinischen Einschlag. Die Szenen, die er für die ganzseitigen Illustrationen auswählte, stammten gewöhnlich aus den zwölf byzantinischen Festen. Im Gegensatz zu byzantinischem Brauch waren sie jedoch nicht chronologisch angeordnet, sondern meist den entsprechenden Texten beigefügt.[56] Thoros war flexibel genug, Szenen, die er nicht ganzseitig malte, abzukürzen oder sie nur als Hinweis zur Erinnerung in die Randspalte zu setzen. Sein Erfindungsreichtum darin kannte keine Grenzen.

11. Das Rituale von Thoros Roslin, 1266

Der Text eines armenischen Ritualbuchs enthält normalerweise die täglichen und festlichen Lesungen mit zusätzlichen Liedern und Lobgesängen aus dem Alten und Neuen Testament und zahlreiche andere Texte. Die Illustration eines Rituales war für Thoros eine Gelegenheit, alttestamentliche Episoden darzustellen, was er auf seine bekannte erfinderische Art tat. Das Rituale, das er auf Bestellung des Bischofs Vardan Nesepna 1266 malte, ist die einzige seiner Handschriften, von der bekannt ist, daß er sie in Sis anfertigte. Es enthält fünf ganzseitige Bilder, drei davon Themen aus dem Alten Testament: die Geschichte von Jonas (Abb. 73), die Durchquerung des Roten Meeres (Abb. 74), und die drei Jünglinge im Feuerofen (Abb. 75). Das erste Bild ist horizontal unterteilt, wobei die erste Episode im unteren Teil dargestellt ist; anscheinend kombinierte Thoros zwei Einzelminiaturen. Der untere Teil ist eine Kombination von drei Szenen: Jonas wird ins Meer

geworfen und von dem Fisch verschluckt; die dritte Szene, in der der Wal Jonas wieder ausspeit, wird dadurch angedeutet, daß Jonas' Kopf, nicht seine Füße, aus dem Fischmaul herausschaut. Im oberen Teil sieht man Jonas, der sein Schicksal unter dem Kürbisstrauch beklagt, während die Bewohner von Ninive, allen voran der König, ihm mit Beileidsgebärden entgegenkommen. Diese Szenen sind zweifellos byzantinischen Ursprungs[57]; Thoros zählte sie zu seinem Repertoire und kombinierte sie zu einer neuen einheitlichen Komposition.

Die Kombination von drei Szenen ist auch in der Geschichte des Exodus zu finden (Abb. 74): die Israeliten, die das Rote Meer durchqueren, die ägyptischen Verfolger, die ertrinken, und Miriam, die mit ihren Gespielinnen singt und tanzt.[58] Thoros' wörtliche Kenntnis der Bibel wird deutlich, wenn er sich an den Text hält, um neue Ideen für seine Ikonographie zu finden. Man sieht, wie er die Erscheinung des schwebenden Engels mit gezücktem Schwert als dem »Engel Gottes, der dem Heer der Israeliten vorauszog, dann seinen Platz veränderte und hinter sie trat«, interpretierte (Exodus 14:19). Obwohl ein Engel bei der Durchquerung des Roten Meeres aus frühchristlicher Kunst bekannt ist[59], mag dies Thoros' eigene, durch den Text hervorgerufene, Neuerung gewesen sein. Diese wörtliche Interpretation ist auch verantwortlich für Thoros' Einführung eines Himmelsausschnitts und einer Säule, da »Gott aus der Feuer- und Wolkensäule auf das Heer der Ägypter schaute« (Exodus 14:24).

Das Bild der drei Jünglinge im Feuerofen (Abb. 75) zeigt nur eine Episode aus dem Buch Daniel (3:25), in der Nebukadnezar sagt: »Ich sehe aber vier Männer im Feuer frei umhergehen, ohne daß sie Schaden genommen haben, und der vierte sieht aus wie ein Göttersohn.« Aus dieser Episode konstruierte Thoros ein eindrucksvolles Bild, auf dem der Ofen relativ klein erscheint und der Engel Gottes die Szene beherrscht.[60] Auch diese Art der Darstellung ist aus frühchristlicher Kunst bekannt, obwohl dort meistens die Engel fehlen[61]; Thoros benutzte jedoch zweifellos ein byzantinisches Modell.[62]

Die Dormitio Johannes' des Evangelisten ist eine in der Kunst selten dargestellte Szene (Abb. 76). Nach der Legende[63] grub Johannes sein eigenes Grab und legte sich darin zum Schlafen, um die Wiederkehr Christi zu erwarten. Dem liegen die Worte Christi über seinen Lieblingsjünger zugrunde (Johannes 21:22–23): »Wenn ich will, daß er bleibt, bis ich komme ... Daher verbreitete sich diese Rede unter den Brüdern, daß jener Jünger nicht sterbe.« In unserem Bild liegt der heilige Johannes in seinem von Aposteln umringten Grab; auch sein Bruder Jakob der Ältere (im Bischofsgewand), der Schutzherr der armenischen Kathedrale, ist anwesend.[64]

Die Komposition gleicht der byzantinischen Darstellung der Dormitio der Jungfrau Maria, nur fehlt Christus, der die Seele trägt. Andere sterbende Heilige sind in der byzantinischen Kunst auf ähnliche Art dargestellt – in ihrem Sarg liegend und von ihren Jüngern umgeben.[65] Diese seltene Szene der Dormitio des heiligen Johannes wurde drei Jahre früher, 1263, von einem unbekannten Künstler aus dem Gerner-Kloster in Zilizien in einem Evangelium abgebildet, das für den Bischof Johannes, den jüngeren Bruder von König Hethum I., kopiert wurde.[66] Diese Darstellung stimmt jedoch nicht direkt mit dem Text überein, da der Evangelist nicht in einer Grube, sondern in einem Sarkophag liegt, umgeben von Aposteln und Engeln, von denen zwei herabsteigen, um seine Seele zu empfangen; auch ein Mann mit einem Spaten fehlt. Diese Art von Begräbnis in einem offenen Sarkophag ist mit frühen westlichen Darstellungen vergleichbar, z. B. mit den Wandmalereien aus dem elften Jahrhundert im Sancta Sanctorum des Lateranpalastes in Rom[67], oder mit Abbildungen in einem Chorbuch von 1138–1147 aus Kloster Zwiefalten[68]. Die byzantinische Darstellung der Dormitio des heiligen Johannes unterscheidet sich wesentlich von den Bildern des Thoros oder Bischof Johannes.[69] Thoros zeigt sich auch in dieser Szene als origineller Künstler, der bei seiner Illustration dem Text wörtlich folgt. Sein Bild illustriert genau die armenische Überlieferung von der Dormitio des heiligen Johannes, die den üblichen Lesarten des Rituals in unserer Handschrift folgt.[70]

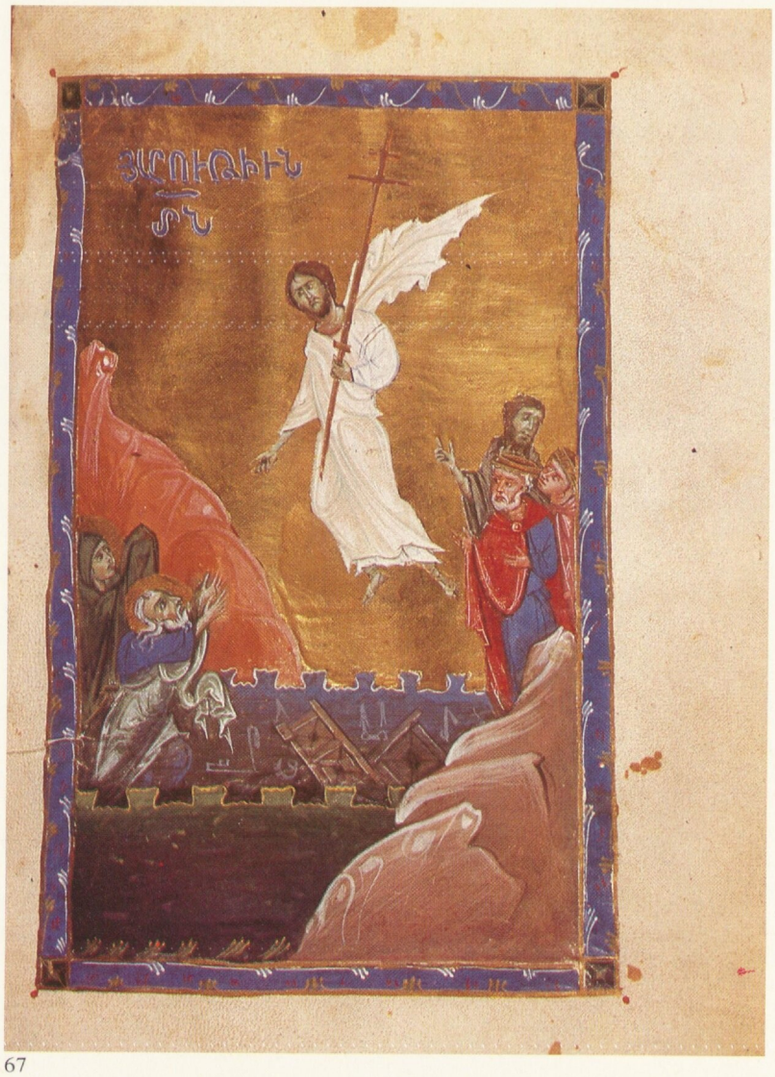
Thoros Roslins ikonographische Neuerungen bei der Darstellung von biblischen, christologischen und hagiographischen Szenen und Prophetenporträts machen nur einen Teil seiner Erfindungsgabe aus. Vor allem seine sichere Hand und sein gewagter Stil machten ihn für Jahrhunderte berühmt. Noch zu seinen Lebzeiten wurde sein Werk zum Modell für andere Künstler, wie man an einem Evangelienbuch sehen kann, das 1263 für Bischof Johannes illustriert wurde.[71] Von den vielen christologischen Szenen, die von mehreren Künstlern in dieses Evangeliar gemalt wurden, wichen nur wenige von Roslins Ikonographie ab. Auch zu einem viel späteren Zeitpunkt wurde Thoros' Werk noch als verbindliches Modell betrachtet. Ein Schreiber und Künstler aus dem siebzehnten Jahrhundert, Michael, Sohn des Schreibers Borgham, verschaffte sich anscheinend Thoros' Walters Evangeliar von 1262 und kopierte den eusebischen Brief, die Kanontafeln und die Evangelistenporträts bis in ihre Einzelheiten.[72] Stolz darauf, daß er ein so gutes Modell zum Kopieren besaß, bat er den Leser in seinem Kolophon von 1670, das sich auf die Kanontafeln bezog, »den exzellenten Schreiber Thoros, mit Nachnamen Roslin, den Illuminator des Modells, nicht zu vergessen.«

Abb. 66: St. Johannes der Evangelist mit seinem Symbol, aus dem Lady-Keran-Evangeliar von 1265, von Thoros Roslin in Hromkla gemalt (Ms. 1965, Fol. 270v).



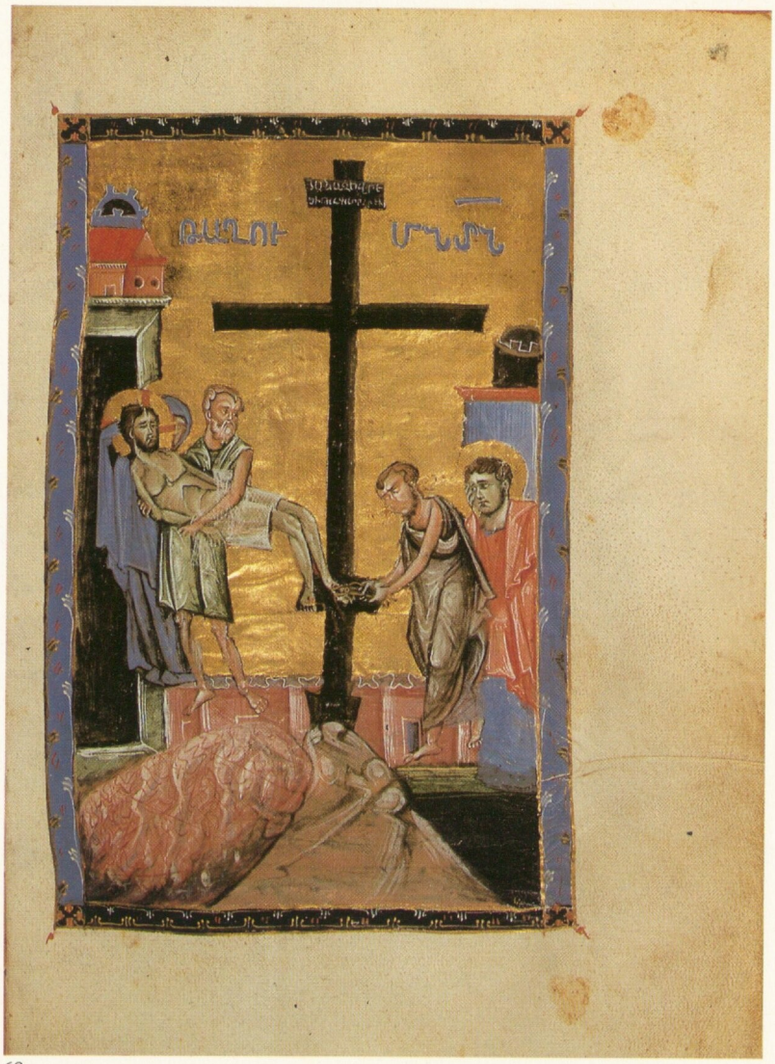
66

Abb. 67: Christus steigt zur Hölle hinab und erlöst Adam und Eva aus dem Fegefeuer, aus dem Lady-Keran-Evangeliar von 1265 (Ms. 1956, Fol. 110).



67

Abb. 68: Die Kreuzabnahme Christi; Joseph von Arimathia und Maria tragen seinen Leichnam, während Nicodemus mit einer Zange die Nägel aus seinen Füßen zieht; aus dem Lady-Keran-Evangeliar (Ms. 1956, Fol. 171).



68

Abb. 69: Einzug Christi in Jerusalem, aus dem Lady-Keran-Evangeliar von Thoros Roslin (Ms. 1956, Fol. 150v).

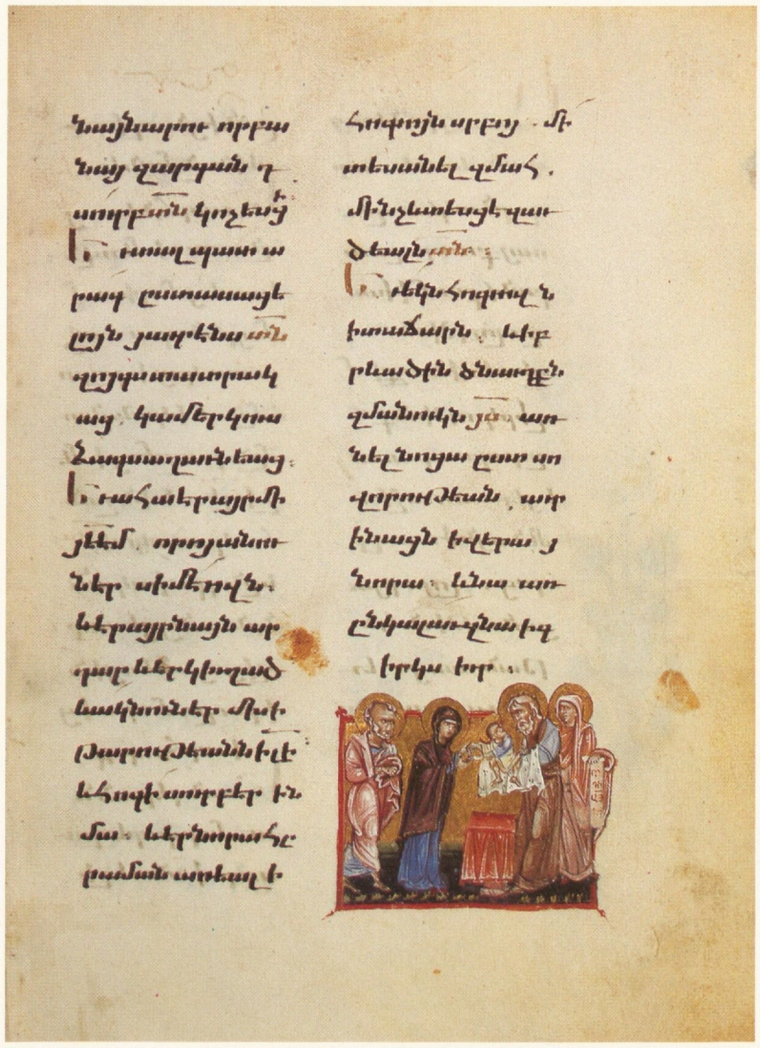
Abb. 70: Die Verklärung Christi in einer Lichtaureole, mit Moses und Elias zu seinen Seiten, aus dem Lady-Keran-Evangeliar von Thoros Roslin, Hromkla, 1265 (Ms. 1956, Fol. 140v).



69


ԱՅԼԱԿԵՐՊ
ՈՒՐԱՄՆ

Abb. 71: Darbringung des Kindes Jesus im Tempel, aus dem Lady-Keran-Evangeliar, von Thoros Roslin gemalt, Hromkla 1265 (Ms. 1956, Fol. 183).

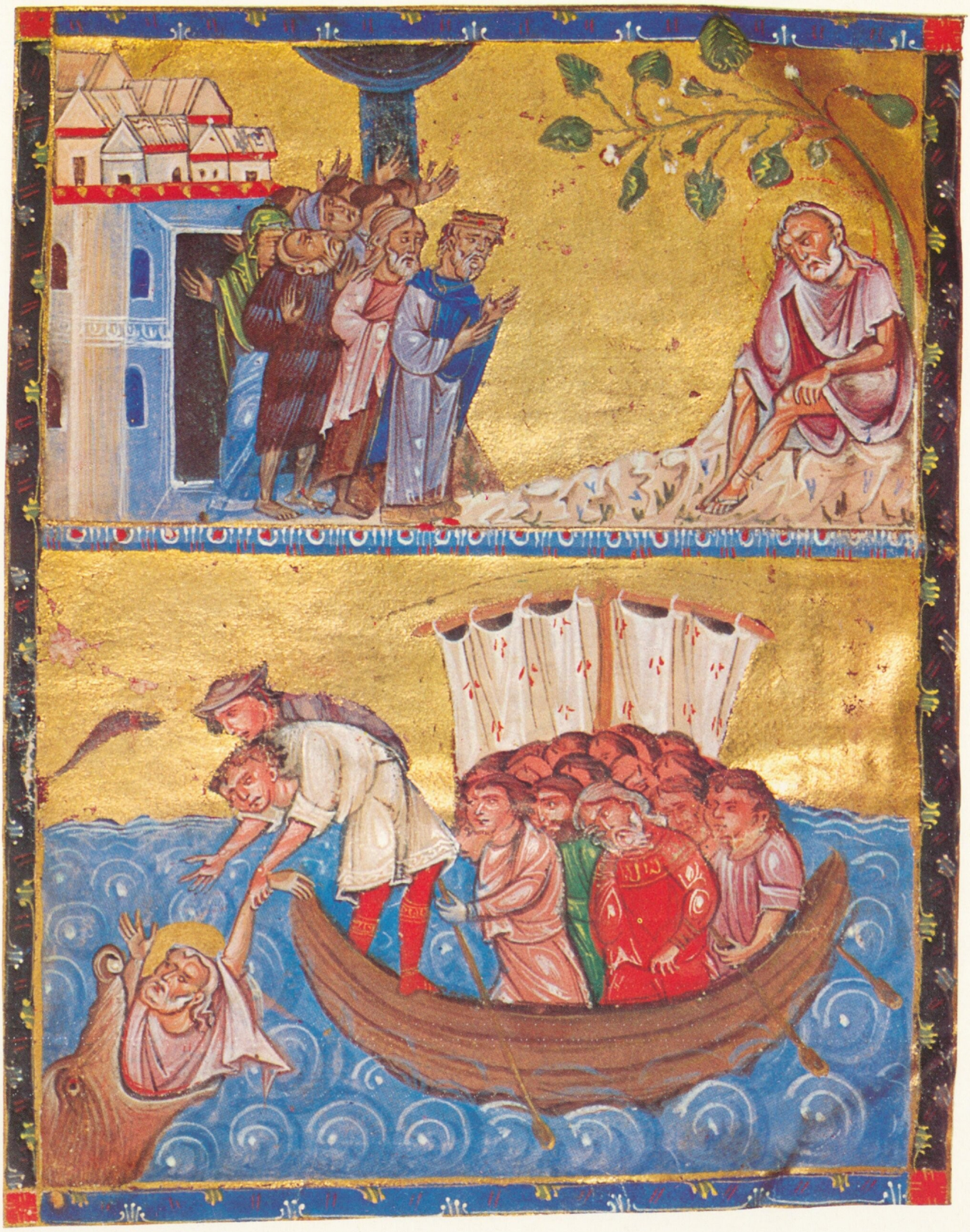


71

Abb. 72: Die Erweckung des Lazarus von den Toten, aus dem Lady-Keran-Evangeliar von Thoros Roslin (Ms. 1956, Fol. 31v).



72



73

Abb. 73: Jonas wird ins Meer geworfen (unten) und sitzt unter einer Kürbisstaude, während die Bewohner von Ninive sich ihm nähern. Ganzseitiges Bild aus dem Thoros-Roslin-Rituale von 1266, in Sis gemalt (Ms. 2027, Fol. 1v).



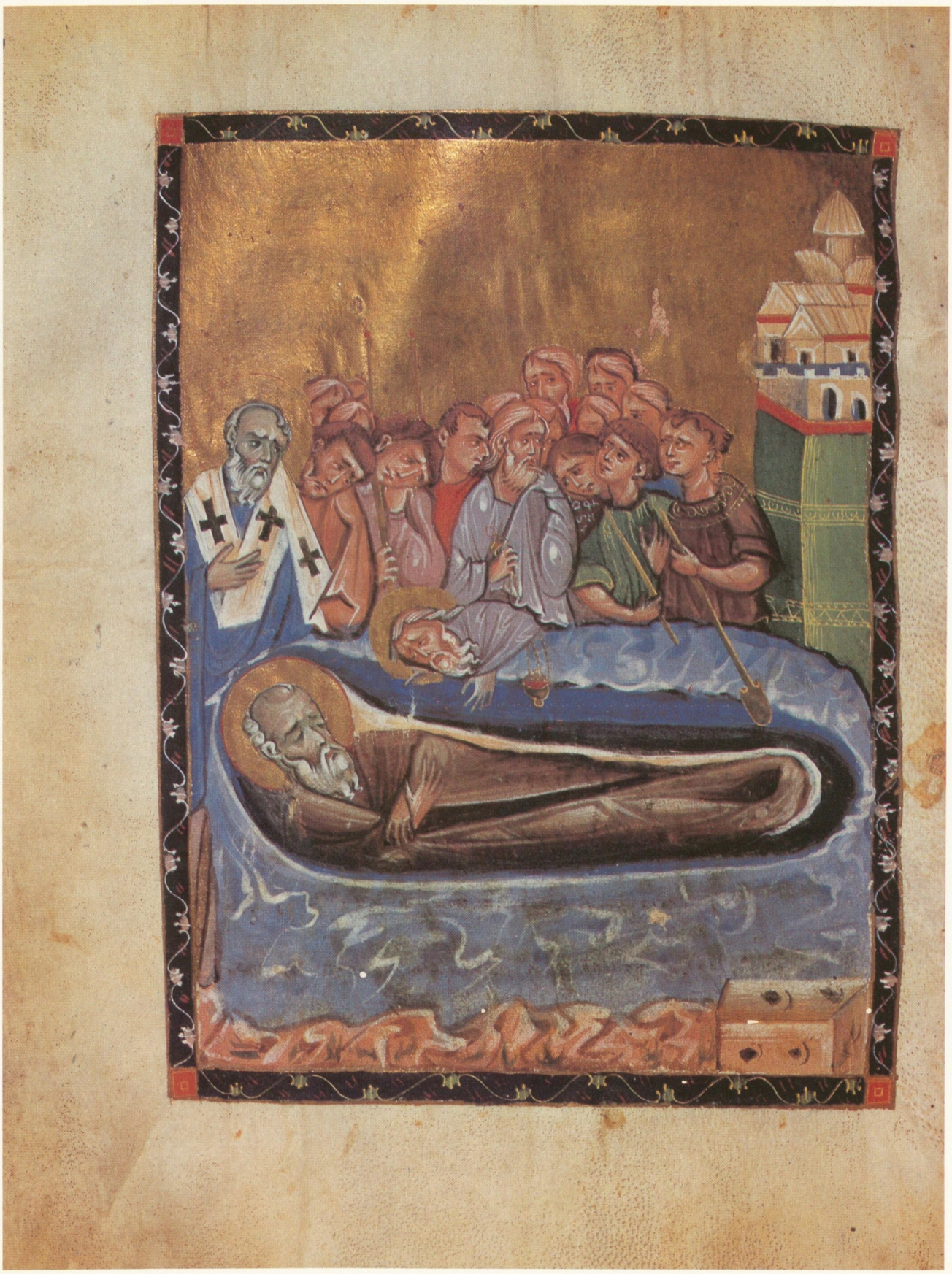


75

Abb. 74 (links): Die Israeliten durchqueren das Rote Meer, während die sie verfolgenden Ägypter ertrinken, aus dem Ritualbuch, das Thoros Roslin 1266 in Sis malte (Ms. 2027, Fol. 4v).

Abb. 75 (oben): Die drei Hebräer Schadrach, Meschach und Abednego werden von einem Engel aus dem Feuerofen gerettet, in den sie von Nebukadnezar geworfen wurden; aus dem Rituale von Thoros Roslin, Sis, 1266 (Ms. 2027, Fol. 14v).

Abb. 76: Die Dormitio St. Johannes' des Evangelisten, der sich umringt von seinen Freunden und Schülern, auf das ewige Leben vorbereitet. Ganzseitiges Bild aus dem Ritualbuch von 1266, das Thoros Roslin in Sis malte (Ms. 2027, Fol. 224 v).



Fünftes Kapitel: Illuminierte Handschriften des späten dreizehnten Jahrhunderts aus Zilizien

Gleichzeitig mit der Schaffenszeit Thoros Roslins wurden auch von anderen Künstlern in Hromkla, in der Hauptstadt Sis und in anderen zilizischen Zentren Handschriften illuminiert. Es entstand eine zweite Künstlergeneration, in der jeder seinen eigenen individuellen Stil entwickelte, der in gewissem Maße auf Roslin basierte. Allen gemeinsam ist der Gebrauch einer bewegten Komposition und ein eleganter Figurenstil, der im Vergleich zu Thoros maniriert wirkt. Zur »Übertreibung der Gebärden und Bewegungen paßt der Gebrauch von kontrastierenden Farben und einer Fülle dekorativer Motive an den Rändern und um die Rahmen«.[1] Nur wenige dieser Manieristen sind uns mit Namen bekannt, da aus unbekanntem Grund in keinem der Kolophone Namen erwähnt wurden. In ihrer Ikonographie folgten diese Künstler manchmal Thoros' Neuerungen. In den meisten Fällen jedoch bezogen sie sich auf die traditionelle byzantinische Ikonographie, für die sie leicht zeitgenössische Modelle finden konnten.

Einige der schönsten und kostbarsten Manuskripte wurden unter königlichem Patronat geschrieben und illustriert[2]; zwei davon befinden sich in Jerusalem. Eins wurde 1272 von Königin Keran in Auftrag gegeben, nachdem ihr Mann, Leo II., 1269 den Thron bestiegen hatte. Das zweite wurde von Prinz Vasak gestiftet, dem Bruder von König Hethum I. und Onkel von Leo II.

1. Das Königin-Keran-Evangeliar

Das Evangeliar der Königin Keran aus dem späten dreizehnten Jahrhundert zählt zu den elegantesten Manuskripten und zeigt einen sehr dramatischen Stil.[3] Der Schreiber, Awetis, gibt an, es sei 1272 im Auftrag der Königin in Sis hergestellt worden; das Stifterbild bestätigt dies (Abb. 77). Die Königin ist auf einem der letzten Blätter zusammen mit ihrem Gatten, König Leo II., und ihren fünf Kindern – drei Söhnen und zwei Töchtern – fromm vor einer Deesis kniend abgebildet. In der oberen Bildhälfte ist Christus abgebildet, der in einer Himmelsphäre thront und von den beiden barmherzigen Fürbittern, der Jungfrau Maria und Johannes dem Täufer, gerahmt ist. Die Gnade Gottes löst sich aus dem Himmelsgewölbe in Form von sieben Strahlen, die auf die königliche Familie gerichtet sind. Der goldene Bildhintergrund erhöht die majestätische Erscheinung der Deesis und betont den Abstand zwischen der himmlischen und der irdischen Gruppe. Die erhabenen länglichen Figuren im Himmel sind im Kontrast zu den kompakteren rundlichen Gestalten der betenden Familie gemalt. Diese Miniatur kann als Höhepunkt des kultivierten zilizischen Stils des dreizehnten Jahrhunderts betrachtet werden, der von Thoros Roslin eingeführt wurde. Die dramatische Darstellung dieses Bildes kann angemessen gewürdigt werden, wenn man sie mit dem Stifterbild von Prinz Leo und Prinzessin Keran in dem Evangeliar vergleicht, das Thoros Roslin 1262, zehn Jahre früher, für sie malte.[4] In Thoros' Bild füllen der Prinz und die Prinzessin nahezu den gesamten Raum des Bildes unter dem Doppelbogen, während eine kleine Christusbüste und zwei schwebende Engel sich dicht über ihnen befinden; ihre majestätischen, unbeweglichen Körper sind unter den schweren, geschmückten Gewändern kaum erkennbar. In diesem Bild ist die Deesis eindeutig das dominante Element. Außerdem zeigen die Gebärden der Hände und Köpfe auf dem späteren Bild eine Bewegung, die in Thoros' sehr förmlicher Darstellung fehlt.

Diese Gebärden im Königin-Keran-Evangeliar mit seinen geschmeidigen Figuren in anliegenden Gewändern geben einen eleganteren Eindruck. Diesen Eindruck machen auch die drei erhaltenen Evangelistenporträts und die elf ganzseitigen Bilder mit christologischen Szenen in dem Manuskript. Sie sind größtenteils den zwölf byzantinischen Festen entnommen und in typisch byzantinischer Ikonographie dargestellt, wie z.B. die Herabkunft des Heiligen Geistes auf die Apostel an Pfingsten (Abb. 78). Der Heilige Geist erscheint in dem Himmelsausschnitt am oberen Bildende in Form einer Taube, die Verklärung ausstrahlt. Zwölf Lichtstrahlen mit kleinen Flammen breiten sich vom Himmel auf die zwölf Apostel aus, die in einem Halbkreis thronen. In dem Torbogen, den die Apostel umringen, erscheinen Repräsentanten all der Länder, die sie bekehrten und in deren Sprachen sie nach dem Herabkommen des Heiligen Geistes redeten (Apostelgeschichte 2:1–12). Unter den Repräsentanten befinden sich ein Schwarzer, ein Araber mit Turban, ein Jude mit Gebetsschal und ein hundsköpfiger Mann, der traditionell als einer Nation zugehörig betrachtet wird, die jenseits Indien liegt. Diese Gestalten sind ein typisches Element der byzantinischen Ikonographie, wie auch der halbkreisförmige Aufbau und die Hinzunahme von Paulus als dem zwölften Apostel anstelle von Matthias, wie es in der Apostelgeschichte heißt (1:26). Es gibt jedoch in Stil und Ikonographie auch einige westliche Elemente; die dramatische Haltung der Maria bei der Kreuzigung, die, auf zwei Frauen gestützt, in Ohnmacht fällt, weist z.B. auf italienischen Einfluß aus dem dreizehnten Jahrhundert hin.[5]

Der eusebische Brief, die Kanontafeln und die Stifterbilder sind alle im traditionellen armenisch-byzantinischen Stil mit einem rechteckigen Kopfstück auf Säulen ausgeführt, wobei Thoros Roslins Dekorationsmotive manchmal bis ins kleinste Detail kopiert wurden. Die Rebhühner z.B., die in den beiden Roslin-Evangeliaren von 1260 und 1262 (Abb. 61 u. 65) aus einem turmartigen Brunnen trinken – ein spezifisches Motiv für die Kanones vier und fünf –, sind auch in Königin Kerans Evangeliar abgebildet.

Die fünfzehn ganzseitigen historischen Bilder und die mit Arkaden geschmückten Einleitungsseiten wurden wahrscheinlich alle von demselben Künstler ausgeführt, obwohl die Figuren nach

wenigstens zwei verschiedenen Größenmaßstäben zusammengesetzt sind. Der Unterschied wird deutlich, wenn man die runden Gesichter des Königs, der Königin und der Kinder auf der Stifterseite, die ihre dünnen Körper kaum tragen können, mit den länglichen Köpfen von Christus, dem Täufer und sogar der Jungfrau auf demselben Bild vergleicht. Die Ausführung der Gesichter und Gewänder ist jedoch so ähnlich, daß man schwerlich annehmen kann, daß zwei verschiedene Künstler an dieser oder jeder anderen Seite oder sogar an den Evangelistenporträts gearbeitet hätten. Man müßte eher schließen, daß der Künstler für die Deesis und die christologischen Szenen ein Modell benutzte, während er die königlichen Porträts ad hoc malen mußte.

2. Das Zweite Prinz Vasak-Evangeliar

Das Vasak-Evangeliar ist ein weiteres prächtiges Manuskript, das von einem Künstler[6] kopiert und illuminiert wurde, der aus derselben Schule kam wie der Illuminator des Königin Keran Evangeliars. Es bestehen jedoch einige Unterschiede. Die Kompositionen des Vasak-Evangeliars sind dichter und verlieren dadurch den Effekt der golden ausgemalten freien Räume. Die Figuren sind länglich und gezierter als im Keran-Evangeliar. In den meisten Bildern sind eine oder zwei Personen in den Vordergrund gerückt, indem sie unmäßig vergrößert oder ihre Farbe betont wurde. Die kleineren Köpfe mit ihrem ausdrucksstarken Blick sind jedoch vom selben Typ wie die im Keran-Evangeliar, nur fehlt ihnen deren Feinheit, und sie haben grellere Farben.[7] Die beiden Handschriften könnten das Werk eines Künstlers in verschiedenen, wenn auch nah beieinanderliegenden Zeitstufen sein. Das Stifterbild zeigt den Prinzen und seine beiden Söhne auf den Knien vor dem thronenden Christus; sie werden von Maria vorgestellt, die sie mit ihrem Mantel beschützt (Abb. 79). Dieses fremde ikonographische Element erinnert an die »Schutzmantelmadonna« der westlichen Kunst, von der es zweifellos entlehnt wurde.[8] Da Vasaks Frau auf dem Bild fehlt, muß es nach ihrem Tod im Jahre 1268, aber vor Vasaks Todesjahr 1284 entstanden sein.[9]

Sehr verschieden von dem Königin-Keran-Evangeliar sind die kunstvollen Randdekorationen, die vielfarbig verschnörkeltes Blattwerk mit sprießenden Blättern aufweisen.[10] An manchen Stellen sind verkürzte christologische Szenen in das Blattwerk eingefügt. Die Anfangsseiten der Bücher sind am reichsten verziert.

Die vier Evangelistenporträts (z.B. Matthäus, Abb. 79) und die Christusszenen (Abb. 81, 82, 83) wurden alle auf separaten Einzelblättern mit blanker Rückseite ausgeführt und in das Buch nahe dem Text eingefügt, den sie illustrierten. Wenn man sie mit den kunstvollen Dekorationen auf den Anfangsseiten der Evangelientexte[11] und mit anderen Initialen und in Motive eingelassenen Randillustrationen vergleicht, so sieht man eindeutig, daß sie alle von derselben Hand in demselben Atelier ausgeführt wurden.

Einige ganzseitige Beispiele sollen dazu beitragen, den Stil, die Ikonographie und die Komposition des Prinz-Vasak-Evangeliars zu veranschaulichen. Die Jungfrau in der Geburtsszene (Abb. 81) beherrscht mit ihrem großen Körper das ganze Bild und läßt die anderen Figuren einschließlich des Christuskindes klein erscheinen. Das Bild enthält mehrere Einzelepisoden, die sich rings um die Jungfrau mit dem Kind in der Höhle gruppieren: die Engel und Hirten, die Weisen mit Geschenken, die Hebammen, die das Kind waschen und Joseph, der auf der Seite sitzt. Die Gesamtkomposition ähnelt der von Thoros im Zweiten Konstantin Evangeliar von 1260[12], jedoch liegt hier das Kind in der Krippe, der traditionellen byzantinischen Ikonographie entsprechend. Die Taufe Christi (Abb. 82) enthält alle üblichen Elemente – den nackten Christus, Johannes den Täufer, die anbetenden Engel und die zuschauenden Apostel. Die Personifikation des Flußgottes hat sich jedoch in ein kleines Seepferd gewandelt, und die Hand Gottes fehlt.

Bei der Himmelfahrt wird Christus, der sich in einer runden Aura befindet, von nur zwei Engeln in die Höhe getragen (Abb. 83). Die Jungfrau im Vordergrund ist von zwei weißgekleideten Engeln und Peter und Paul umgeben. Die länglichen Gestalten der Engel bilden wegen ihrer weißen Farbe und eleganten Haltung das auffälligste Element des Bildes. Man kann deutlich sehen, wie dieser Typ einer dichten Komposition mit kunstvollen Dekorationsmotiven und Farben zu späteren illuminierten Manuskripten dieser Gruppe führte – z.B. dem Lektionar des Königs Hethum II. von 1286[13] – und wie er später, im vierzehnten Jahrhundert die Buchmalerei in Zilizien und im Ausland beeinflußte.[14]

3. Die Erznka-Bibel

Das Kolophon der Erznka-Bibel von 1269/70[15] besagt, daß sie für den Erzbischof Sargis und seinen Sohn Yovhannes von den drei Schreibern Mkhithar, Yakob und Movses in der Stadt Erznka (Ersindschan) am Euphrat östlich der zilizischen Grenze kopiert wurde. Kein Künstlername wird erwähnt, aber die stilistische Ähnlichkeit zu einem anderen Manuskript, das von dem Schreiber Mkhithar für den selben Prinzen Yovhannes aus Erznka kopiert wurde, scheint zu bedeuten, daß die meisten Illuminationen in unserem Manuskript von Mkhithar gemalt wurden.[16] Im Gegensatz zu Evangelienbüchern und Lektionaren sind vollständig illustrierte Bibeln in der armenischen Buchmalerei selten, und dieses Exemplar ist das früheste uns bekannte. Die Erznka Bibel verrät ein ausführliches Programm der Bibelillustration, das wahrscheinlich von einem östlichen Programm wie der syrischen Buchmalerei übernommen wurde, deren Tradition der Bebilderung des Alten Testaments aus frühchristlicher Zeit herrührt.[17] Einige Bücher der Erznka-Bibel enthalten ein Porträt des Autors, der diskutierend oder mit einem Buch oder einer Schriftrolle am Textanfang neben einem dekorierten Anfangsbild *(= khoran* auf armenisch) und verzierten Initialen sitzt. Das trifft aber nicht für alle Bücher zu: von den fünf Büchern des Pentateuch hat nur Genesis

Abb. 77: König Leo II., Königin Keran, drei Söhne und zwei Töchter, die vor einer Deisis knien: Der thronende Christus ist von den Mittlern Maria und Johannes dem Täufer umrahmt. Stifterbild des Königin-Keran-Evangeliars, Sis, 1272 (Ms. 2563, Fol. 380).



ein Titelbild, während die meisten Propheten ihr eigenes Autorenbild aufweisen. Außer diesen Porträts gehen den Buchanfängen manchmal zusätzliche Episoden voraus. Vor dem Buch Genesis z.B. befindet sich ein ganzseitiges Gemälde im üblichen byzantinischen Stil, auf dem Moses von Gott die Gesetzestafeln empfängt;[18] und vor dem Buch Ezechiel ist seine Gottesvision dargestellt, wie sie im ersten und zehnten Kapitel beschrieben wird (Abb. 86). Manchmal steht eine solche Episode anstelle eines Autorenporträts. Am Beginn des Buches Hiob z.B. sitzt Hiob mit einem Heiligenschein auf dem Boden, während seine drei Freunde vor ihm thronen und seine Frau – ebenfalls mit einem Heiligenschein – trauernd hinter ihm sitzt (Abb. 85).

Der Gedanke, das Porträt eines Autors am Anfang des Buches abzubilden, ist in seinem Ursprung spätantik und frühchristlich.[19] Diese Tradition bestand in der byzantinischen und anderen östlichen Kirchen, aber auch im Westen. In der Erznka-Bibel sitzt Moses mit einem Tintenfaß und malt selbst die erste Initiale (Abb. 84). In dem Eröffnungsgemälde darüber sieht man den allherrschenden Christus in einem Medaillon, das von zwei sechsflügligen Seraphim und anbetenden Engeln umgeben ist. Alle Anfangswörter auf dem Titelbild sind dekoriert und der letzte Buchstabe ist mit einem Gesicht ausgemalt – eine Tradition in der armenischen Buchmalerei, die auf das Etchmiadzin-Evangeliar zurückgeht.[20] Die byzantinischen ikonographischen Elemente, wie Moses, der das Gesetz annimmt und David, der die Harfe spielt, sind in der Erznka-Bibel eine Ausnahme. Auch die syrischen Elemente kommen nur unregelmäßig vor. Ein solches syrisches Element in der Erznka-Bibel ist Josua, der als stehender Soldat dargestellt ist – ähnlich der syrischen Darstellung in der Bibel aus dem sechzehnten Jahrhundert in Paris[21] – und nicht vor dem Engel hingestreckt wie meist in byzantinischen Darstellungen (so auch im Buch Josua und im griechischen Oktateuch).[22]

Die Illustration von Ezechiels Vision scheint von einer Vorlage wahrscheinlich östlichen Ursprungs übernommen zu sein. In keinem der Fälle illustriert das Bild den Text des ersten und zehnten Kapitels wörtlich, sondern es verbindet ihn mit der Wiederkehr Christi in dem Buch der Offenbarung, Kapitel vier. Der regenbogenartig vielfarbige Rahmen und das Feuer darin scheinen auf Ezechiel zurückzugehen (1:4, 28), wie auch die ineinandersteckenden und mit Augen bedeckten Räder (1:15–18, 10–12). Auch der thronende Christus stammt aus Ezechiel (1:26), während die leere Schriftrolle in seiner Rechten in der Offenbarung als ein beidseitig beschriebenes Buch beschrieben wird und sich auf seine Wiederkehr bezieht (5:1). Die Vision der viergesichtigen, mit Augen bedeckten Kreaturen gehört auch zu Ezechiel (1:5–11, 10:12–14), aber die Tatsache, daß sie sechs anstelle von vier Flügeln haben und daß jede Kreatur vier identische und nicht verschiedene Gesichter hat, ordnet sie der Offenbarung zu (4:6–8). Ein fremdes Element in der Komposition ist die Hand, die unten die Achse ergreift; man könnte sie entweder mit der Hand der Kreaturen in Verbindung bringen, die in Ezechiel erwähnt wird (1:8, 10:7), oder mit der Hand, die die »innen und außen beschriebene« Rolle hielt (2:8–10), ähnlich dem apokalyptischen Buch, das Gott in seiner Hand hält (Off. 5:1). Die wellenförmigen blauen Streifen rechts unterhalb der Vision stehen für den Fluß Chebar, an dem die Vision sich ereignete (Ezechiel 1:1), aber der Engel, der hier Ezechiel eine Schriftrolle zu essen gibt, bezieht sich auf einen anderen Zeitpunkt der Vision (3:1). Daraus ließe sich das Erscheinen der Hand, die die Achse hält, als zu dieser Szene gehörig erklären – eine Zusammenstellung, die aus dem unbekannten Vorbild des Künstlers stammen mag.

Ezechiels Vision (Kapitel 1, 10) trug ähnlich wie die Vision von Jesaia (Kapitel 6) dazu bei, Darstellungen von Theophanien (Erscheinungen von Christus als Gott) zu gestalten – wie z.B. in der Himmelfahrt (Apg. 1:9–11), der Wiederkehr Christi (Offenbarung 4; Mt. 24:30)[23] und dem glorreichen Christus (Daniel 7) – und die Symbole für die Evangelisten zu bilden. Die Verschmelzung all dieser Textelemente in der bildlichen Darstellung kam schon in frühchristlichen Zeiten vor. Die vierflügeligen, viergesichtigen Cherubim des Ezechiel wurden mit den sechsflügeligen, eingesichtigen Seraphim von Jesaia und ähnlichen Kreaturen in der Offenbarung vermischt und symbolisierten manchmal die Evangelisten, indem sie einen Heiligenschein trugen und ein Buch in der Hand hielten. Daraus ergibt sich, daß es schon in der frühchristlichen Kunst unmöglich ist, eine Szene als »reine« Vision Ezechiels zu bezeichnen. Sogar wenn Ezechiel selbst in einer Szene erscheint, kann man die übrigen Elemente nicht unbedingt mit seiner Vision identifizieren; das sieht man z.B. in dem Mosaik aus dem fünften Jahrhundert in der Apsis von Hosios David in Thessaloniki;[24] in dem byzantinischen Manuskript des Cosmas Indicopleustes im Vatikan[25] und in den katalanischen Roda und Farfa Bibeln.[26] In diesen Darstellungen steht Ezechiel auf der Seite, während Cherubim verschiedener Erscheinungsformen Christus tragen oder umringen. Ein von den vier Kreaturen getragener Christus ist in der Himmelfahrt und in der apokalyptischen Wiederkehr häufiger dargestellt als in Ezechiels Vision. Frühe östliche Darstellungen, z.B. in den koptischen Kapellen (Nrn. 17, 26) in Bawit[27] und in dem syrischen Rabula-Evangeliar, unterscheiden sich so sehr voneinander, daß man eine gemeinsame Tradition schwerlich annehmen kann.

Ezechiels Vision in der Erznka-Bibel enthält vier Christus tragende Cherubim, jeder mit vier identischen Gesichtern und sechs Flügeln; diese Darstellung unterscheidet sich von allen anderen uns bekannten Darstellungsweisen und könnte daher zu einer anderen Tradition gehören. Der ovale Rahmen in unserem Bild ähnelt der Aureole, die Christus im Rabula Evangeliar umgibt, aber das reicht noch nicht für die Theorie einer Verbindung zwischen den beiden Darstellungen. Der Ezechiel, der unter der Darstellung der Vision liegt, kann westlichen Ursprungs gewesen sein, da ein ähnliches Bild auf der Titelseite des Sponheimer Evangeliars aus dem zwölften Jahrhundert erscheint, wo ein Engel dem liegenden Ezechiel eine Schriftrolle reicht.[29]

Die exakten ikonographischen Vorbilder für die Erznka-Bibel sind uns nicht bekannt, aber es müssen frühe östliche – wahrscheinlich syrische – Bibeln und spätere byzantinische und westliche

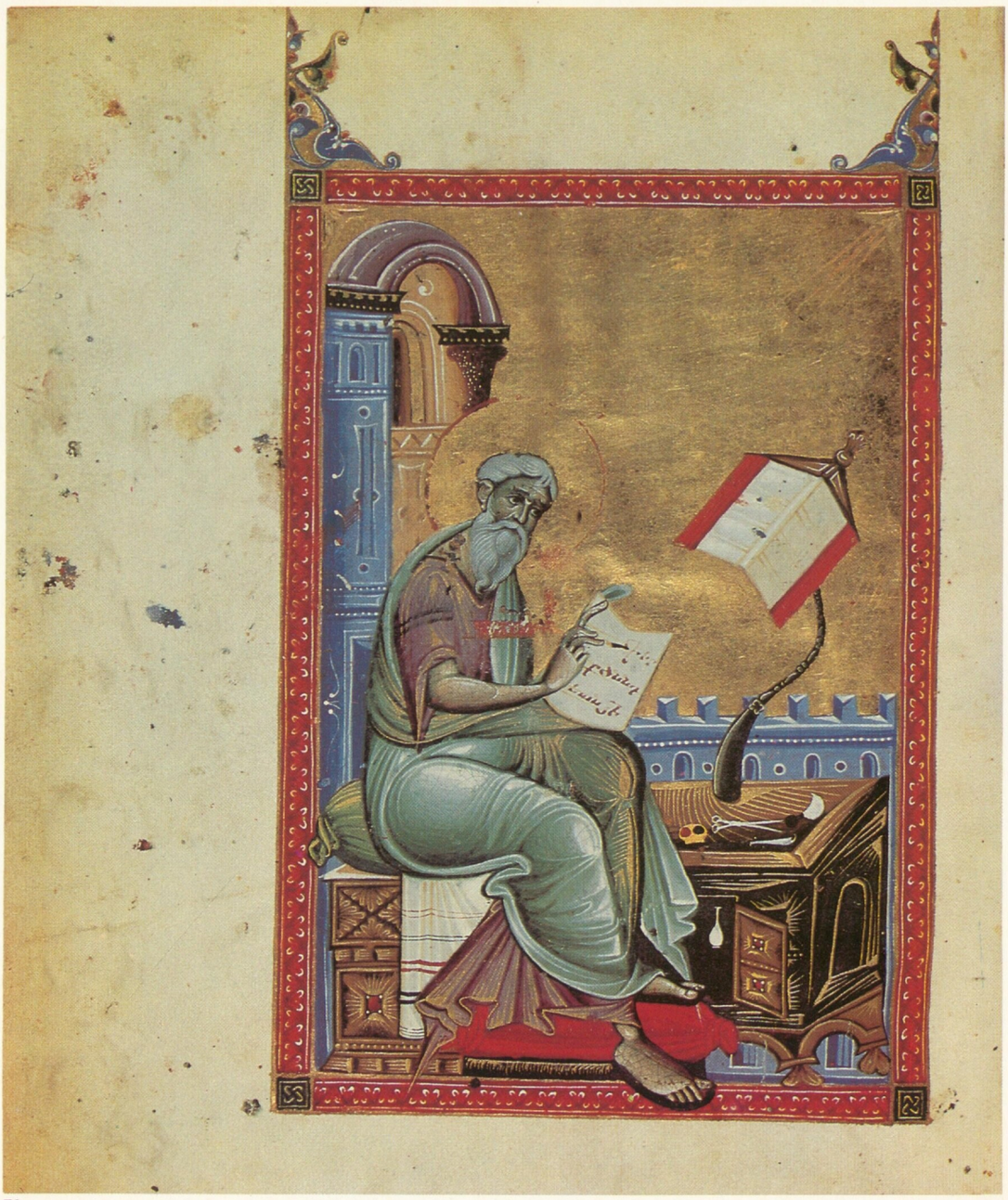
Abb. 78: Die Herabkunft des Heiligen Geistes auf die Apostel an Pfingsten, aus dem Königin-Keran-Evangeliar von 1272, in Sis gemalt (Ms. 2563, Fol. 349).


ԳԱԼՈՒՍՏՀՈԳԻ
ՈՅՆՍՐԲՈՅ
ՊԱՐԹԵԻՔ
ՄԱՐՔ ԵԼ
ՄԱՑԻՔ ԵԻ

Prototypen gewesen sein. Auch der Stil der Erznka-Bibel ist ungeklärt. Er zeigt eine gewisse Verwandtschaft zu anderen zeitgenössischen Manuskripten aus Großarmenien, was die Proportionen der Figuren, ihre dunklen Umrisse, ihre ernsten Gesichter und die schnurartigen Falten ihrer Gewänder betrifft. Diese ähneln dem Evangeliar des Übersetzerklosters von 1232.[30] Die anliegenden, in welligen Falten weich fallenden Gewänder und die ausdrucksstärkeren Gesichter in der Erznka-Bibel müssen jedoch von zeitgenössischer zilizischer Buchmalerei unmittelbar vor Thoros Roslin beeinflußt gewesen sein.[31] Zwischen dem Königreich Zilizien und Armenien, das zu jener Zeit die Mongolen beherrschten, herrschte reger Kontakt, und zwischen den Gemeinden fand offensichtlich ein künstlerischer Austausch statt.[32]

Die zilizische Illumination gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts wurde durch den Vormarsch der Moslems beeinflußt. Hromklas Fall (1292) setzte dieser blühenden Schule der Buchmalerei zweifellos ein Ende. Hunderte von Manuskripten gingen vermutlich verloren, wurden verstümmelt oder zerstört; nur wenige konnten gerettet werden. Viele Künstler flohen aus Zilizien in andere armenische Zentren und setzten durch ihre Arbeit die Tradition der zilizischen Buchmalerei fort, während andere die Kunst ihrer neuen Umgebung übernahmen.[33]

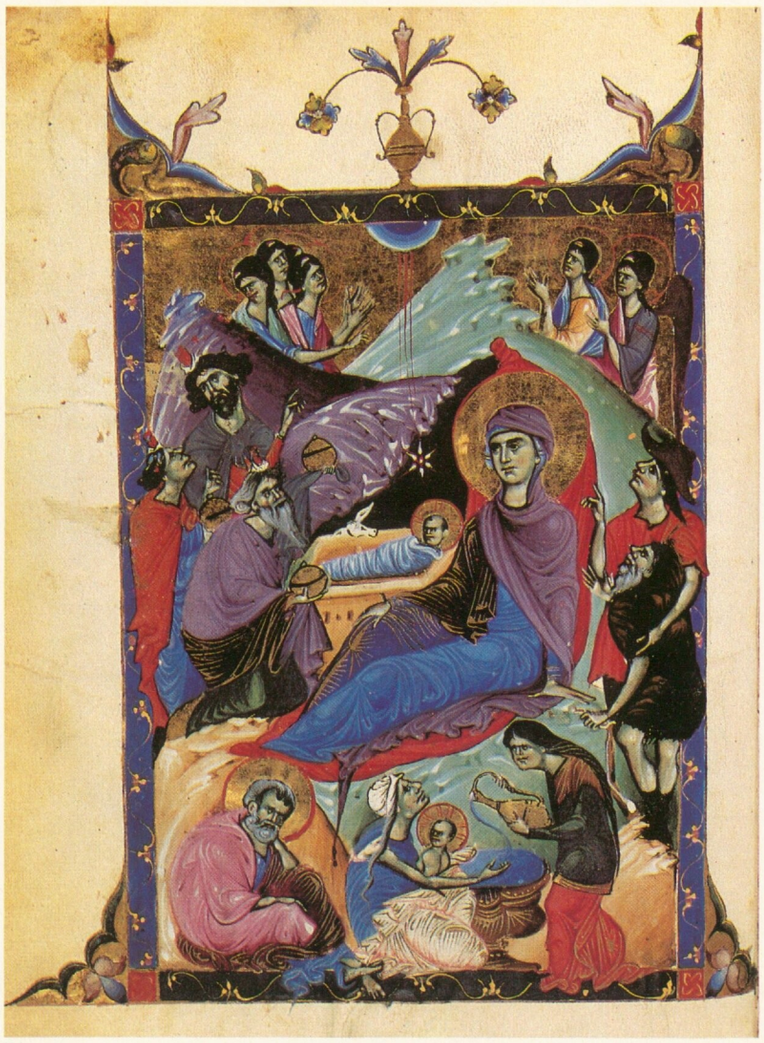
Abb. 79: St. Matthäus schreibt sein Evangelium, aus dem Zweiten Prinz-Vasak-Evangeliar (Ms. 2568, Fol. 4v).



79

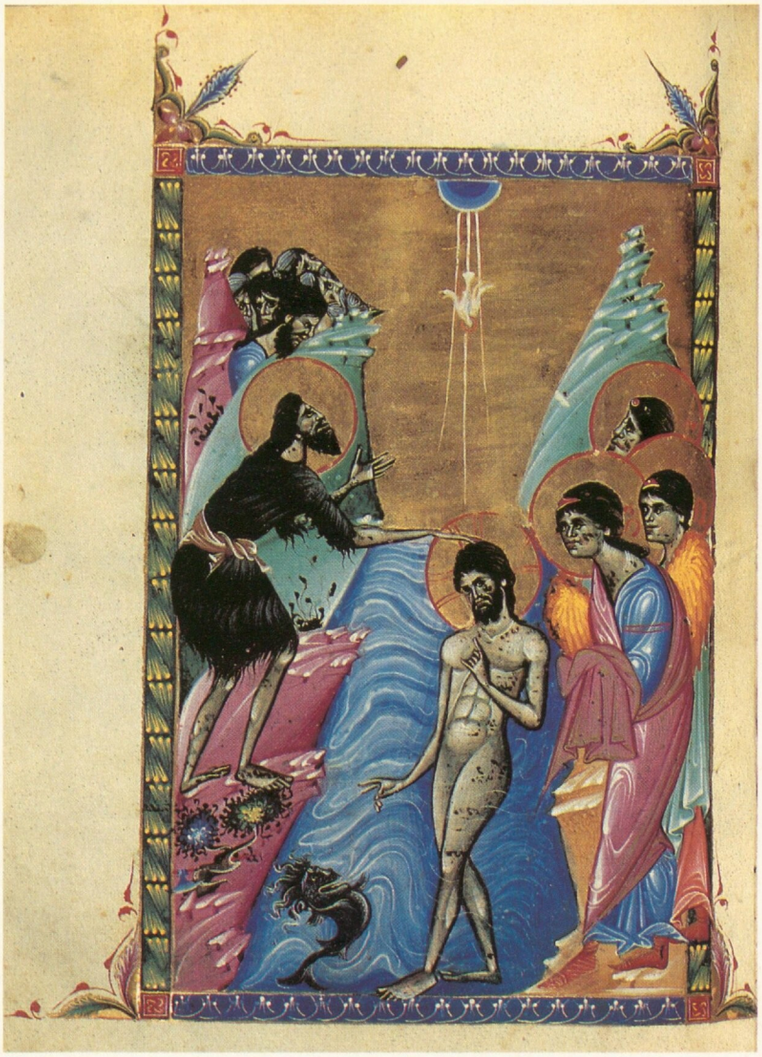
Abb. 80 (auf S. 69): Prinz Vasak und seine beiden Söhne, von der barmherzigen Jungfrau Christus vorgeführt. Stifterbild des Zweiten Prinz-Vasak-Evangeliars, um 1270 (Ms. 2568, Fol. 320).

Abb. 81: Die Geburt Christi und die Anbetung der Hirten und der Weisen, aus dem Zweiten Prinz-Vasak-Evangeliar, zwischen 1268 und 1284 (Ms. 2568, Fol. 8v).



81

Abb. 82: Christi Taufe im Jordan, aus dem Zweiten Prinz-Vasak-Evangeliar (Ms. 2568, Fol. 12v).



82

Abb. 83 (auf S. 71): Christi Himmelfahrt, aus dem Zweiten Prinz-Vasak-Evangeliar, Zilizien, letztes Viertel des dreizehnten Jahrhunderts (Ms. 2568, Fol. 247).



Abb. 84: Moses schreibt die Initiale zur Genesis auf die Anfangsseite des Pentateuch, aus der Erznka-Bibel von 1269 (Ms. 1925, Fol. 9).



84

Abb. 85: Hiob bespricht sein Schicksal mit seinen drei Freunden, während seine Frau hinter ihm sitzt. Anfang des Buches Hiob in der Erznka-Bibel von 1269 (Ms. 1925, Fol. 241).



85

Abb. 86 (auf S. 73): Ezechiels Vision am Chebar-Fluß. Vier Kreaturen tragen den Gotteswagen und ein Engel speist den Propheten mit einer Schriftrolle, aus der Erznka-Bibel von 1269 (Ms. 1925, Fol. 414v).



Abb. 87: Der heilige Antonius in einer armenischen Mönchskutte, umgeben von Ungeheuern und einer Schlange als Symbolen für die Versuchungen, die er überwand. Aus einem religiösen Sammelband von 1273 aus Großarmenien (Ms. 1288, Fol. 142v).



87

Abb. 88: St. Johannes der Evangelist diktiert sein Evangelium dem Schreiber Prochoros; links oben sein Symbol, ein fliegender Adler. Anfangsseite des Khatchen-Evangeliars von 1326 (Ms. 1794, S. 290).



88

Sechstes Kapitel:
Illuminierte Handschriften des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts aus Großarmenien



89

Abb. 89: St. Basilius in Bischofsgewändern segnet den Schreiber des Manuskripts, den Diakon Sargis, während der Stifter hinter ihm steht. Anfangsseite von St. Basilius' »Leben der christlichen Väter« von 1298 (Ms. 336, Fol. 2v).

Während der langen Herrschaft der Mongolen in Großarmenien entwickelten sich bis zum Beginn des vierzehnten Jahrhunderts keine wichtigen Schulen der Buchmalerei. In der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, der Blütezeit der Schulen von Hromkla und Sis, konnten in Armenien selbst nur wenige künstlerische Leistungen registriert werden, die alle vom islamischen Stil beeinflußt waren. Die sog. Homilien von Mush von 1204[1] und das Haghbat-Evangeliar von 1211[2] sind zwei frühe Beispiele. Obwohl sie in Stil und Ikonographie traditionell armenisch mit starkem byzantinischen Einfluß sind, sind die islamischen Elemente vor allem in den Dekorationsmotiven, aber auch in der Wiedergabe der Gewänder und Gesichtszüge, wie Turbane und schmale Augen, deutlich zu erkennen.[3]

Während des letzten Viertels des dreizehnten Jahrhunderts und bis ins vierzehnte Jahrhundert hinein wurden ähnliche Typen der Buchmalerei praktiziert. Die meisten Handschriften dieser Zeit in der Jerusalemer Sammlung sind gröber ausgeführt als das Haghbat-Evangeliar. Einige ihrer Stilelemente werden für traditionell großarmenisch gehalten, andere sind islamisch, und wieder andere verraten den Gebrauch byzantinischer Vorbilder. Die drei hier abgebildeten Beispiele tragen alle ein Datum und illustrieren diese stilistischen Tendenzen der armenischen Buchmalerei sehr gut. Sie sind alle auf östlichem Papier geschrieben, wahrscheinlich aus Mangel an Velinvorräten. Das erste Manuskript, von 1273, zeigt den heiligen Antonius in einer armenischen Mönchskutte, umgeben von Ungeheuern und einer Schlange, die die Versuchungen symbolisiert, die er »zum Ruhme Gottes« überwand (Abb. 87).[4] Es ist die Titelseite zu einem Fragebuch über verschiedene religiöse Angelegenheiten aus dem dreizehnten Jahrhundert. In ihrem Stil gleicht diese Sammlung von 1273 dem Haghbat-Evangeliar von 1211, und ihre grobe Qualität betont die islamischen Einflüsse.[5]

Das zweite Manuskript, das »Leben der christlichen Väter« vom heiligen Basilius, wurde 1298 kopiert. Die Titelseite des Werkes (Abb. 89) zeigt den heiligen Basilius als Bischof von Cäsarea, der den sitzenden Schreiber Sargis, der Teile des Manuskripts kopierte, und einen Stifter, der hinter ihm ein Kreuz hält, segnet. Die byzantinischen Stilelemente sind in den eher klassizistischen Gesichtern und im Faltenwurf erkennbar, vor allem wenn man sie mit dem relativ abstrakten Stil der oben erwähnten Sammlung von 1273 vergleicht. Wenn auch die griechische Inschrift »Sankt Basilius« sehr unbeholfen ist, weist sie doch auf byzantinischen Ursprung hin.

Das dritte Manuskript, ein Evangeliar aus Khatchen im nordöstlichen Armenien von 1326,[7] ist in seinem Dekorationsschema und seiner Ikonographie wesentlich traditioneller. Der eusebische Brief und die Kanontafeln, die normalerweise vor den Evangelien stehen, gingen zusammen mit dem Porträt des heiligen Matthäus verloren. Die übrigen drei Evangelisten bilden jeder ein Titelbild zu seinem Evangelium, und alle drei sind mit ihren Symbolen vertreten. Der heilige Johannes (Abb. 88) steht auf einem kleinen Hügel und schaut gen Himmel, während seine Hand auf Prochoros weist, der schreibend dasitzt. Ein fliegender Vogel symbolisiert seinen Adler. Der Dekorationsstil manifestiert sich im Faltenwurf der Gewänder und in der Färbung des Hügels und des Stuhls. Die Unbeholfenheit des Stils drückt sich in der Form der Hände, den dünnen Hälsen und den linearen Gesichtszügen aus. Diese vereinfachte Art von Evangelistenporträts ist als armenische Tradition aus etwa anderthalb Jahrhunderte früherer Zeit bekannt.[8]

Zu dieser Zeit – im ersten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts – war diese Art der Illumination schon veraltet, aber sie trug dazu bei, den neuen, ausdrucksstarken Stil des begabten Künstlers Thoros von Taron zu entwickeln.

1. Thoros Taronatzi

Thoros von Taron war ein sehr talentierter und einfallsreicher Schreiber. Er wirkte während der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts in dem Kloster Glatsor unter der Leitung des Erzbischofs Esayi von Netch, dem man nachsagte, er habe aus dem Kloster ein »zweites Athen« gemacht. In einer ersten Studie über Thoros' früheste signierte Manuskripte im Mechitaristenkloster in Venedig zählt Der Nersessian acht seiner Manuskripte zwischen 1307 und 1332.[9] Seither wurden weitere Manuskripte gefunden, die von Thoros Taronatzi signiert sind oder ihm zugeschrieben werden. Wenn auch die Zuordnung einiger dieser Manuskripte zweifelhaft ist und andere wiederum verschollen sind, kann Thoros' Schaffenszeit bis 1346 ausgedehnt werden.[10] Zwei der ihm zugeordneten Manuskripte befinden sich in Jerusalem: ein signiertes und datiertes Evangeliar von 1321 und ein Lektionar von 1331.[11] Erzbischof Noraier Bogharian schlug zusätzlich eine Titelseite vor, die in einem dritten Manuskript von 1299 gemalt worden war.[12]

2. Das Thoros von Taron-Evangeliar

Die meisten der illuminierten Manuskripte, die Thoros malte, sind Evangelienbücher. Ihr Dekorationsschema ist in der armenischen Kunst üblich: Der eusebische Brief und die Kanontafeln stehen vor den Evangelien, von denen jedes ein ganzseitiges Porträt des Evangelisten als Titelseite hat



90

Abb. 90: Christi Einzug in Jerusalem, aus dem Thoros von Taron-Evangeliar, Glatsor, 1321 (Ms. 2360, Fol. 127).

(z.B. Matthäus, Abb. 91). Die Anfangsseiten haben dekorierte Kopfstücke und der Text ist in tiersymbolischen Buchstaben gemalt, wobei die erste Initiale das Evangelistensymbol enthält. Ganzseitige christologische Szenen, meist aus den zwölf griechischen Festen, sind auf einzelne Blätter gemalt, die in enger Verbindung zum Text und nicht chronologisch angeordnet sind.

Thoros benutzt eine einzigartige Ikonographie, da er in Anleihen aus anderen Quellen wie im Neuschaffen keine Grenzen kennt. Seine Neuerungen stammen eher von visuellen als von schriftlichen Quellen, so daß ihm ein reiches Repertoire zur Verfügung steht und sich nur selten wiederholt. Der Hahn, den er als Lesepult für das Buch des heiligen Matthäus benutzt (Abb. 91), gleicht eher einem lebendigen Vogel als den geschnitzten Holzvögeln oder -fischen, die manchmal in den Evangelistenporträts als Pulte auftauchen. Beim Einzug Christi in Jerusalem, der hier aus seinem Evangeliar von 1321 abgebildet ist (Abb. 90), malt er nur die Köpfe der Begrüßungsmenge in einem fensterartigen Torweg und darüber eine armenische Kirchenkuppel.

Thoros' Stil ist sehr eigentümlich, sowohl in seiner Zusammenstellung, als auch in seinen Figuren und Farben. Im Ganzen folgt er der Kunstrichtung, die in Großarmenien ein Jahrhundert früher vorherrschte.[13] Seine Kompositionen sind sehr kompakt und lassen nur wenige Freiräume. Alle Objekte haben kräftige dunkle Umrisse, die jede Einzelheit hervorheben. Die Figuren sind gedrungen und untersetzt und haben relativ große Köpfe, die teils rund, teils länglich sind. Die Gesichtszüge sind deutlich und gut getroffen, wobei der Christuskopf am typischsten gebildet ist. Die Augen sind groß und langgestreckt, die Pupillen sitzen in einer Ecke nahe dem oberen Lid; die Augenbrauen sind dick und nach oben, vom Auge weg, geschwungen, wodurch die Stirn niedrig erscheint. Die feine Nase ist gerade, die Nasenlöcher stehen im rechten Winkel zu ihr; der schmale Mund ist manchmal mit fallenden Seitenlinien verbunden, was die Wangen vergrößert. Das Haar liegt eng um den Kopf und ist meist dunkel, die Hände sind groß und ausdrucksvoll. Auch der Faltenwurf ist von dunklen Linien und Schatten betont, die Falten sind in parallelen oder spiraligen Reihen angeordnet, auf denen helle Flächen einen unruhigen Eindruck hervorrufen.[14]

3. Der Jesaia-Kommentar von 1299

Die Titelseite zum Jesaiakommentar von George *Vardapet* aus Skevra (?1245–1301) gehört sicherlich nicht zu dem Manuskript, dem sie beigebunden wurde.[15] Sie wurde 1299 in Zilizien von dem Schreiber Vardan kopiert und – so besagt das Kolophon – kurz darauf von Konstantin, dem



91

Abb. 91: Porträt des St. Matthäus und Anfang seines Evangeliums, aus dem Thoros von Taron-Evangeliar, Glatsor, 1321 (Ms. 2360, Fol. 18v–19).

Bischof von Caesarea, ungebunden dem Esayi Ntchetzi in Glatsor gegeben. Das Bild zeigt Esayi von Netch umringt von seinen Schülern, die armenische Mönchskutten tragen (Abb. 92); einige halten Bücher mit abgenommenen Hüllen, und einer öffnet ein Buch auf einem Pult in der Mitte. Licht vom Himmel strömt auf Esayi' Kopf und verteilt sich von seinem Mund auf seine Schüler. Ein großer Granatapfelbaum, das Symbol des Wissens, wächst in der Bildmitte, und unter dem unteren Rahmen sieht man eine kleine Figur des Malers oder Stifters knien. Erzbischof N. Bogharian, der Kustos der St. Thoros-Bibliothek in Jerusalem, ist der Meinung, daß kein anderer als Thoros von Taron, der beinahe offizielle Künstler von Esayi in Glatsor diese Szene von Esayis Akademie porträtiert haben kann.[16] Wirklich sind Esayis im Verhältnis zu seinem Körper großer Kopf und die betonten Umrisse recht ähnlich. Der allgemeine Aufbau, die lineare Qualität der



92

Abb. 92: Erzbischof Esayi von Netch lehrt seine Schüler in Glatsor. Titelbild, das in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts der Handschrift eines Kommentars zu Jesaia beigefügt wurde, die 1299 in Zilizien kopiert worden war (Ms. 365, S. 2).

Zeichnungen, die Farben und der Stil der Figuren sind jedoch nicht typisch für Taronatzi. Das Bild der Esayi-Akademie ist sehr geräumig angelegt, und das Fehlen eines farbigen Hintergrunds in der Bildmitte läßt es sich von jedem von Taronatzis Bildern stark unterscheiden. Die Gruppierung der Mönche, in zwei Reihen übereinandergestaffelte Köpfe, ist anders als in Taronatzis Einzug in Jerusalem (Abb. 90). Der lineare Stil der Esayi-Zeichnung, der die Umrisse mehr betont als die Schattierungen, und die weiße lineare Schraffierung anstelle von hellen Flecken im Faltenwurf, lassen das Bild als Arbeit eines Zeichners und nicht eines Malers erscheinen, der wie Taronatzi schwere Gouachefarben benutzt. Durch die leichte Übermalung kann man auf dem Bild die Vorzeichnung erkennen. Da das Esayi-Bild nur drei ganze Gestalten für einen Vergleich hat, ist es sehr schwer, Parallelen zu finden. Der Vergleich des sitzenden Esayi mit dem sitzenden heiligen Matthäus (Abb. 91) zeigt jedenfalls deutliche Unterschiede in Proportion und Haltung der Figuren. Esayis Kopf ist von einem ziemlich krummen Rücken nach vorne geschoben und seine Hände sind länger und haben nach oben gedrehte Fingerspitzen (bei der mittleren Figur am besten sichtbar). Auch die feinen Gesichtszüge unterscheiden sich von Taronatzis meisten Arbeiten. In Esayis Bild fehlt die für Taronatzi so typische Verlängerung der Augenschlitze. Die Brauen liegen dichter am Auge und sind an den Enden abwärts gerundet; die Nase besteht aus einer abwärts weisenden Spitze mit zwei runden Löchern, ungleich der gewöhnlich geraden Nase Taronatzis. Dreispitzige Nasen und näher zum Auge stehende Brauen lassen sich jedoch auch in Taronatzis frühestem Manuskript, einem Evangeliar von 1307, finden.[17] Auch die kleine Figur des knienden Stifters oder Künstlers findet in Taronatzis Evangeliar von 1307 ihre Parallele,[18] jedoch trägt er dort einen Heiligenschein und kniet am äußeren Rand vor der Jungfrau mit dem Kind. Trotz dieser Ähnlichkeiten unterscheidet sich das Bild der Esayi-Akademie im Ganzen vom Illuminationsstil des Thoros von Taron und kann nicht von seiner Hand stammen.

Unser Esayi-Akademiebild verrät jedoch kompositorische und zeichnerische Ähnlichkeit zu einem anderen Evangeliar von 1311, einem zerstreuten fragmentarischen Manuskript, das von einem anderen Thoros gemalt wurde, der Diakon war.[19] Es hatte achtzehn ganzseitige Bilder, wie von Der Nersessian rekonstruiert wurde.[20] Nach allen diesen Bildern scheint der Diakon Thoros eher ein Zeichner als ein Maler zu sein, obwohl alle seine Bilder in groben Gouachefarben gemalt sind. Das sieht man nicht nur an der Wiedergabe von Felsen und Untergrund, die hell gefärbt sind,[21] sondern auch an den überbetonten Umrissen der Figuren und der Vorzeichnung, die durch die gesprenkelten Farben durchscheint. Ein gutes Beispiel ist das Bild der Opferung Isaaks aus der Sammlung Berenson in I Tatti,[22] wo die Struktur der Baumrinde unter und nicht auf der leichten Färbung gesehen werden kann. Sogar der goldene Hintergrund einiger Bilder wurde aufgemalt, *nachdem* die Zeichnungen fertiggestellt waren, und nicht als Blattgold aufgelegt. Die schwere Färbung an einigen Stellen und der goldene Hintergrund erscheinen auf einigen Bildern so fremdartig, daß sie auch von einem Lehrling aufgetragen worden sein könnten. Die unmodellierten Farben, die blauen Gesichter, der rosa Schafbock und der grüne Baum ähneln jedoch in gewissem Maße dem nur leicht getönten Esayi-Bild. Die geräumigen Kompositionen auf den Bildern des Diakon Thoros mögen dem Esayi-Bild geglichen haben, bevor die Hintergrundfarben aufgetragen wurden. Die großen Figuren haben vom Hals nach vorne geneigte Köpfe; alle Gesichtszüge einschließlich der großen runden Augen, der engstehenden Augenbrauen, der dreispitzigen Nasen und schmalen Münder, sind ähnlich. Besonders ähnlich sind die Gewänder und ihr Faltenwurf. Die Figuren mit gebeugten Knien haben lange Gewänder, die sich vor den Knien in spitzen Falten bauschen – z.B. Esayi und die knienden Figuren in der Bildmitte und unter dem Rahmen, die vielen Figuren im Evangeliar von 1311 gleichen. Abrahams Gewand im I-Tatti-Bild ist ähnlich ausgeführt, und ein Teil seines Umhangs flattert auf seinem Rücken, wie bei Esayi. Auch die Schraffierung der Gewänder und die gemalten linearen hellen Flecken können in beiden Manuskripten gefunden werden. Der Maler, der vor Esayi kniet und den Kopf wendet, um den Betrachter anzusehen, ist eine für die Bilder des Diakons Thoros übliche Figur.[23] Falls das Bild von Esayis Akademie von Thoros dem Diakon stammt, scheint es mehr mit seinem charakteristischen Zeichenstil übereinzustimmen.

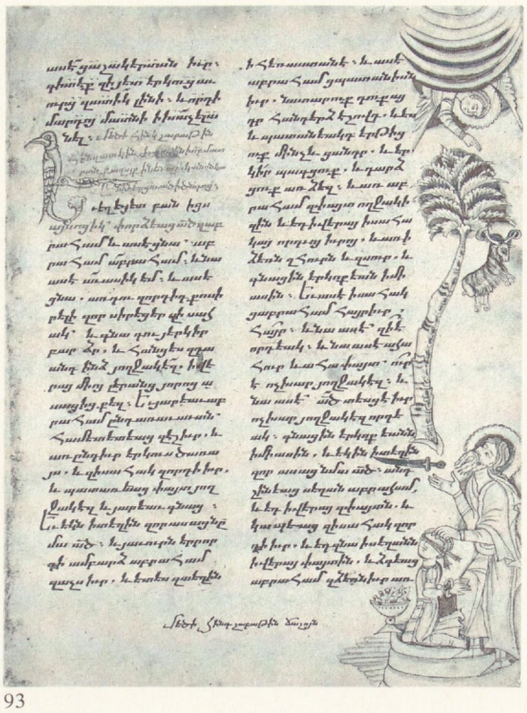
4. Das Thonrak-Lektionar von 1331

Das dritte Jerusalemer Manuskript ist ein Lektionar, das 1331 in dem Dorf Thonrak von Yovhannes *k'ahanay* kopiert und von einem Künstler namens Thoros bemalt wurde.[24] Thonrak liegt im Kanton Apahunik', in dem auch Thoros von Taron tätig war, und die Signatur »Thoros« auf den Folios 174 und 228v führte Erzbischof Bogharian zu der Annahme, Taronatzi selbst könnte das Lektionar illustriert haben.[25] Die Ähnlichkeit der großen Köpfe und einiger Gesichtszüge sind in der Zeit zu allgemein verbreitet, um eine Identifikation mit Taronatzi zuzulassen. Außerdem fehlen in unserem Lektionar die für ihn charakteristischen Merkmale und die schwere Bemalung, die sogar in dem Kopfstück am Anfang (Abb. 99) mit den einzigen bemalten Figuren – der Jungfrau mit dem Kind, von zwei Engeln flankiert – nicht auftaucht. Der mit Bleistift gezeichnete Trompeter und die übrige gezeichnete Dekoration auf dieser Seite, die offensichtlich von derselben Hand ausgeführt wurde, verdeutlichen, wie die Ausmalung einer Zeichnung ihren Stil modifizieren kann. Der Rest des Manuskripts enthält Bleistiftzeichnungen in freier Komposition (Abb. 93–99), auf denen die Figuren und Gesichter feine und elegante Züge zeigen.

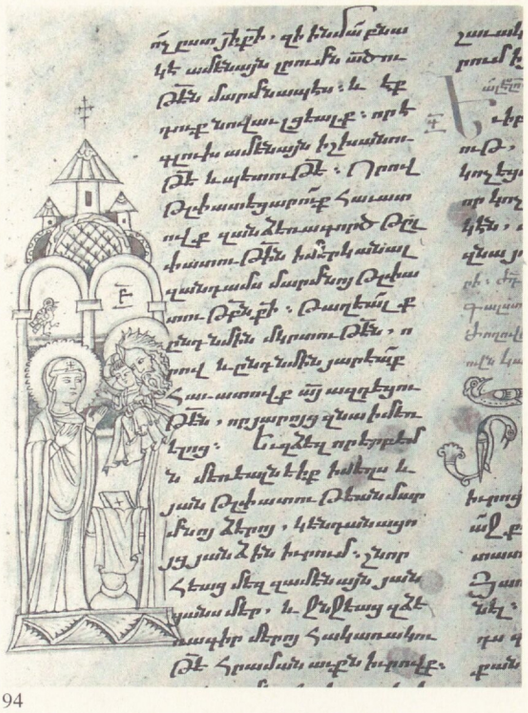
Es ist schwierig, die freien Randkompositionen des Lektionars von 1331 mit den ganzseitigen Gemälden des Diakon-Thoros-Evangeliars von 1311 zu vergleichen, da die Anordnung und Technik verschieden sind; der Figurenstil ist jedoch vergleichbar, wenn man den Zeitunterschied von zwanzig Jahren zwischen der Ausführung der beiden Manuskripte und die mögliche stilistische

Abb. 93: Die Opferung Isaaks mit dem Schafbock, der in einer Baumkrone hängt, gemalt von Thoros im Lektionar von Thronrak, 1331 (Ms. 95, Fol. 172).

Abb. 94: Darbringung Christi im Tempel, aus dem Thonrak-Lektionar von dem Maler Thoros (Ms. 95, Fol. 38 v).



93



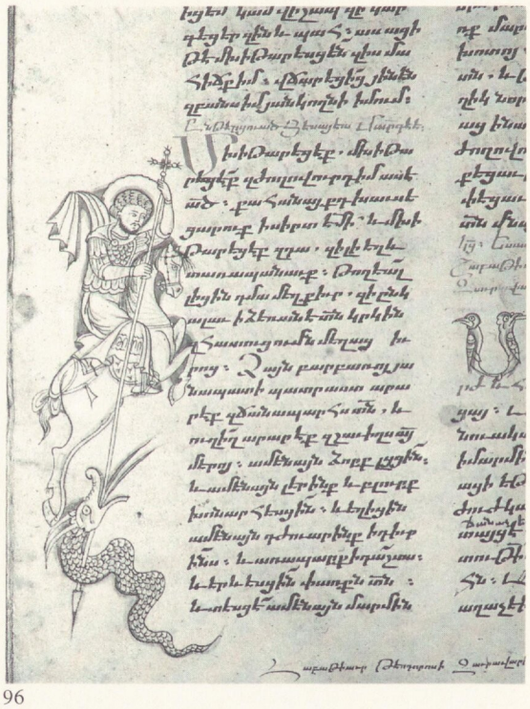
94

Abb. 95: Die vierzig Märtyrer von Sebastia, die für ihren Glauben erfroren, dargestellt als eine Menge geflügelter Köpfe, aus dem Thonrak-Lektionar von 1331 (Ms. 95, Fol. 123).

Abb. 96: Der heilige Georg tötet den Drachen, aus dem Thonrak-Lektionar von 1331, gemalt von Thoros (Ms. 95, Fol. 82 v).



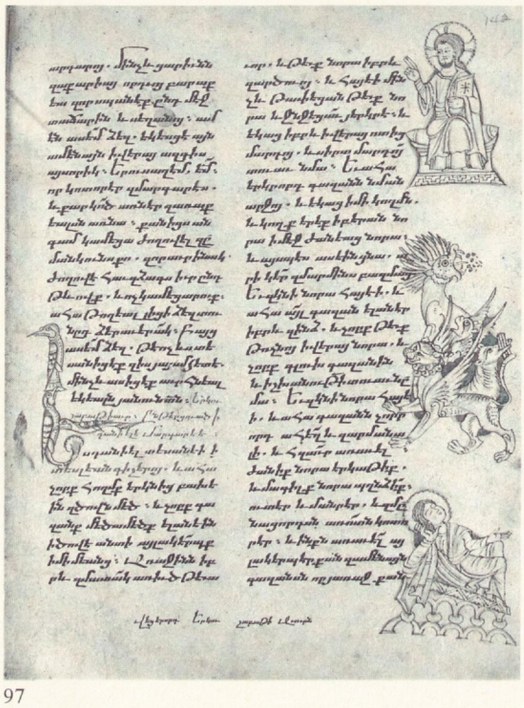
95



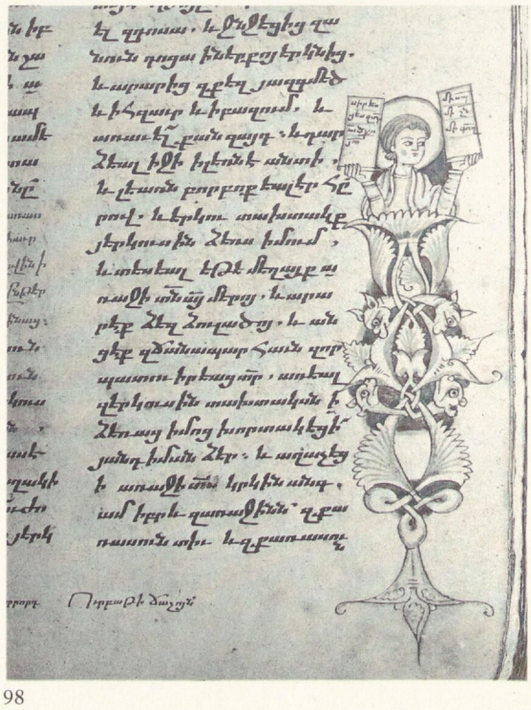
96

Abb. 97: Die Vision Daniels, der das erste der vier Ungeheuer und darüber den Hochbetagten (Daniel 7) sieht, aus dem Thonrak-Lektionar (Ms. 95, Fol. 142).

Abb. 98: Moses hält die Gesetzestafeln empor, aus dem Thronrak-Lektionar (Ms. 95, Fol. 121).



97



98

Entwicklung in Betracht zieht. Die Unterschiede liegen nicht in den Proportionen der Figuren und auch nicht in ihrer Form oder Kopfhaltung, sondern nur in den feineren Gesichtszügen mit kürzeren Brauen, geraden Nasen und kleinen Mündern und den ausdrucksvollen Händen mit nach oben gerichteten Fingern. Die Falten in Abrahams (Abb. 93) und St. Georgs (Abb. 96) Gewand gleichen weitgehend denen im Diakon-Thoros-Evangeliar von 1311 und auch denen der Esayi-Akademie. Die Art, in der sich Isaaks Gewand von den Knien abwärts bauscht (Abb. 93), erinnert ebenfalls an dieses Element in den anderen beiden Manuskripten. Es ist jedoch schwierig, eine vollkommene Übereinstimmung zwischen dem Stil des Diakon Thoros in seinem Evangeliar von 1311 und dem Thonrak-Lektionar von 1331 festzustellen. Sie sind sich sicher so ähnlich, daß sie zu derselben Schule gehören, die sich zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts in Armenien entwickelte. Dieser leichte, elegante Zeichenstil korrespondiert mit keinem Gemälde von Thoros Taronatzi, von dem keine übermalten Zeichnungen bekannt sind.

Die Technik bemalter Zeichnung wurde in der armenischen Buchmalerei des frühen vierzehnten Jahrhunderts ein beliebtes Verfahren, nachdem sie schon früher in Zilizien angewandt worden war, wo im späten dreizehnten Jahrhundert mehrere derartige Manuskripte angefertigt worden waren. Das Wiener Evangeliar[26] ist nur eines dieser Manuskripte mit bemalten Zeichnungen, bei denen eine Ausmalung nie beabsichtigt war. Ein Psalter aus Zypern von 1306,[27] der von einem zilizischen Einwanderer ausgeführt wurde, ist eines von mehreren weiteren Beispielen.[28]

Auffallend in seiner Ähnlichkeit ist ein seltenes ikonographisches Element in der Opferung Isaaks, das im Berenson-Gemälde und im Lektionar (Abb. 93) auftaucht. Auf beiden Bildern hat sich der Schafbock hoch im Geäst eines Baumes und nicht in einem Busch verfangen.[29]

Andere verwandte Elemente in diesem Bild sind Abraham, der Isaak von hinten an seinen Haaren festhält, und der Engel, der die Hand ausstreckt. Der weiblich aussehende Diener, der in dem Evangelium mit dem Esel zurückbleibt, fehlt dagegen im Lektionar – wahrscheinlich aus Platzmangel in der Randleiste.[30] Diese seltenen ikonographischen Elemente in den beiden Manuskripten müssen natürlich nicht das ausschließliche Vokabular eines einzigen Künstlers sein, sondern können von ähnlichen, früheren Modellen übernommen worden sein.

Eine seltsam reduzierte Ikonographie erscheint in anderen Szenen des Thonrak-Lektionars, sei es aus Platzmangel, da die Illustrationen alle auf die Randleisten gezeichnet sind, oder sei es Thoros' Eigenart. Ein Beispiel ist die erste Vision Daniels (Kapitel 7) (Abb. 97). Daniel liegt schlafend auf seinem Bett, während sich über ihm die vier Ungeheuer gruppieren – zuvorderst der geflügelte Löwe, dahinter der Bär mit drei Rippen in seinem Maul und der viergeflügelte Leopard, und darüber bäumt sich das schreckliche zehngehörnte Ungeheuer mit eisernen Zähnen. Ganz oben thront friedlich der Hochbetagte, ohne den Feuerstrom und ohne Tausende von Dienern.[31]

Andere Illustrationen des Lektionars haben mehr dekorativen Charakter, obwohl sie immer noch den Text illustrieren. Moses steigt aus einer kunstvollen Pflanze, mit beiden Gesetzestafeln in den Händen (Abb. 98).



Abb. 99: Die Jungfrau mit dem Kind, von zwei Engeln flankiert. Kopfstück zum Lektionar von Thonrak, 1331, von Thoros gemalt (Ms. 95, Fol. 4).

99



Siebtes Kapitel: Zilizische Buchmalerei aus dem vierzehnten Jahrhundert

Abb. 100: St. Johannes diktiert sein Evangeliar dem Prochoros, aus der Pidzak-Bibel von 1323 (Ms. 1930, Fol. 352v).



101

Abb. 101: Detail aus Sargis Pidzaks Gesangbuch von 1322 (Ms. 1644, S. 144).

1. Sargis Pidzak

Nach dem großen Umsturz des späten dreizehnten Jahrhunderts stabilisierten sich die politischen und sozialen Verhältnisse in Zilizien zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts wieder. Mit der Verbesserung der Lage entwickelten sich neue Kunstzentren in der Hauptstadt Sis wie auch in anderen Städten und Klöstern im ganzen Land. Dies sollte jedoch nur eine kurze Blütezeit von weniger als einem Jahrhundert sein, bevor der Niedergang einsetzte und das Ende des zilizischen Königtums 1375 mit dem Exil des letzten Königs, Leo V., in Ägypten besiegelt wurde. Während der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts beherrschte Sargis Pidzak die Kunstszene.[1]

Der Schreiber und Maler Sargis *k'ahanay* (verheirateter Priester) war der Sohn von Gregor *k'ahanay,* der ebenfalls Schreiber und Maler war. Sein Name wird zum ersten Mal von seinem Vater erwähnt, der 1301 festhält, dieses Evangelium[2] sei mit der Hilfe seines Sohnes Sargis kopiert worden, dem er ein langes Leben als Künstler wünsche. Der Wunsch seines Vaters, der wahrscheinlich auch sein Lehrer war, wurde erfüllt, denn mehr als fünfzig Jahre später war Sargis immer noch als Künstler tätig. Während seines ganzen Lebens muß er ein sehr produktiver Schreiber und Maler gewesen sein, denn es sind uns circa dreiunddreißig von ihm gemalte, noch existierende Manuskripte bekannt.[3] In einigen Fällen wurden zwei oder drei Manuskripte in einem Jahr fertiggestellt,[4] während andere im Datum dicht beieinanderliegen.

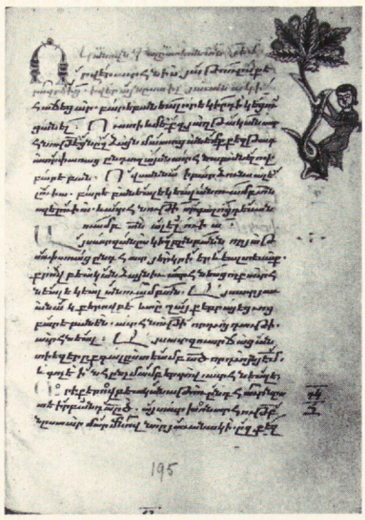
Sein Eifer und seine Produktivität mögen ihm den seltsamen Spitznamen Pidzak, die Biene, eingebracht haben. Der Name wurde auch durch eine Geschichte erklärt, die sein künstlerisches Talent illustriert:[5] Eines Tages, als er gerade Blumen malte, kam eine Biene durchs Fenster geflogen und setzte sich auf sie. Die dabeistehenden Leute versuchten, sie wegzujagen, bis sie begriffen, daß auch die Biene auf der Blume, vor der sie Angst hatten, von Sargis gemalt war. Es scheint, daß die Hauptstadt Sis und das Kloster von Drazark, wo er hauptsächlich arbeitete, ihn mit Aufträgen reichlich versorgten. Wahrscheinlich konnte er manchmal gar nicht mit der Nachfrage Schritt halten, denn er kopierte nicht alle Manuskripte, die er malte. Für einige Evangeliare malte er die übliche Reihe von Evangelistenporträts auf einzelne Pergamentblätter, die später dem von anderen Schreibern auf Papier kopierten Text beigefügt wurden.[6] Als renommierter Künstler beschäftigte Pidzak einen Lehrling, Yakob, den er in dem sog. »Evangeliar aus der See« erwähnt, das er 1332 kopierte und illuminierte.[7]

2. Das Erste Pidzak-Evangeliar von 1312

Es ist bekannt, daß Sargis verschiedene Typen von Evangeliaren illustrierte. Neben Evangelien und Bibeln soll er auch an einem Psalter und einem Rituale gearbeitet haben; er illustrierte die damals beliebten Hymnenbücher, illuminierte 1348 ein Synaxarion[8] und 1331 eine Reihe von Assisen von Antiochien.[9] Für einige illustrierte Evangelienbücher malte Sargis nur die vier Evangelistenporträts, z.B. in seinem ersten Evangeliar von 1312,[10] das im Kloster Lazar in Taron, westlich des Vansees in Armenien kopiert wurde. Der ursprüngliche Künstler von Taron ist nicht namentlich bekannt, aber seine roten Tintenzeichnungen verraten einen talentierten Zeichner, der in seinen Dekorations- und Figurenmotiven flexibel und erfinderisch ist. Im eusebischen Brief zeichnete der ursprüngliche Künstler die Porträts von Eusebius und Carpianus in die Lünetten der ganz mit Bögen ausgeschmückten Seiten und verzierte die Kanontafeln und die Randleisten einiger Seiten mit Tieren, Vögeln und Grotesken. Die einzigen vom ursprünglichen Künstler gemalten Teile sind die Anfänge zu den vier Evangelien (Abb. 103), die von derselben Qualität sind wie die Bleistiftzeichnungen. Sargis Pidzaks drei noch vorhandene Evangelistenporträts[12] (Abb. 103, 104) haben einen Dekorationsstil, der weniger lebhaft und dicht ist als die Kopfstücke. Das wird deutlich, wenn sie einander gegenübergestellt werden wie in Abb. 103. Auch die Dekorationsmotive sind verschieden, und die Gesichtszüge im Kopfstück erscheinen im Vergleich zu dem komplizierteren St. Matthäus vereinfacht.

3. Pidzaks Stil

Wegen einiger charakteristischer Elemente, die sofort auffallen, ist Sargis Pidzaks Stil leicht erkennbar. Seine Kompositionen sind ziemlich dicht, lassen aber immer etwas goldenen Hintergrund frei, von dem sich die verstreuten Objekte mit ihren dunklen Umrissen klar abheben. Trotz ihrer länglichen Köpfe sind die Proportionen der Figuren nicht übertrieben. Die Köpfe verbreitern sich nach oben und haben manchmal eine unnatürlich große Stirn. Die Gesichtszüge sind gut proportioniert und ausdrucksvoll: Die Augen und Brauen sind rund mit einer abwärts gezogenen Linie in der äußeren Ecke, und die Pupillen liegen an der Mittellinie des oberen Lids, woraus sich ein Blick in die Ferne ergibt. Nase und Mund sind klein, die Unterlippe ist rot und fleischig. Die Ohren sind groß und deutlich, gewöhnlich in der Form eines gleichschenkligen Dreiecks oder hängender gerundeter Tassenhenkel. Die Hände sind klein und haben dünne, ungeformte Finger, die deformiert erscheinen, wenn sie gekrümmt sind. Die kleinen Füße sind flach, ein Fuß wird gewöhnlich von oben gezeigt. Die Gewänder fallen in geometrischen Falten.



102

Abb. 102: Ein Junge erklettert einen Baum, mit einer Axt auf seinem Rücken, Textillustration aus dem Pidzak-Gesangbuch von 1322 (Ms. 1644, S. 195).

Während Pidzaks Schaffenszeit vollzieht sich ein gradueller Stilwandel, der am besten sichtbar wird, wenn man sein erstes Evangeliar von 1312 (Abb. 103, 104) mit seinen späteren hier abgebildeten Werken vergleicht, z. B. mit der Geburt von Johannes dem Täufer in der Hymnensammlung von 1335 (Abb. 107) und den Gemälden des Königin-Mariun-Evangeliars von 1346 (Abb. 108–112). Seine eigenen deutlichen Stilelemente werden übertrieben und erscheinen maniriert. Die Komposition wird dichter, die Umrisse und Schattierungen dunkler, die hellen Flecken sind dicker aufgetragen, die dekorativen und abstrakten Effekte sind stärker betont und die Figuren werden kürzer. Dieser langsame Wandel wird um 1330 auffälliger. Das Chester Beatty Evangeliar von 1329[13] ist weiträumiger und weniger maniriert als das Evangeliar von 1331 in Venedig.[14]

4. Die Bibel von 1323

Dieser Wandel ist jedoch in Pidzaks Bibel von 1323,[15] die zu seiner ersten Entwicklungsphase gehört, noch nicht erkennbar. Das Porträt des heiligen Johannes, der sein Evangelium an Prochoros diktiert, ist vielleicht eine seiner besten Schöpfungen (Abb. 100). Die Bibel von 1323 zeigt weder in ihren Evangelistenporträts noch in den übrigen Illustrationen ikonographische Neuerungen. Die Bibel ist unvollständig, der erste Teil – vielleicht ein eigener Band – fehlt. Sie beginnt mit den Psalmen, die eine fast ganzseitige Bleistiftzeichnung von König David enthalten, der auf einem Thron sitzt und einen Psalter spielt. Auf den äußeren Rändern nahe den Anfängen des Buches Hiob, der älteren und einiger jüngerer Propheten, sind die Autoren in roter Bleistiftzeichnung entweder stehend oder als Büsten abgebildet. Andere Illustrationen in der Bibel sind für Sargis' Evangelien typische verkürzte christologische Szenen wie die Taube für Pfingsten, ein Tempel oder ein Hahn für die Verleugnung Petri.[16] Der Brief des Eusebius an Carpianus, der auf einer Seite kopiert ist, enthält die beiden Büsten, die in die Lünetten eines verzierten Kopfstücks über den beiden Textspalten gemalt sind. Ihre Darstellung ist ähnlich der in Pidzaks Bibel von 1319 in Venedig[17] und der im »Evangeliar aus der See«,[18] das aus dem Meer gerettet wurde.

5. Pidzaks Gesangbücher

Auch Pidzaks Illustrationen zu den meisten seiner Gesangbücher enthalten keine Neuerungen. Die Anfänge zu den Hauptabschnitten sind mit Kopfstücken, Initialen und Randornamenten verziert wie in seinem Gesangbuch von 1322 (Abb. 105).[19] Andere Abschnitte sind mit gemalten Randillustrationen verziert, die er aus seinem Repertoire für Randillustrationen in den Evangelien entlieh. Die beiden hier abgebildeten Beispiele gehören zu den üblichsten. Für die Episode der beiden Blinden in Jericho (Mt. 20: 29–34) (Abb. 102) malte er einen Jungen, der auf einen Baum klettert, während ihm eine Axt hinter dem Rücken herausschaut; und für die Enthauptung Johannes des Täufers (Mt. 14:11) (Abb. 106) erscheint ein Kopf mit Heiligenschein auf einer Schüssel.[20] Das Gesangbuch, das er 1335 malte,[21] unterscheidet sich von den übrigen darin, daß es zusätzlich zu seinen üblichen sechzehn Randillustrationen drei ganzseitige Gemälde hat. Die drei Bilder stellen die Verkündigung an Joachim und Anna (Abb. 111), die drei Frauen am leeren Grab und die Geburt Johannes des Täufers (Abb. 107) dar. Am interessantesten ist das erste Bild (Abb. 111), das in einem Bild Annas Klage, die Antwort des Engels und ihren hinter ihr stehenden Mann Joachim kombiniert.

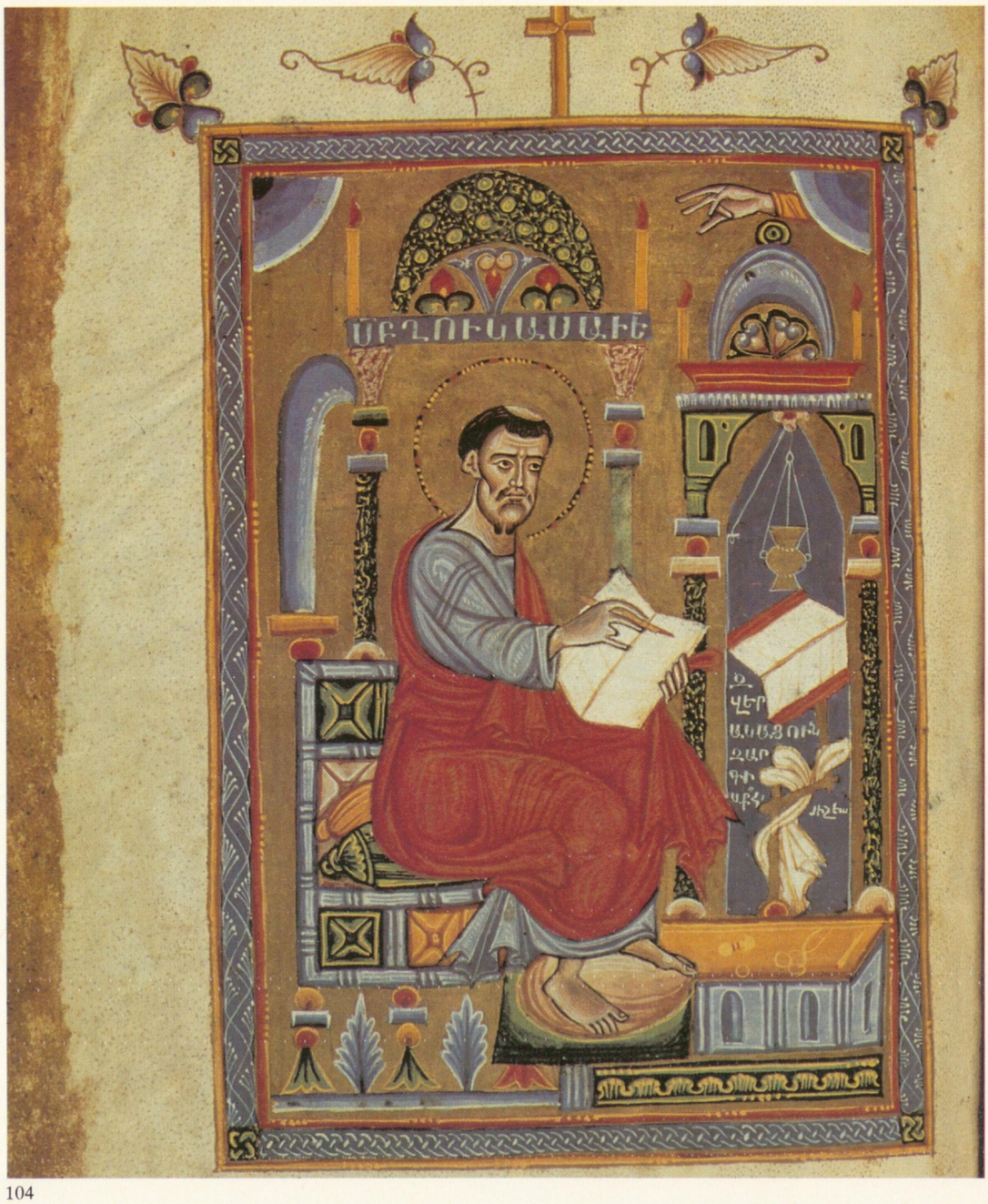
Die Geschichte, in der Maria dem Joachim und der Anna geboren wird, ist apokryph und erscheint in keinem der kanonischen Evangelien. Annas Gebet und die Verkündigung durch einen



103

Abb. 103: Porträt des St. Matthäus, von Sargis Pidzak in Sis gemalt, und Anfangsseite des Matthäus-Evangeliums, in Taron gemalt, aus dem Ersten Pidzak-Evangeliar von 1312 (Ms. 1949, Fol. 10v–11).

Abb. 104: Porträt des St. Lukas, aus dem Ersten Sargis-Pidzak-Evangeliar von 1312 (Ms. 1949, Fol. 183v).



104

Engel werden in zwei frühchristlichen Kinderevangelien wiedergegeben: im griechischen Protoevangelium des heiligen Jakob (III:1–IV:1) und im lateinischen Pseudo-Matthäus-Evangelium (II:2–3). Das Bild in Pidzaks Hymnenbuch gleicht mehr der Pseudo-Matthäus-Version, da nur dort die Schlange neben den Vögeln abgebildet ist, die alle – im Gegensatz zu Anna – Nachkommen haben.[22] Sowohl das Protoevangelium als auch der Pseudo-Matthäus waren im Mittelalter in verschiedenen Sprachen und Versionen recht gut bekannt. Die armenische Version des Kinderevangeliums enthält nicht die Einzelheiten von Annas Gebet, obwohl sie auf dem detaillierten syrischen Text des Protoevangeliums basiert, sondern beginnt mit Joachims Aufenthalt in der Wüste und der Verkündigung des Engels an Joachim und Anna, auf die ihr Treffen folgt.[23] Es ist jedoch sicher, daß der Text von Annas Gebet im Armenischen aus anderen Predigtsammlungen bekannt war.[24] Diese könnten die Schlange wie im Pseudo-Matthäus erwähnt haben, so daß Sargis sie in sein Bild einbezog. Diese Darstellung wurde zum charakteristischen ikonographischen Merkmal für die Titelseiten armenischer Hymnenbücher.[25] Frühbyzantinische Darstellungen zeigten Anna in ähnlicher Weise vor einem Baum mit Vögeln, mit einem darüber schwebenden Engel und dem üblichen Brunnen, z.B. in dem Mosaik von Daphni aus dem elften Jahrhundert und in den Homilien des Jakobus Kokkinobaphos.[26]

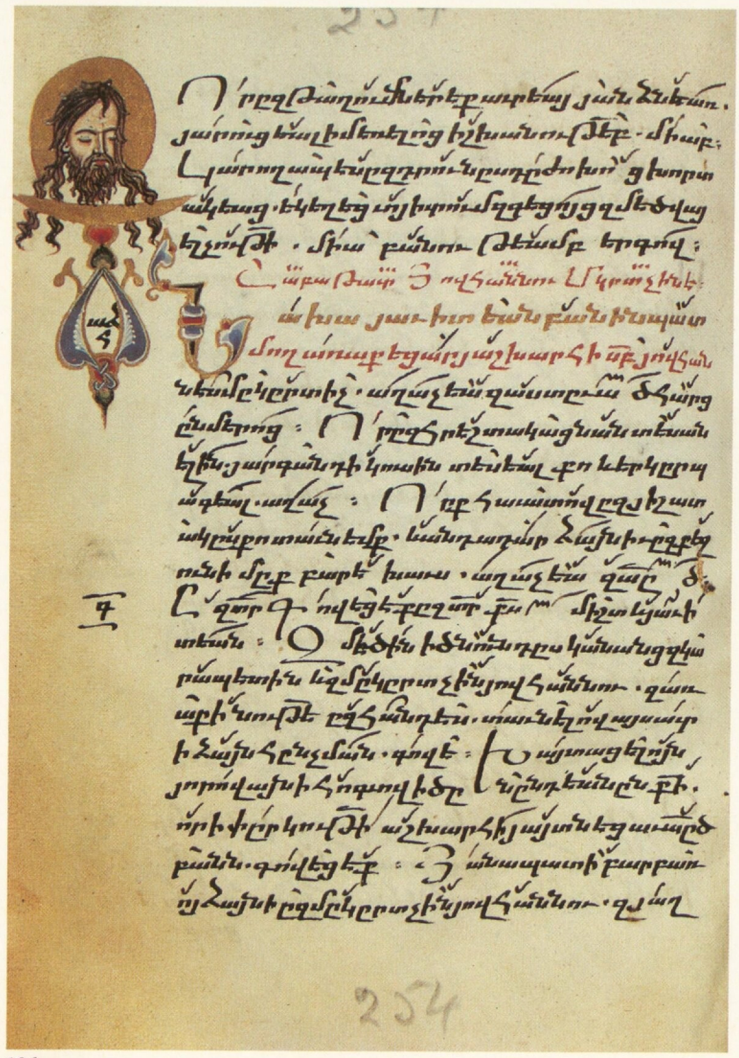
Die Geburt Johannes des Täufers (Abb. 107) ist nach dem traditionellen Bild der Geburt Christi gestaltet und verbindet mehrere Episoden. Auf der linken Seite ruht Elisabeth auf einem Lager und zeigt auf das gewickelte Kind Johannes, das in einem krippenartigen Gestell liegt. Rechts kniet der sprachlose Priester Zacharias und schreibt den Namen seines Sohnes – Johannes – auf eine Tafel (Lukas 1:63). Elisabeths Nachbarn und Verwandte stehen im Hintergrund und zeigen auf Zacharias und die segnende Hand Gottes, die ein Hinweis auf die Verkündigung ist. Eine Taube, die für den Heiligen Geist steht, bezieht sich auf Zacharias' Weissagung (Lukas 1:67–79), deren Text unter dem Gemälde steht. Alle Lieder in den Hymnenbüchern sind mit musikalischen Zeichen über den Textzeilen versehen, wie man auf den Abbildungen 105–107 sehen kann.

Abb. 105: Khoran (Kopfstück) zum zweiten Teil von Sargis Pidzaks Gesangbuch von 1322 (Ms. 1644, S. 243).



105

Abb. 106: Das Haupt Johannes des Täufers, Textillustration aus dem Pidzak-Gesangbuch (Ms. 1644, S. 254).



106

Abb. 107: Geburt Johannes des Täufers, bei der sein Vater Zacharias seinen Namen auf eine Tafel schreibt, aus dem Pidzak-Gesangbuch von 1335 (Ms. 1578, Fol. 179).



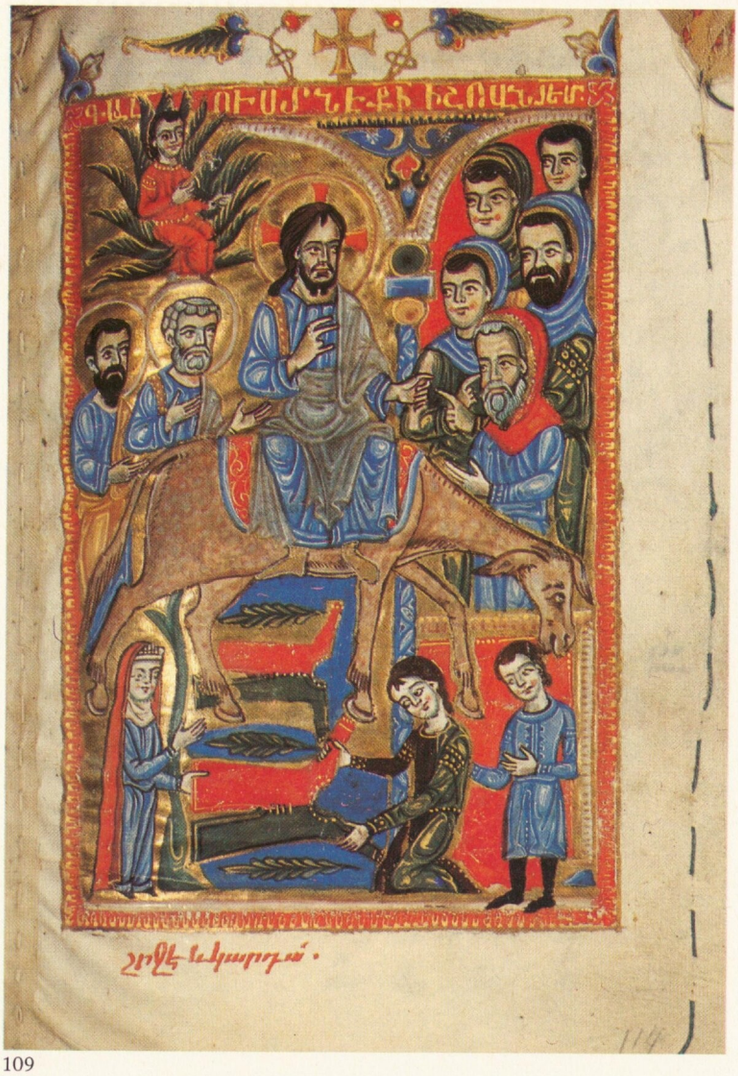
107

Abb. 108: Christi Geburt, bei der Königin Mariun das Kind wäscht. Aus dem Königin-Mariun-Evangeliar von 1346 von Sargis Pidzak (Ms. 1973, Fol. 8v).



108

Abb. 109: Einzug Christi in Jerusalem, mit Königin Mariun, aus einem Evangeliar, das ihr von dem Schreiber Nerses und dem Maler Sargis Pidzak gewidmet wurde, Sis 1346 (Ms. 1973, Fol. 114).



109

Abb. 110: Dormitio der Jungfrau; die Hände eines Juden, der ihr Begräbnis verhindern wollte, hafteten an dem Sarg; aus dem Königin-Mariuṇ-Evangeliar von Sargis Pidzak von 1346 (Ms. 1973, Fol. 134).



110

Abb. 111: Annas Gebet darüber, daß Vögel und Schlangen Nachwuchs haben, während sie unfruchtbar ist, und die Verkündigung des Engels, daß sie empfangen wird. Joachim, ihr Mann, nähert sich ihr von hinten. Titelbild zu Pidzaks Gesangbuch von 1335 (Ms. 1578, Fol. 1v–2).



111

6. Das Königin-Mariun-Evangeliar

Dieses Evangeliar wurde der Königin Mariun 1346[27] von dem Schreiber Nerses gewidmet und von Sargis Pidzak illuminiert. Es ist eines von Pidzaks reichhaltigsten Manuskripten, obwohl er auch hier sein System von ganzseitigen Gemälden auf einzelnen Pergamentblättern, die dann in das Papiermanuskript eingebunden wurden, anwandte. Es ist jedoch klar, daß diese Einzelblätter ausdrücklich für das Mariun-Evangeliar bestimmt waren, da Sargis in den meisten Miniaturen die gekrönte Königin abbildet und sie manchmal sogar aktiv in einer Szene auftreten läßt (Abb. 108, 109, 112). Die Ikonographie der Episoden ist traditionell und die Komposition in Übereinstimmung mit Sargis Pidzaks besonderem Stil etwas verdichtet. Die Geburt Christi (Abb. 108) ist von der Anbetung der drei Weisen und einem einzelnen Hirten flankiert. Im unteren Teil bereitet sich eine Hebamme darauf vor, das Kind zu waschen, während Königin Mariun als zweite Hebamme dient und Wasser in ein Gefäß gießt.

Im Einzug in Jerusalem (Abb. 109) beherrschen Christus und sein Esel das Bild, während die begrüßenden Leute auf einzelne Felder verteilt sind. Die kleineren Figuren der Jungen und die Königin Mariun breiten im unteren Teil des Bildes Gewänder aus. Auch die Kreuzabnahme ist in unterschiedlich gefärbte Sektionen geteilt (Abb. 112). Joseph von Arimathia steht auf einer verzierten Leiter und hält den Körper Christi, während Königin Mariun in einem eigenen Abschnitt auf der rechten Seite kniet. Dies ist eines der Bilder, die Sargis mit seinem Namen versah; das andere ist die Kreuzigung. Der Marientod (Abb. 110) ist auf die übliche byzantinische Art dargestellt: Christus hält ihre Seele, die als gewickeltes Kind abgebildet ist, über dem Körper auf der Bahre, die von den Aposteln umringt ist. Auf dem unteren Teil des Bildes zeigt eine andere Episode den Juden Jephonias, der die Bahre festhält, um das Begräbnis zu verhindern; durch ein Wunder wurden seine Hände abgetrennt und blieben an den Sarg geklammert. Links steht der Engel mit dem Schwert, der das Wunder vollbrachte, und rechts ist der heilige Petrus dabei, die Hände wieder anzusetzen. Diese apokryphe Episode[28] ist in der zeitgenössischen byzantinischen Kunst nicht häufig, jedoch kommt sie in kappadokischen Höhlenkirchen vor.[29]

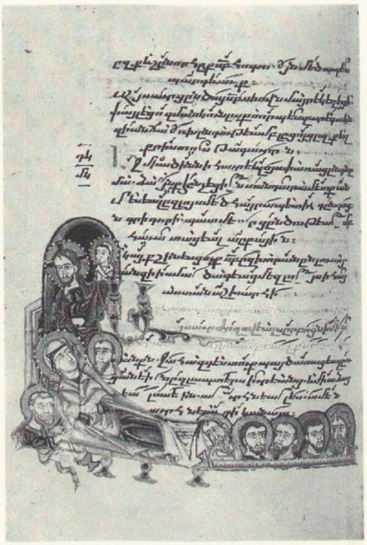
Während seines langen Lebens verfertigte Sargis eine große Zahl illuminierter Manuskripte, von denen so viele erhalten blieben, daß er als der bestdokumentierte armenische Künstler des Mittelalters gelten kann. Das Königin-Mariun-Evangeliar ist das letzte umfassende Manuskript, das Sargis Pidzak signiert und datiert hat. Möglicherweise hat er auch noch später weitere Manuskripte gefertigt, und Der Nersessian hat seiner Hand weitere Handschriften bis zum Jahr 1353 zugeschrieben.[30] Als er das Königin-Mariun-Evangeliar malte, muß er bereits ein älterer Mann gewesen sein. Nimmt man an, daß er etwa 15 Jahre alt war, als er seinem Vater bei dem Evangeliar von 1301 half, muß er nachmals rund 65 Jahre alt gewesen sein, und diese Vermutung wird durch sein letztes Selbstporträt von 1342[31] gestützt. Sargis lebte in einer Epoche des zunehmenden Selbstbewußtseins der Künstler, und er schuf, wie der Diakon Thoros in Armenien, drei Selbstbildnisse in verschiedenen Phasen seines Lebens.[32] Während des dritten Viertels des vierzehnten Jahrhunderts verschlechterte sich bereits die politische Situation in Zilizien, vor dessen Fall im Jahr 1375, so daß es verständlich ist, daß sich zu der Zeit keine neue Kunstschule mehr entwickelte. Sargis war daher der letzte große Künstler des armenischen Königreichs Zilizien.


ՄԱՐԻԱՄԱՆԱՅ

Achtes Kapitel: Spätere armenische Buchmalerei

Während des Niedergangs des unabhängigen armenischen Königtums von Zilizien existierten in Großarmenien Fürstentümer von begrenzter Unabhängigkeit, die dazu beitrugen, die armenische Kultur zu bewahren. Wirklich wurden überall in Europa und Asien, wo die Armenier stark waren, reiche Gemeinden, Schulen, Kirchen und Klöster mit Werkstätten und Schreibstuben zum Kopieren und Illuminieren von Handschriften errichtet. Seit dem vierzehnten Jahrhundert und der zunehmenden Bedeutung des Handwerks sind mehr Namen von Schreibern und Künstlern bekannt.

Die politischen Verhältnisse in Großarmenien wurden zu der Zeit jedoch schwierig. Die Bekehrung der Mongolen zum Islam und die Bürgerkriege zwischen rivalisierenden Stämmen, auf die der Vormarsch der Türken folgte, resultierten gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts in der Zerstörung von Klöstern und in Massakern an den Mönchen und ihrer Zerstreuung im nördlichen Armenien. Trotz der sich verschlechternden Situation wurden im fünfzehnten Jahrhundert weiterhin illuminierte Manuskripte verfertigt, z.B. das Gebetbuch von 1426,[1] das in der Festung Thmok' von dem Schreiber Yovhannes von Ani kopiert wurde. Von einem anderen Yovhannes, einem Mönch, wurde es mit zahlreichen Randillustrationen nahe den verschiedenen Liedanfängen – z.B. der Dormitio der Jungfrau in verkürzter Form (Abb. 113) –, aber nur mit einem ganzseitigen Gemälde – den beiden Frauen an dem leeren Grab und Christus in der Vorhölle (Abb. 114) – versehen.



113



114

Die Entwicklung besserer Kommunikationsmöglichkeiten und das Aufkommen von Pilgerfahrten ermöglichten es den Schreibern und Künstlern – und nicht mehr nur den Manuskripten –, armenische Gemeinden zu erreichen und so ihren Stil und ihre Ikonographie in der gesamten armenischen Welt zu verbreiten. Der Effekt dieser Pilgerfahrten machte sich vor allem in Jerusalem bemerkbar, wo sich keine eigene Schule entwickelte. Pilgernde Künstler, die in Jerusalem arbeiteten und dort ihre Handschriften entsprechend signierten, benutzten natürlich ihren eigenen Stil. Ein Beispiel ist ein Manuskript von Epistelkommentaren des Sargis Vardapet,[2] das 1399 von Sargis, dem Bischof von Jerusalem (1393–1412), kopiert und von dem Mönch Tawnakan illuminiert wurde. Der Dekorationsstil erinnert an die frühe Schule von Khizan, mit Kopfstücken aus dichten, gewundenen Schnörkeln und zwei flankierenden Tieren (Abb. 115).[3] Ein weiteres Beispiel für ein von einem pilgernden Schreiber kopiertes Manuskript ist ein Evangeliar von 1475 aus dem Kloster nahe der Erlöserkirche auf dem Zionsberg. Es wurde von Solomon *abeghay* kopiert und von Yovhannes illuminiert und enthält einen verzierten eusebischen Brief (Abb. 116), Kanontafeln und Evangelistenporträts (Abb. 117), die alle im dem Künstler eigenen, wahrscheinlich aus Khizan stammenden Stil gemalt sind und St. Jakob in Jerusalem als Geschenk gestiftet wurden. Es gibt noch viele Beispiele für pilgernde Künstler aus verschiedenen Schulen in einer späteren Zeit, die in Jerusalem Manuskripte in ihrem eigenen Stil malten; einige Beispiele werden erwähnt.[4]

1. Die Hauptschulen der späteren Buchmalerei

Einige der armenischen Schulen, deren Blütezeit im fünfzehnten Jahrhundert war, existierten schon im vierzehnten Jahrhundert. Solche Zentren waren Konstantinopel vor der türkischen Eroberung und die wichtige Schule auf der Krim. In Großarmenien existierten mehrere Buchmalereizentren rund um den Vansee. Zwei dieser Zentren entwickelten sich zu den bekannten Schulen von Van und Khizan, die zusammen mit der im siebzehnten Jahrhundert in Neu-Julfa eingerichteten Schule die drei Hauptströmungen der armenischen Buchmalerei bis zum achtzehnten Jahrhundert ausmachten. Die Schule von Van breitete sich von der Stadt Van östlich und nördlich des Sees aus, während die Schule von Khizan südlich und westlich des Sees lag. Diese Schulen hatten zwei Entwicklungsphasen, die eine im fünfzehnten und die andere im sechzehnten und frühen siebzehnten Jahrhundert mit einigen Varianten in Stil und Ikonographie.[5]

Die spätere Schule entwickelte sich in Neu-Julfa, einem Vorort der persischen Hauptstadt Isfahan, nachdem Schah Abbas 1604–1605 über zweitausend armenische Familien aus der Stadt Julfa in Nordostarmenien in seiner neuen Hauptstadt ansiedelte. In Erinnerung an ihre alte Heimat nannten die Siedler den neuen Stadtteil Neu-Julfa, und mit Hilfe der ihnen gewährten Privilegien machten die Armenier Isfahan zu einem der wichtigsten Handelszentren des Ostens und zu einem Zentrum für Kunst und Kultur.

Andere Buchmalereischulen der armenischen Diaspora entwickelten sich in Polen und Syrien. 1641 gaben die Türken den Armeniern ihre Zustimmung für ein Patriarchat in Istanbul, was die Entwicklung der dort schon bestehenden Schulen begünstigte. Es ist unmöglich, hier all die Werkstätten und Skriptorien aufzuzählen, die sich in den 400 Jahren nach dem vierzehnten Jahrhundert entwickelten. Die St. Thoros-Bibliothek in Jerusalem besitzt eine besonders reiche Sammlung illuminierter Manuskripte aus dieser Zeit.

2. Stilrichtungen der späteren Buchmalerei

Das deutlichste Element all dieser späteren Illuminationen ist die Tendenz zum Abstrakteren und Farbigeren. Im Grad der Abstraktion und in der Komposition gibt es jedoch Unterschiede innerhalb jeder Schule. Die Schule der Krim z.B. ist in den Proportionen der Figuren und in den menschlichen Gebärden am klassischsten ausgeprägt, da sie wahrscheinlich auf dem byzantini-

Abb. 112 (auf S. 88): Kreuzabnahme Christi, mit der betenden Königin Mariun; mit der Signatur Sargis Pidzaks, der ihr Evangeliar 1346 malte (Ms. 1973, Fol. 258v).

Abb. 113: Dormitio der Jungfrau, aus dem Thmok-Gesangbuch von 1426 (Ms. 1534, S. 428).

Abb. 114: Die Frauen am leeren Grab und die Höllenfahrt, aus dem Thmok-Gesangbuch (Ms. 1534, S. 254).

schen Stil basiert. Diese klassizistische, humanistische Haltung ist auch in den türkischen Schulen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts zu bemerken, die von der zeitgenössischen griechischen oder russischen Ikonenmalerei abhängig sind.

Die Schulen von Van und Khizan in Großarmenien vertreten die bei weitem abstrakteste Stilrichtung und knüpfen vor allem an persisch-moslemische Buchmalerei an. Besonders in ihren späteren Entwicklungsstufen im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zeigen sie stilistische und ikonographische Verwandtschaft, aber es gibt auch eindeutige Unterschiede. Die Schule von Van schuf eher formale symmetrische Kompositionen, mit fast geometrisch gefärbten Flächen, die manchmal sehr dekorativ wirkten.[6] Die Proportionen der menschlichen Figuren sind nicht überbetont, und ihre Bewegungen sind sanft. Die Kompositionen der Künstler von Khizan sind zwar auch symmetrisch, neigen aber zu einem dramatischeren Ausdruck mit übertriebenen Proportionen und Gebärden, wie in dem Evangeliar von 1455 in der Walters Art Gallery.[7] Eines der typischsten Elemente, das die Schulen von Van und Khizan mit der von Neu-Julfa teilen, ist das Fehlen jeglichen architektonischen Details oder Hintergrunds. Die meisten Bilder sind entweder auf der Vellumunterlage, auf Gold, oder auf einer dekorativen Blumenunterlage gemalt. Das steigert einerseits den dramatischen und andererseits den dekorativen Effekt.

Der Stil von Neu-Julfa ist von persischen und chinesischen, aber auch von europäischen Elementen beeinflußt.[8] Er ist großenteils stilisiert, aber wegen seiner unterschiedlichen Vorlagen sind auch einige klassizistische Elemente feststellbar.[9] Die Handschriften von Neu-Julfa sind im Gebrauch von Blattgold und lebhaften Farben etwas reicher als die übrigen Manuskripte.

Die Wichtigkeit dieser Miniaturen liegt vor allem in ihren ikonographischen Neuerungen bei der Darstellung bekannter Themen und beim Entwurf von Buchdekorationen. Jede der oben genannten Schulen entwickelte ihr charakteristisches Schema für Dekoration und Ikonographie, entlieh dann aber auch freizügig aus den Schemata der anderen Schulen. Während der späteren Zeit wurde für gewisse, vorher noch nicht illustrierte Texte ein neuer Illustrationsplan entworfen; in bereits illustrierten Manuskripten wurde das Schema für Dekoration und Ikonographie entweder modifiziert oder mit neuen Elementen bereichert. Einige Beispiele für diese Änderungen werden auf den folgenden Seiten diskutiert.

3. Leben der Väter

Einer der neu illuminierten Texte ist das »Leben der Väter«, das die frühen ägyptischen Eremiten beschreibt. Der Haupttext ist eine armenische Übersetzung, die wahrscheinlich im dreizehnten oder vierzehnten Jahrhundert in Zilizien gemacht wurde und auf einer griechischen Version basierte, die im Mittelalter zusammengestellt wurde. Sie unterscheidet sich also von einer früheren armenischen Übersetzung, die von einem griechischen Text aus dem fünften Jahrhundert gemacht wurde.[10] Die sechsundzwanzig Legenden dieser späteren Version der »Leben der Väter« wurden als erbauliche Geschichten gesammelt, die sich vor allem auf Ereignisse aus dem Leben des heiligen Antonius, des Vaters der Asketik, und auf seine Sprüche und Predigten beziehen. In unserem Manuskript ist der Text durch die Lebensgeschichten vieler anderer Heiliger ergänzt, die in den Haupttext eingestreut sind oder ihm folgen. Die Illustration einiger dieser Episoden wurde in späteren armenischen Manuskripten aus dem fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhundert zur Tradition.

Von den einzelnen illustrierten Kopien der »Leben der Väter«, die noch existieren, wurde das früheste 1428–1430 von Thaddeus *abeghay* Avramentz im Kloster St. Antonius in Caffa auf der Krim kopiert und illuminiert.[11] Sie beginnt mit einem ganzseitigen Bild des heiligen Antonius (Abb. 120), der von Dämonen in der Gestalt von Wüstentieren umringt ist. Seine elegante, das Bild beherrschende Figur steht hoch über den zahm wirkenden Tieren; der Stil rührt von einer früheren Tradition her, die wahrscheinlich im Kloster von Caffa selbst entstand.[12] Das Manuskript ist reich illustriert mit über 500 kleinen Miniaturen am Rand und zwischen den Spalten nahe den Initialen neuer Abschnitte. Die meisten Illustrationen sind Büstenporträts der Heiligen, einige jedoch sind erzählerisch, wie z.B. die Büsten der Heiligen Basilius und Johannes und dessen Schüler Paul, der im Auftrag seines Lehrers diesem bei der Nahrungssuche einen Bären fing (Abb. 118). Es gibt einige teilseitige Gemälde, die Episoden aus dem Leben ausgewählter Heiliger illustrieren. Ein Beispiel ist die ausführliche Geschichte eines Schülers des heiligen Antonius, St. Paphnutius (viertes Jahrhundert), aus dessen Leben vier Episoden auf Bildern dargestellt sind. Paphnutius[13] führte auf der Suche nach Wahrheit ein Wanderleben, bevor er sich der Askese zuwandte. Während seiner Wanderungen in der Wüste stieß er auf Timotheus, der eine Büffelherde hütete und ihm aus seinem Leben erzählte und ihm erklärte, warum er in der abgelegenen Wüste lebte (Abb. 119).[14]

Unser Manuskript »Leben der Väter« von 1430 war möglicherweise das erste, das illustriert wurde. Der Schreiber und Künstler, Thaddeus Avramentz, gab den Text heraus, erweiterte ihn und fügte auf dem Rand Anmerkungen hinzu. Er erklärt in seinem Kolophon, er habe viele Manuskripte gesammelt und eine genauere Rezension kompiliert, wobei aber das Hauptexemplar ein von dem Mönch Melk'izeth kopiertes Manuskript sei, das ihm der Priester Stephanos gegeben habe. Als Künstler, stellt er fest, habe er es »mit Bildern und Blumen in Gold geschmückt«, in der Hoffnung, daß »man das Buch vielleicht wegen der Bilder lesen möge«. Dies kann zu der Annahme führen, daß er, so wie er die genauen Texte sammelte, auch die Modelle für die Bilder gesammelt und seine Kopie mit dem gefundenen Material illustriert haben könnte, wobei er noch einige eigene Kompositionen hinzufügte. Die Ikonographie der einzelnen Heiligen und der Episoden aus ihrem Leben kann aus verschiedenartigen Quellen stammen: aus Byzanz und aus anderen

östlichen Schulen wie Kappadokien, Syrien, Rußland, Griechenland und anderen Balkanprovinzen. Auch westliche Quellen, vor allem Italien, kommen in Betracht, da das Kloster 1430 unter genuesischer Herrschaft stand. Zu der Zeit war es ein wichtiges Zentrum, das reich und kultiviert war, und nach der Reform des Sargis Vardapet mußten die Mönche nicht mehr vom Betteln leben. Nachdem die Reihe von Illustrationen dem neu kompilierten Text beigefügt worden war, wurde unser Manuskript zum Modell, von dem mit wenigen Änderungen oder Auslassungen in Text oder Illustration kopiert wurde. Die früheste noch existierende Kopie ist von 1615, wurde in Amida angefertigt und befindet sich heute in der British Library.[15]

Zwei spätere Kopien unseres Manuskripts wurden in Jerusalem angefertigt. Die Kopie von 1651 hat ein Kolophon, das dies erwähnt,[16] während das Kolophon der zweiten Kopie von 1623[17] ihren Entstehungsort nicht enthält. Da sie jedoch von Gregor Paronter, dem Patriarchen von Jerusalem, in Auftrag gegeben wurde, und da unser Manuskript in der Zwischenzeit von Amida nach Jerusalem zurückgekehrt war, kann kein Zweifel bestehen, daß das Manuskript von 1623 in Jerusalem kopiert und von dem Künstler Kirakos illuminiert wurde. Seine Titelseite zeigt den von den wilden Tieren umringten St. Antonius (Abb. 123). Andere teilseitige Bilder enthalten 36 der ursprünglichen Episoden; außerdem gibt es über 350 kleine Büsten und Illustrationen auf den Rändern. Die Ikonographie ist nahezu identisch, aber die Illustrationen unterscheiden sich im Stil. Im Gegensatz zum klassizistischen Stil des Caffa-Manuskripts ist das Lebensbuch von 1623 im Stil der Schule von Van gehalten, mit dekorativ gefärbten Gewändern und röhrenartigen Falten, die in ihrem Aufbau fast geometrisch sind.

Ein etwas späteres Manuskript aus Jerusalem ist – wenn auch nicht direkt – auf unserem Modellmanuskript von Caffa aufgebaut. Es wurde von einem aus Polen geflohenen Schreiber kopiert und 1625 in Aleppo illuminiert; seine fast geometrische Stilisierung ähnelt der der Schule von Van.[18] St. Simon-Daniel von Antiochia z.B., einer der asketischen Säulenheiligen, der bis zu seinem Tode auf seiner hohen Säule lebte, wurde von dem Künstler dieses Manuskripts in betender Haltung auf der Säule dargestellt (Abb. 121). Diese fast abstrakte Darstellung ohne Landschaft oder Hintergrund ist stilisierter als das Gemälde des heiligen Paphnutius (Abb. 122), der kurz vor seinem Tode den Eremiten Onuphrius besuchte. Der nackte Onuphrius, mit langem Bart und einem Gürtel aus Blättern, erzählt Paphnutius von den 60 Jahren, die er in der Wüste gelebt hat; darauf stirbt er und wird von Paphnutius mit der Hilfe von zwei Löwen begraben.[19] Obwohl die Landschaftselemente auf dem Bild stilisiert sind, sind sie als Baum, Höhle, Quelle erkennbar.

Das spätere Manuskript von 1651, das in Jerusalem von dem Caffa-Manuskript von 1430 kopiert wurde, hat dasselbe Dekorationsschema. Unter seinen Illustrationen befindet sich die Zusammenkunft von Theophilus, dem Patriarchen von Alexandrien (385–412), und Vater Pambo, die beide eine Gruppe von Mönchen führen (Abb. 126). Ein weiteres Bild zeigt St. Paphnutius, der von einem Engel die heilige Kommunion empfängt, nachdem er unter vielen Heiligen als der tugendhafteste erkannt worden ist (Abb. 127).

Diese Gruppe illustrierter Kopien vom »Leben der Väter« trug wesentlich zur Entwicklung und zu den Neuerungen der späteren Schulen armenischer Illumination bei.[20]

4. Das Gesangbuch von Van, 1529

Neuerungen in Dekorationsschemata und Ikonographie können auch in der Schule von Van gefunden werden. Die Evangelienbücher dieser Schule wurden mit den traditionellen christologischen Bilderzyklen illustriert und – anders als im Dekorationsplan von Hymnenbüchern – meist am Anfang des Buches gebunden, während einige typologische Bilder aus dem Alten Testament am Ende folgten. Die Darstellung der Opferung Isaaks und der Lippen Jesaias, die mit Kohle gereinigt werden, wie sie das Diakon-Thoros-Evangeliar von 1311 (s.o.) enthält, werden in den Evangelien der Schule von Van aus dem sechzehnten Jahrhundert durch die Wurzel Jesse und die Vision Ezechiels ersetzt.[21] Für die Vision wird eine neue Ikonographie entwickelt, die die typologischen Aspekte der Wiederkehr Christi betont. Sie basiert auf der Komposition des Malers Awak und unterscheidet sich wesentlich von der der Erznka-Bibel (Abb. 86). Die Van-Künstler benutzten dieses neue Verständnis der Vision des Ezechiel nicht nur in ihren Evangelien: Ein Hymnenbuch von 1529 aus der Stadt Van stellt die Episode in ähnlicher Ikonographie dar (Abb. 125).[22] Ezechiel kniet am Flußufer unter einem großen zentralen Medaillon des thronenden Christus, der von den vier Kreaturen umringt ist, von denen jede vier verschiedene Köpfe und sechs Flügel und zwei Hände unterhalb des Kopfes hat (Off. 4:6–8, Ez. 1:5–19); zwei diagonale Achsen durchbohren die vier goldenen Räder und trennen die Kreaturen voneinander. Ein zusätzliches Paar gekreuzter Flügel sitzt außerhalb des Medaillons über drei Kreaturen und eine segnende Hand, die sich unter dem Medaillon ausstreckt, hält Ezechiel eine Schriftrolle zum Essen hin (Ez. 2:9–3:3), während von einem der Schilfrohre ein geschlossenes Buch hängt (Off. 10:9–11).

Andere Bilder in diesem Gesangbuch sind in ziemlich konventioneller Ikonographie dargestellt und alle sind nahe den entsprechenden Liedern angeordnet. Der Zyklus beginnt mit der Verkündigung an Anna und Joachim und endet mit der Darstellung der Schlacht von Avarayr von 451. Diese Darstellung von Vardan Mamikonian, der gegen die Perser mit ihren Elefanten kämpft, wurde in den Hymnenbüchern von Van seit dem sechzehnten Jahrhundert Tradition.[23] Eine dieser Illustrationen, die für den Montag in der heiligen Woche, zeigt die Versuchung von Adam und Eva (Abb. 124), die neben dem Baum der Erkenntnis stehen. Eva, die von einer zweibeinigen geflügelten Schlange ermutigt wird, pflückt mit ihrer linken Hand eine Frucht und reicht eine andere mit der rechten dem gekrönten Adam.[24] Das Kreuz als das Zeichen des Menschensohns (Mt. 24:30–31) mit dem thronenden Christus, der von vier hornblasenden Engeln umringt ist, ist

gewöhnlich die vorletzte Illustration eines Gesangbuchs vor der Schlacht von Vardanes,[25] jedoch nicht in unserem Manuskript. Ein zusätzlicher christologischer Zyklus, der auf andere, kleinere Blätter gemalt wurde, wurde später eingefügt, wie im Katalog beschrieben wird.

5. Der Alexanderroman von 1536

Das wichtigste all dieser Manuskripte aus der Schule von Van ist der illustrierte Alexanderroman.[26] Seine Wichtigkeit liegt hauptsächlich darin, daß durch ihn der Verlauf der Illumination eines Manuskripts und das Verhältnis zwischen Schreiber und Künstler verfolgt werden können.[27] Der Text basiert auf dem griechischen Pseudo-Callisthenes, der im fünften Jahrhundert ins Armenische übersetzt wurde. Im dreizehnten Jahrhundert hatte er seine Beliebtheit wiedergewonnen und wurde von Khatchatur *Vardapet* (1280–1320) mit zusätzlichen Versen versehen, wonach noch viele andere Verse hinzukamen, von denen einige die Länge ganzer Kapitel hatten.[28] Grigoris, der Katholikos von Aghthamar (1512–1545), der Dichter, der unser Manuskript illuminierte, verbesserte den Text und gab ihn neu heraus.[29] Er sandte seine Verse von der Insel Aghthamar im Vansee an den Schreiber Markari *abelay*, der in dem Dorf Varag lebte und sich über die dort herrschenden schlechten Verhältnisse beklagte;[30] er kopierte den erhaltenen Text und schickte ihn an Grigoris zurück. Die Instruktionen, Hinweise und Bemerkungen, die der Schreiber für den Katholikos neben die für die Illustrationen freigelassenen Räume schrieb, sind höchst interessant. Alle Inschriften sind in Umgangsarmenisch und einige weisen darauf hin, daß dem Schreiber die ältere Version des »Leben von Alexander« zur Verfügung stand, die er manchmal aus Versehen benutzte.[31] Seine Anweisungen sind einfach und klar, z.B.: »Mache eine große schöne Schildkröte« (Fol. 100); aber einige seiner Inschriften haben persönlichen Charakter: »Male auf dieser Seite das Bild so, daß es den ganzen Raum ausfüllt und man den Schmutz auf dem Papier nicht sehen kann. Sie haben heute den Beutel ausgeschüttelt und der Dreck flog auf die Seite. Bitte entschuldige« (Fol. 85v–86).

Der Künstler, Katholikos Grigor, mußte seine Vorstellungskraft anstrengen, um eine säkulare Ikonographie zu entwickeln, die wahrscheinlich auf den traditionellen religiösen Darstellungen basierte. Die Geburt Alexanders (Abb. 128) z.B. ist zweifellos auf der Geburt Christi begründet: Olympias lagert wie die Jungfrau, und Alexander liegt gewickelt neben ihr wie Christus, während Nectanebos, sein wirklicher Vater, ihn anbetet wie Joseph.[32] Die Geschichte vom Tod des akarnanischen Königs Nikolaos (Abb. 129) bei einem Wagenrennen in Pisa ist wahrscheinlich eine Zusammenfassung mehrerer Darstellungen von Schlachtszenen. Nikolaos liegt tot neben seinem Pferd unter Alexander, der seinen Bogen spannt und von berittenen Soldaten begleitet ist. Von dem Wagenrennen, in dem Nikolaos gemäß dem Roman stirbt, hat nur die Urne überlebt.[33] Die Episode ist in verschiedener Weise in anderen illustrierten armenischen Manuskripten des Alexanderromans dargestellt, da sie von einer anderen Fassung des Texts ausgehen. Diese und andere Episoden beweisen Grigors Originalität in Text und Ikonographie.[34] Für einige Illustrationen wurde Raum freigelassen, sie wurden jedoch aus unbekannten Gründen nicht ausgeführt.[35]

6. Die Schule von Khizan

Die Schule von Khizan war vom fünfzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert eine der aktivsten Schulen und produzierte Hunderte von Manuskripten, von denen viele erhalten blieben. Die Sammlung des Jerusalemer Patriarchats enthält einige von ihnen, aus den meisten Zeitabschnitten dieser Jahrhunderte.[36] Während des fünfzehnten Jahrhunderts illuminierten Künstler wie Khatchatur und Mkrtitch Evangelienbücher mit den üblichen christologischen Zyklen vor dem Text, denen typologische alttestamentarische Szenen wie die Opferung Isaaks vorausgingen, die von früheren armenischen Traditionen übernommen wurden; wenn die Wurzel Jesse und Ezechiels Vision erscheinen, so sind sie von der Schule von Van übernommen.[37] Die Khizan-Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts führten einige besondere ikonographische Elemente ein, wie z.B. einen Engel, der den Inhalt einer Flasche mit heiligem Wasser bei der Taufe über den Kopf Christi gießt.[38] Sie fügten auch viele Szenen von Christuswundern, Bilder von der Freude der Gerechten im Paradies und den Qualen der Verdammten in der Hölle (Abb. 133) und ein geschmücktes Kreuz hinzu, das von vier trompetenblasenden Engeln umringt ist und das Zeichen des Menschensohns beim Jüngsten Gericht darstellt (Mt. 24:30–31).[39] Diese Neuerungen im Plan von Dekoration und Ikonographie entwickelten sich im fünfzehnten Jahrhundert, wurden bis zum achtzehnten Jahrhundert weiter benutzt, und halfen, die Illustrationen anderer Texte zu formen.

7. Drei Künstlergenerationen in einem Khizaner Atelier

Während der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und den ersten Jahrzehnten des siebzehnten führte ein neuerwachtes Interesse an illuminierten Manuskripten zu einer neuen Entwicklungsphase der Schule von Khizan. Sie begann mit einem Schreiber und Künstler namens Sargis, der seine beiden Söhne Martyros und Sargis ausbildete, die wiederum ihre Söhne und einige Schüler in demselben Skriptorium unterrichteten, unter denen Khatchatur und Kirakos die wichtigsten waren.[40] Das Jerusalemer Patriarchat besitzt einige der bedeutendsten illuminierten Handschriften aus dieser Werkstätte, die ihre Entwicklung über drei Generationen demonstriert.

Sargis der Ältere wurde von einem Künstler aus Agthtamar ausgebildet, was den Einfluß der Schule von Van auf das Dekorationsschema, die Komposition und Ikonographie seiner Illustrationen wie auch seine Neigung zu einem schematischen abstrakten Stil erklärt. Dies wird an einem



115

Abb. 115: Verziertes Kopfstück am Anfang eines Kommentars zu den Episteln, von Sargis Vardapet (1154), 1399 in St. Jakob in Jerusalem kopiert und illuminiert (Ms. 7, S. 1).

Evangeliar deutlich, das er 1571/72 während einer Pilgerfahrt in Jerusalem malte.[41] Von den vier Evangelistenporträts blieb nur das des heiligen Lukas erhalten (Abb. 130), aber die vier verzierten Kopfstücke haben mehrere stilisierte Figuren, die dem Porträt von St. Lukas gleichen, wie z. B. das von St. Matthäus (Abb. 131). Sargis dekorierte auch ein Gesangbuch, das 1553 in Pazentz, einem Dorf in der Umgebung von Khizan, kopiert wurde und sich heute in Jerusalem befindet.[42] Die verzierten Kopfstücke ähneln denen in seinem Evangelium von 1571/72, besonders wenn man die Gestalt des Christus auf der Anfangsseite des Gesangbuches (Abb. 132) und die Dekorationsmotive am Rand mit denen im Evangeliar vergleicht. Der Figurenstil ist jedoch anders, wie man an dem ganzseitigen Gemälde von Joachim und Anna sehen kann (Abb. 139), obwohl er sich aus demselben Stil entwickelt hat. Dies ist, wie weiter unten ersichtlich ist, die Arbeit von Kirakos, einem Schüler von einem von Sargis' Söhnen.

8. Martyros Khizantzi

Der begabtere der beiden Brüder war Martyros, über dessen Arbeit ziemlich viel bekannt ist. Die Jerusalemer Sammlung enthält eine Reihe von ihm illuminierter Manuskripte.[43] Das älteste illuminierte Manuskript, das Martyros zugeschrieben wird, ist ein Gantsaran, eine Sammlung religiöser Gedichte, die 1575 teilweise in Khlath nördlich des Vansees kopiert wurde.[44] Martyros' hochstilisierte bunte Gewänder und seine Figuren mit länglichen Körpern und kleinen ausdrucksvollen Händen, die eine ruhige Symmetrie bewahren, stammen durch seinen Vater von der Schule von Van ab. Das wird deutlich an dem ganzseitigen Gemälde der Kreuzigung (Abb. 132) und dem der Dormitio der Jungfrau (Abb. 134). Einige westliche Kunstelemente wurden der traditionellen armenischen Ikonographie hinzugefügt, wie der Pelikan, der über der Kreuzigung sein Junges mit seinem eigenen Blut nährt und damit das Opfer Christi symbolisiert.

Martyros Khizantzi illuminierte 1577–1579 in Khizan ein prächtiges Evangeliar, das sich heute in Jerusalem befindet.[45] Es enthält die üblichen Porträts der Evangelisten, dekorierte Kopfstücke, einen Zyklus von 29 ganzseitigen Bildern mit christologischen Episoden und 68 Textillustrationen am Rand. Er stand in enger Beziehung mit dem Jerusalemer Bischofssitz und verbrachte während seiner Reisen zwei Jahre in Jerusalem (1590/91), wo er ein *khatchk'ar* (Steinkreuz) in Auftrag gab, das in Erinnerung an seinen Besuch ausgeführt werden sollte.[46] Während seines Aufenthalts in Jerusalem kopierte er Teile eines großen Menologiums für den Patriarchen David, illuminierte es jedoch nicht.[47] 1596 bestellte der Patriarch David bei Martyros ein illuminiertes Manuskript ausgewählter Bücher des Alten Testaments, das er zu kopieren begann, dann aber seinem Bruder Sargis und seinem Neffen Grigoris zur Fertigstellung überließ.[48] Er selbst ging in demselben Jahr nach Istanbul, wo er ein Evangelium kopierte, das sich heute in der Chester Beatty Sammlung befindet.[49] Ein anderes Werk, das er gemeinsam mit seinem Bruder Sargis und seinem Sohn Grigoris anfertigte, ist eine Sammlung von Arbeiten des Gregor von Tathev, die sich heute in Jerusalem befindet.[50] Sie wurde in Sebastia begonnen, wo Martyros 1600 arbeitete, und 1602 in Khizan fertiggestellt. Martyros Khizantzis Leben ist typisch für einen wandernden Schreiber und Künstler in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.[51] Er muß vor 1609 gestorben sein, dem Jahr, in dem der Schreiber Grigor den Leser im Kolophon zu einer von ihm kopierten Predigtsammlung bittet, seinen Lehrer Martyros nicht zu vergessen.[52]

9. Sargis Khizantzi

Sargis war weder so talentiert noch so berühmt wie sein Bruder Martyros.[53] Er begann erst 1591 als Schreiber und Illuminator zu arbeiten, und das letzte von ihm illuminierte Manuskript datiert von 1610.[54] Das prächtigste noch erhaltene illuminierte Manuskript von Sargis' Feder und Pinsel ist das Gesangbuch von 1601 aus Khizan.[55] Es enthält 45 ganzseitige Gemälde, die christologische, alttestamentarische, historische und hagiographische Episoden sehr detailliert darstellen. Die Parabel von dem Reichen, der den armen Bettler Lazarus ignoriert und daher von Durst gequält in der Hölle braten muß, während Lazarus im Paradies in Abrahams Schoß getröstet wird (Abb. 133), wird von Sargis mit der Naivität eines wirklichen Gläubigen illustriert. Die Ikonographie von Himmel und Hölle war in der Schule von Khizan seit dem fünfzehnten Jahrhundert bekannt; es gibt dafür zahlreiche Beispiele in den Evangelien der Jerusalemer Sammlung.[56] Die Israeliten, die das Rote Meer durchqueren, und die ertrinkenden Ägypter sind auf zwei gegenüberliegenden Seiten abgebildet (Abb. 135). Über den ertrinkenden Ägyptern steigen die Insignien des Pharao – seine Krone und sein Zepter – von zwei Engeln flankiert zum Himmel auf.

10. Sargis und Kirakos, Martyros und Khatchatur

Sargis half bei der Ausführung eines anderen Hymnenbuchs, das 1602 in Khizan angefertigt wurde und sich heute in Jerusalem befindet;[57] er war der Schreiber und Stifter des Manuskripts, während der Illuminator sein Schüler Kirakos war. Die Stilisierung der Figuren ähnelt der von Sargis, obwohl Kirakos seinen eigenen, individuellen Stil hatte. Die dunklen Umrisse und die Gesichtszüge können an dem Kopfstück der Verkündigung an Joachim und Anna gesehen werden (Abb. 138). Als ein Künstler der dritten Generation des Ateliers übernahm Kirakos die Illumination eines Hymnenbuchs, das Sargis, der Vater von Martyros und Sargis Khizantzi, zu verzieren begonnen hatte. Dieses Manuskript,[58] das der Schreiber Stephanos 1553 kopierte, enthielt wahrscheinlich überhaupt keine ganzseitigen Gemälde. Kirakos malte zwei Bilder – die Verkündigung an Joachim und Anna und Pfingsten – auf einer anderen Art Papier als das Manuskript und ver-



116

Abb. 116: Carpianus in der Lünette von Eusebius' Brief an ihn. Oberteil einer Seite aus einem Evangeliar, das 1475 im Erlöserkloster in Jerusalem kopiert wurde (Ms. 1943, S. 13).

band sie mit diesem auf Bitte seines Schülers Melk'izet, dem das Manuskript gehörte, wie er in der Inschrift unter der Bildseite feststellte (Abb. 139). Der figürliche Stil in Kirakos' Gesangbuch von 1602 ist jedoch ausdrucksvoller und komplizierter als die stereotype Vermittlung dieser beiden Bilder von 1623 (Abb. 136), die möglicherweise von einem Lehrling nachgezeichnet und ausgemalt wurden.

Auch Martyros, Sargis' Bruder, hatte mehrere Schüler, mit denen er zusammenarbeitete.[59] Einer seiner Schüler, Khatchatur von Khizan, arbeitete mit ihm 1591, als sie in Jerusalem waren, gemeinsam an der Illustration eines großen Menologiums, das Martyros, sein Bruder Sargis und Khatchatur selbst kopierten.[60] Die Dekoration des Menologiums besteht aus vielen Randillustrationen, zwei Kopfstücken und einem ganzseitigen Bild der Geburt Christi (Abb. 137). In einer Inschrift unter dem Bild erklärt der Künstler Khatchatur, daß er dieses Bild von dem Evangeliar der Königin Keran kopierte, das er in Jerusalem fand.[61] Die Ähnlichkeit der Khizaner Kopie mit ihrem zilizischen Modell in Details und Komposition ist verblüffend, aber Khatchaturs Versuch, den Stil zu imitieren, ist durchaus nicht erfolgreich. Trotz seines Versuchs, stilistische Motive wie Schraffierungen in Gewändern und Landschaften zu simulieren, ist der lineare Stil der Khizaner Schule leicht erkennbar. Die Suche nach guten Vorbildern zum Kopieren war zweifellos eines der Ziele der Künstler der späten Khizaner Schule, und neben zilizischen Modellen waren auch andere aus späteren Epochen beliebt.

Die Zerstreuung der Armenier im ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts, die eine Folge der feindlichen Auseinandersetzungen zwischen den Persern und Türken war, resultierte in der Schaffung neuer Zentren der Buchmalerei. Die Schreiber und Künstler waren gezwungen, herumzureisen, aber wohin sie auch kamen, benutzten sie weiterhin ihren eigenen Stil. Martyros und Sargis Khizantzi, Yovhannes von Khizan, Sargis von Mokhs und ihre Schüler waren nur einige dieser Wanderkünstler. Andere siedelten sich in den neuarmenischen Zentren, vor allem in Neu-Julfa in Isfahan an, wo sie ihrem Handwerk nachgehen konnten.[62]

11. Die Bibeln der Neu-Julfa-Schule

Die Schüler von Martyros Khizantzi und Sargis von Mokhs gehörten zu den vielen Schreibern und Künstlern, die aus der ganzen armenischen Diaspora in Neu-Julfa zusammenkamen. Dieser Umstand und die weltweiten Verbindungen der neuen Hauptstadt machten Neu-Julfa zum Schmelztiegel für viele Stilarten und einen weiten Kreis von Ikonographien. Zeugnisse für diesen ikonographischen Eklektizismus können in den Bibeln von Neu-Julfa gefunden werden, die die gesamten Texte des Alten und Neuen Testaments mit einigen apokryphischen Zusätzen[63] enthalten, großzügig verziert mit ganz- und teilseitigen Bildern und einigen Randdekorationen.

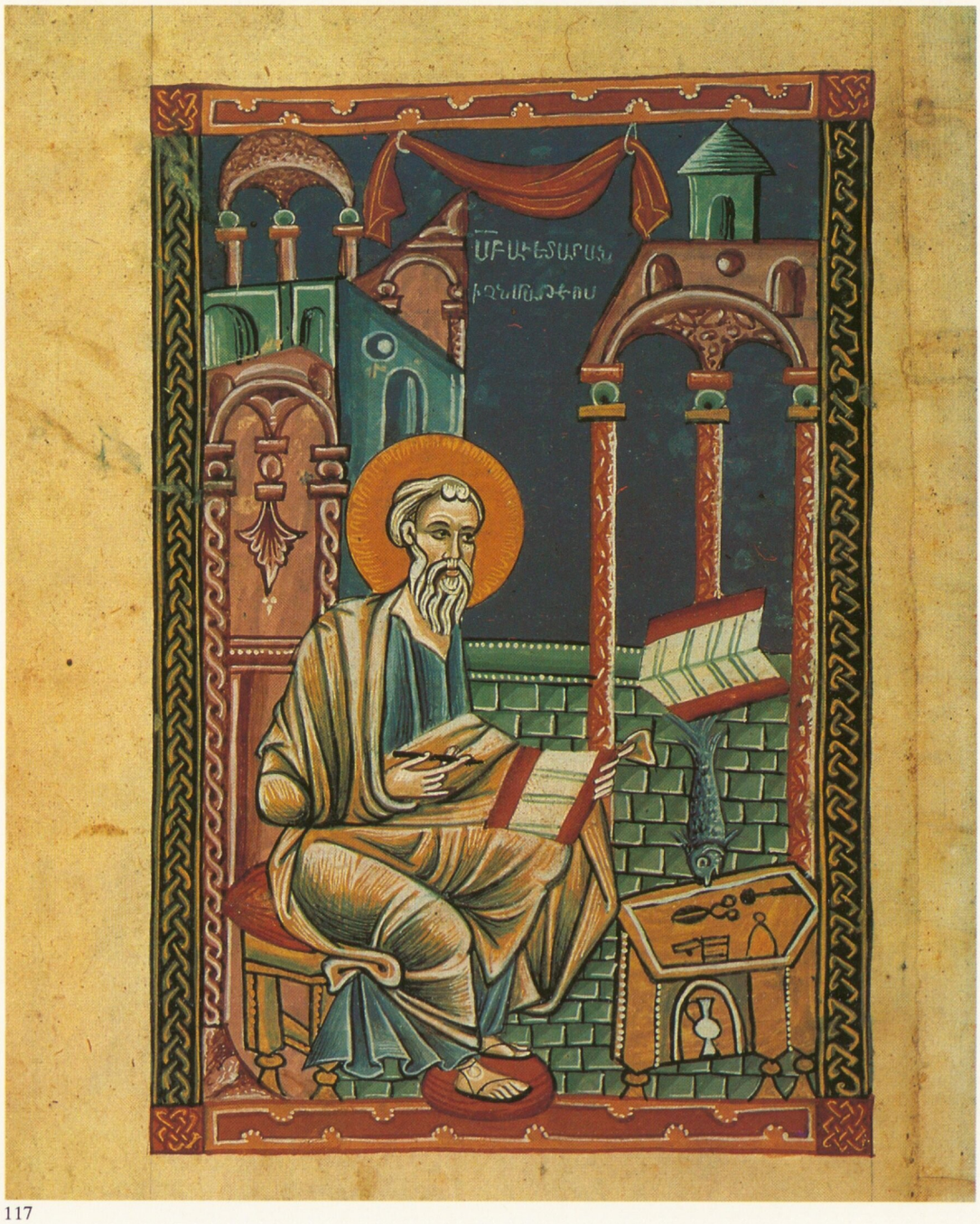
Während des siebzehnten Jahrhunderts entwickelten sich in Neu-Julfa zwei wesentliche Bibeltypen. Der frühere Typ, die Neu-Julfa-Rezension, ist eine Zusammenfassung von europäischen und armenischen Modellen. In ihrem Anfangsstadium erhielt die Bibel nur einige illustrative Anfangsseiten, aber um die Mitte des Jahrhunderts wurden Illustrationen aus der Offenbarung eingeführt und in den entsprechenden Text eingefügt. Sie basierten auf den Holzschnitten der Apokalypse von Albrecht Dürer und seinen Nachfolgern. Der zweite Typ der Neu-Julfa-Rezension ist die De-Bry-Rezension. Die meisten ihrer Illustrationen wurden um die Mitte des Jahrhunderts aus einer Bibel gewählt, die der Kupferstecher Jan Theodor De Bry illustriert hatte. Die Bibel enthält außerdem einen apokalyptischen Bilderzyklus, der von Dürers Holzschnitten ausgeht und dem Neu-Julfa-Typus in seinem späteren Stadium gleicht.

12. Die De-Bry-Rezension

Eine der zu dieser Gruppe gehörigen Bibeln wurde zwischen 1643 und 1646 von Stephanos kopiert und von einem unbekannten Künstler ausgemalt.[64] Die Bebilderung des Alten Testaments in dieser Bibel besteht aus einigen ganzseitigen Bildern, die, jedes in vier Felder geteilt, an den Anfängen von größeren Abschnitten stehen. Die vier Evangelien sind sparsam mit Porträts von Eusebius, Carpianus und den vier Evangelisten versehen. Die Apokalypse jedoch ist mit fünfzehn gleichmäßig verteilten Bildern illustriert, die mit dem Himmlischen Jerusalem abschließen.

Die Ikonographie der Bilder ist auffallend abhängig von einer Bibel, die der flämisch-deutsche Stecher Jan Theodor De Bry (Lüttich 1561 – Frankfurt a. M. 1623)[65] illustrierte und 1609 in Mainz herausgab.[66] Die Auswahl der in unserer Bibel abgebildeten Episoden ist allerdings willkürlich. Die Ikonographie der ausgewählten Episoden folgt manchmal der De Bry Bibel bis in die kleinsten Details der Gestik und Mimik. Unser Neu-Julfa-Künstler mit seiner stilisierten und malerischen Art vermittelte nicht die Elemente des Renaissancestils und ließ manchmal sogar Teile der Bilder aus, die nicht in seine komprimierten Kompositionen paßten. So fehlen die Tiere im Hintergrund des Sündenfalls (Abb. 140) und die beiden Jungen mit dem Esel in der Opferung Isaaks (Abb. 141). Es ist nicht sicher, ob der Neu-Julfa-Künstler die De Bry Bibel als direktes und einziges Modell benutzte. Einige Episoden erscheinen in anderer Reihenfolge, andere haben eine unterschiedliche Ikonographie und wieder andere fehlen in der De Bry Bibel überhaupt. Ein Beispiel für die unterschiedliche Reihenfolge der Episoden ist der thronende Saul (Abb. 142), der im Gegensatz zu unserer Bibel bei De Bry auf den Kampf Davids mit Goliath folgt. Das allererste Bild bietet ein Beispiel für die unterschiedliche Ikonographie; Gottvater schwebt bei der Schöpfung der Welt über dem Land (Abb. 140), bei De Bry dagegen ist die Komposition vollkommen anders. Das Himmlische Jerusalem, das letzte Bild in der Offenbarung, existiert in der De Bry Bibel nicht. Das direkte Modell für unsere Neu-Julfa-Bibel war wahrscheinlich nicht die De Bry

Abb. 117: St. Matthäus aus dem Erlöser-Evangeliar von 1475, von Jovhannes, wahrscheinlich in Khizan gemalt (Ms. 1943, S. 40).



117

Bibel, sondern ein gemeinsamer Prototyp, in dem einige Bilder anders geordnet waren und einige eine unterschiedliche Ikonographie aufwiesen. Es ist jedoch eher einleuchtend, daß unser Künstler, soweit seine Darstellungen von denen De Brys abweichen, andere Quellen benutzte.

13. Die frühe Neu-Julfa Bibelrezension

Die andere Bibelrezension, die sich in Neu-Julfa entwickelte und im siebzehnten Jahrhundert in der gesamten armenischen Diaspora sehr beliebt wurde, enthält ebenfalls ganz- und halbseitige Illustrationen des Alten und Neuen Testaments. Diese Rezension muß sich in begrenztem Umfang zu Beginn des Jahrhunderts entwickelt haben, da sie schon 1620 berühmt war, als ein unbekannter Kunde in Istanbul einen Künstler aus Neu-Julfa beauftragte, seine Bibel zu illustrieren.[67] Der Name des Auftraggebers wurde ausgewischt, aber der Name des Künstlers, Khatchatur Isfahani, der für diesen besonderen Zweck nach Istanbul reiste, blieb erhalten.

Das Titelblatt illustriert die ersten Kapitel von Genesis (Abb. 143), indem es die sechs Tage der Schöpfung in Medaillons in der Initiale I des Buches darstellt, wie es in der mittelalterlichen westlichen Buchmalerei üblich war, jedoch mit etwas abweichenden Themen und Ikonographie. Der Schöpfer sitzt auf einem Thron, umgeben von den vier apokalyptischen Kreaturen des heiligen Johannes. Das erste, oberste Medaillon stellt die Situation vor der Schöpfung dar, in der zwei Engel als Gottes Helfer fungieren; dahinter befinden sich in Segmenten die vier Elemente, aus denen die Welt geschaffen wurde: Feuer, Luft, Wasser und Erde. In den übrigen Medaillons sind die restlichen Schöpfungstage dargestellt, und auf der Hauptfläche entwickelt sich die Geschichte von Adam und Eva.

Die apokalyptischen Andeutungen sind auf der gegenüberliegenden Anfangsseite unterstrichen (Abb. 143). Auf dem verzierten Kopfstück gehen Strahlen von den segnenden Händen

Abb. 120 (auf S. 97): Der heilige Antonius, von wilden Tieren umgeben. Titelblatt zum frühesten »Leben der Väter«, Caffa (Krim), 1430 (Ms. 285, S. 14).

Christi aus; und Moses, der Autor des Pentateuch, und eine Taube, die den Heiligen Geist darstellt, sind in Medaillons abgebildet. Unter den Strahlen sind die Gesichter der vierundzwanzig Ältesten der Offenbarung (4:4), die sich darauf vorbereiten, zu Gericht zu sitzen. Über dem Kopfstück liegt ein Lamm auf einem Altar, umrahmt von zwei Seraphim, und Johannes der Täufer trägt ein Lamm über einem dekorierten Randmotiv. Die Initiale wird von St. Johannes dem Evangelisten geformt, der das Buch mit seinem Symbol, dem Adler, hochhält. Diese beiden gegenüberliegenden Seiten stellen Anfang und Ende dar, die Schöpfung mit dem Sündenfall des Menschen, und die Erlösung mit dem Jüngsten Gericht.

Diese sich ergänzenden Anfangsseiten auf gegenüberliegenden Blättern waren möglicherweise nicht die Erfindung des Künstlers Khatchatur oder des Schreibers Yakob. Sie könnten schon früher im Jahrhundert entstanden und bald in Mode gekommen sein; sicherlich sind sie Teil einer Tradition, die in Neu-Julfa[68] und auch in Jerusalem selbst bestand.

Die von Mik'ayel 1640 kopierte Bibel wurde entweder in Istanbul oder in Jerusalem angefertigt, »an den Toren von St. Jakob«, wie eine spätere Inschrift unter dem Titelbild feststellt.[69] Die Miniaturen auf beiden Seiten (Abb. 144) sind denen von Khatchatur Isfahani ähnlich und beziehen sich auf den Neu-Julfa Prototyp. Die Bibel von 1640 enthält mehr Textillustrationen als Khatchaturs Bibel von 1620, von denen einige mit der Neu-Julfa-Bibel der De-Bry-Rezension verwandt sind. Ein Bild von Hannah, die vor Eli sitzt, das in ähnlichem Aufbau in der Bibel von 1643–1646 erscheint, fehlt jedoch in der De-Bry-Bibel von 1609 aus Mainz. Alle anderen Kopien der Neu-Julfa-Bibel enthalten dieselbe Ikonographie von Eli und Hannah. Eine undatierte Kopie in Jerusalem,[70] die der Bibel von 1620 gleicht, bildet sie ganzseitig ab (Abb. 145). Dieses Beispiel illustriert den eklektischen Charakter der Neu-Julfa-Bibeln: Wenn einmal ein neues Element in das Repertoire aufgenommen worden war, so blieb es erhalten und vermehrte die Zahl der Illustrationen.

14. Die Illustrationen zur Apokalypse

Die reichste dieser Bibeln in Jerusalem ist eine Kopie, die 1645 von dem Schreiber Astuadzatur geschrieben und von dem Künstler Hayrapet illustriert wurde.[71] Sie enthält 26 ganzseitige Gemälde, die mit der Schöpfungsseite beginnen,[72] und mit der Vision des heiligen Johannes vom Himmlischen Jerusalem enden (Abb. 146). Jerusalem ist wie in den Visionen von Ezechiel (41:16–25) und St. Johannes (Off. 21:6) als viereckige Stadt mit zwölf Toren, jedes mit einem Engel, dargestellt. In einer Wolke über der Stadt sieht man Gottvater mit einer Krone und den Heiligen Geist als eine Taube unterhalb von ihm, vor der Stadt ein Hirte mit seinen Schafen.

Die Herkunft der Neu-Julfa-Darstellung des Himmlischen Jerusalem ist ungewiß.[73] Die Ikonographie stammt wahrscheinlich aus derselben Quelle wie der Holzschnitt des holländischen Graphikers Christoffel van Sichem II.[74] In seiner Bibel von 1646 erweiterte er Dürers apokalyptischen Zyklus um ein Bild des Himmlischen Jerusalem, das Gottvater, die Taube und den guten Schäfer vor einem viereckigen Jerusalem mit Engeln in den Toren enthält.[75] Dieser Typ des Himmlischen Jerusalem könnte eine Erfindung van Sichems für seine Bibel von 1646 gewesen sein, da sie nur sein Monogramm trägt.[76] Wenn das stimmt, so bleibt die Frage, wie diese Komposition in Neu-Julfa in der Bibel von 1645 kopiert werden konnte – ein Jahr, bevor sie in Antwerpen gedruckt wurde (Abb. 149). Eine Möglichkeit wäre, daß dieses Bild vor seiner Aufnahme in seine Bibel von 1646 von van Sichem für einen früheren Abdruck eines vollständigen apokalyptischen Zyklus vom Dürertypus mit anderen van Sichem-Zusätzen geschnitten wurde, da alle diese

Abb. 118: Büsten der Heiligen Basilius, Johannes des Zwergen und seines Schülers Paul, der einen Bären fängt, aus dem »Leben der Väter«, Caffa, Krim, 1430 (Ms. 285, S. 412).

Abb. 119: St. Paphnutius trifft St. Timotheus und seine Büffel in der Wüste, aus dem »Leben der Väter«, aus Caffa (Ms. 285, S. 573).

Abb. 121 (S. 98): St. Simon-Daniel, ein Stylite aus Antiochien, auf seiner Säule, aus dem »Leben der Väter« von 1625, von einem polnischen Schreiber in Aleppo kopiert (Ms. 23, S. 541).

Abb. 122 (S. 99): St. Paphnutius hört die Lebensgeschichte von St. Onophrius kurz vor dessen Tod, aus dem »Leben der Väter«, Aleppo, 1625 (Ms. 23, S. 470).



118



119



120



Abb. 123 (S. 100): St. Antonius und die Tiere der Wüste. Anfangsseite zum »Leben der Väter« von 1623, wahrscheinlich in Jerusalem gemalt (Ms. 971, Fol. 16v).

Abb. 124: Die Versuchung Adams und Evas, aus dem Gesangbuch von Van, 1529 (Ms. 1667, Fol. 58v).

Abb. 125: Ezechiels Vision, aus dem Gesangbuch von Van, 1529 (Ms. 1667, Fol. 237v).



125



124



126



127



128



129

Abb. 126: Theophilus, der Patriarch von Alexandria, trifft Vater Pambo und dessen Mönche, aus dem »Leben der Väter«, Jerusalem, 1651 (Ms. 228, Fol. 276v).

Abb. 127: St. Paphnutius empfängt die Heilige Kommunion von einem Engel, aus dem »Leben der Väter«, Jerusalem, 1651 (Ms. 228, Fol. 299).

Abb. 128: Nectanebos betet bei der Geburt Alexanders, aus dem Alexanderroman, von Grigoris, dem Katholikos von Aghthamar, gemalt und in Varag kopiert (Ms. 473, Fol. 17).

Abb. 129: Tod des Nicolaos, des Königs der Arkananier, aus dem Alexanderroman, Varag und Aghthamar, 1535/36 (Ms. 473, Fol. 19).

Abb. 130: St. Lukas, aus Sargis Khizantzis Jerusalem-Evangeliar, 1572 (Ms. 868, Fol. 141v).



130

Abb. 131: Kopfstück der Anfangsseite zu Sargis Khizantzis Jerusalem-Evangeliar, 1572 (Ms. 868, Fol. 13).



131

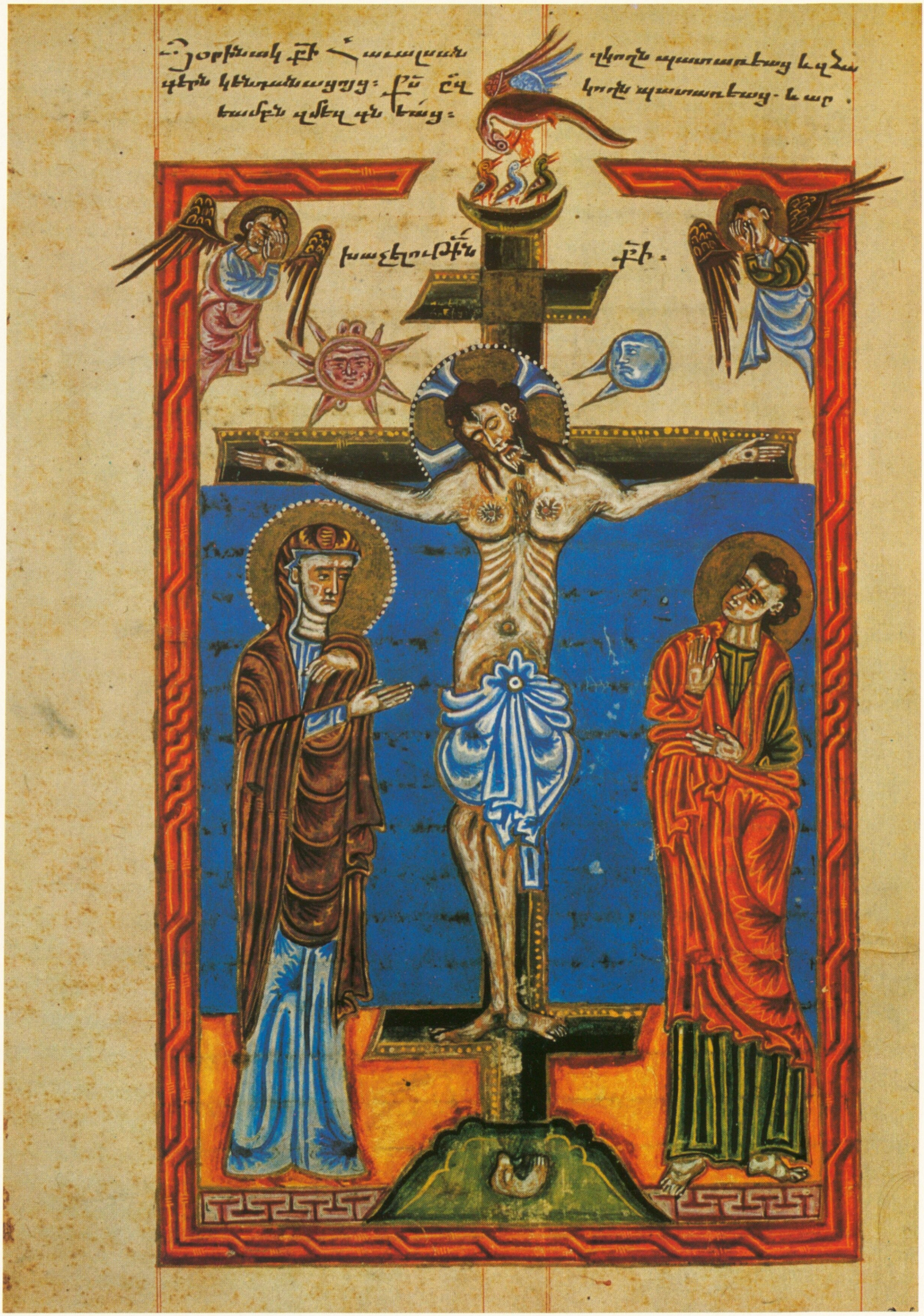


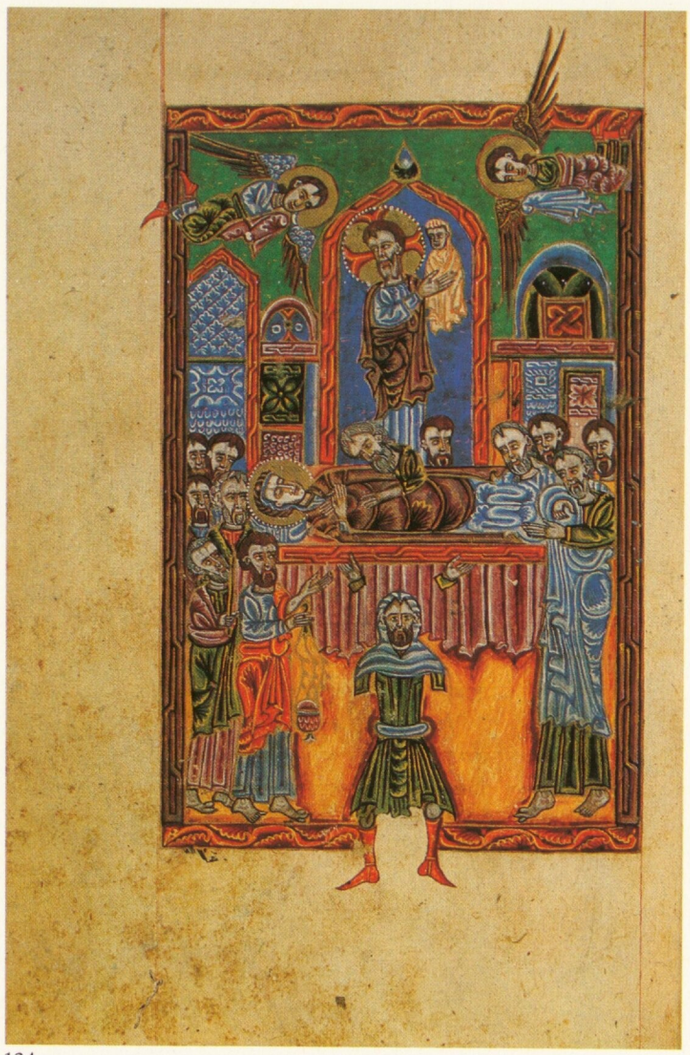
Abb. 132 (links): Kreuzigung aus dem frühesten *Gantsaran* (religiöse Gedichte) von Martyros Khizantzi, Khizaner Schule, 1575 (Ms. 135, Fol. 254v).

Abb. 133: Der Reiche wird von Durst geplagt, während er in der Hölle brät, und Lazarus, der Arme, dem er nichts zu essen gab, sitzt im Paradies in Abrahams Schoß. Aus einem Gesangbuch von Sargis Khizantzi dem Jüngeren, 1601 (Ms. 1663, S. 193).



133

Abb. 134: Die Dormitio der Jungfrau, aus dem frühesten Martyros Khizantzi *Gantsaran,* Khizaner Schule, 1575 (Ms. 135, Fol. 394).



134

Abb. 135 (S. 106): Die Israeliten durchqueren das Rote Meer, während die Ägypter ertrinken und Pharaos Krone und Zepter zum Himmel fliegen. Aus einem Gesangbuch des Sargis Khizantzi des Jüngeren, 1601 (Ms. 1663, S. 814–815).

Abb. 136 (S. 106): Ausgießung des Heiligen Geistes an Pfingsten, aus einem Gesangbuch. Das Kopfstück wurde von Sargis Khizantzi dem Älteren dekoriert und das Bild 1623 von Kirakos, einem Schüler seines Sohnes, gemalt. Siehe Abb. 139 (Ms. 1594, S. 372–373).

Abb. 137 (S. 107): Geburtsszene mit Anbetung der Weisen, aus einem Menologium von 1591 aus Jerusalem. Der Maler Khatchatur von Khizan kopierte es in Jerusalem vom Königin-Keran-Evangeliar (Ms. 1920, Fol. 796).



135



136

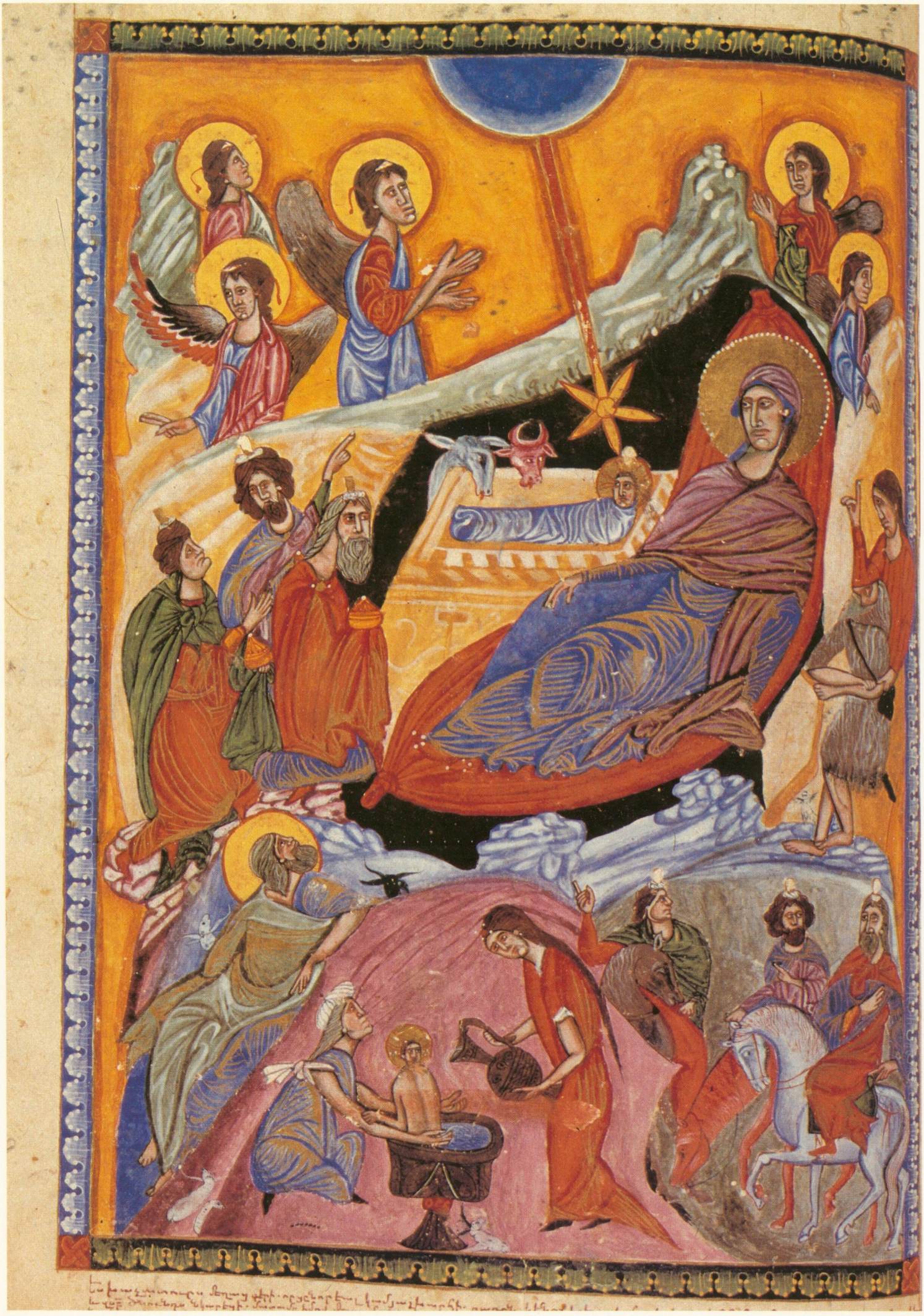


Abb. 138: Die Verkündigung an Joachim und Anna, Anfangsbild und Kopfstück auf den Anfangsseiten eines Gesangbuches von Sargis Khizantzi dem Jüngeren, 1602 (Ms. 1460, S. 10–11).



138

Abb. 139: Titelbild und Anfang eines Gesangbuches aus Pazentz. Das Kopfstück wurde 1553 von Sargis Khizantzi verziert, Joachim und Anna wurden 1623 von Kirakos gemalt. Siehe auch Abb. 137 (Ms. 1594, S. 6–7).



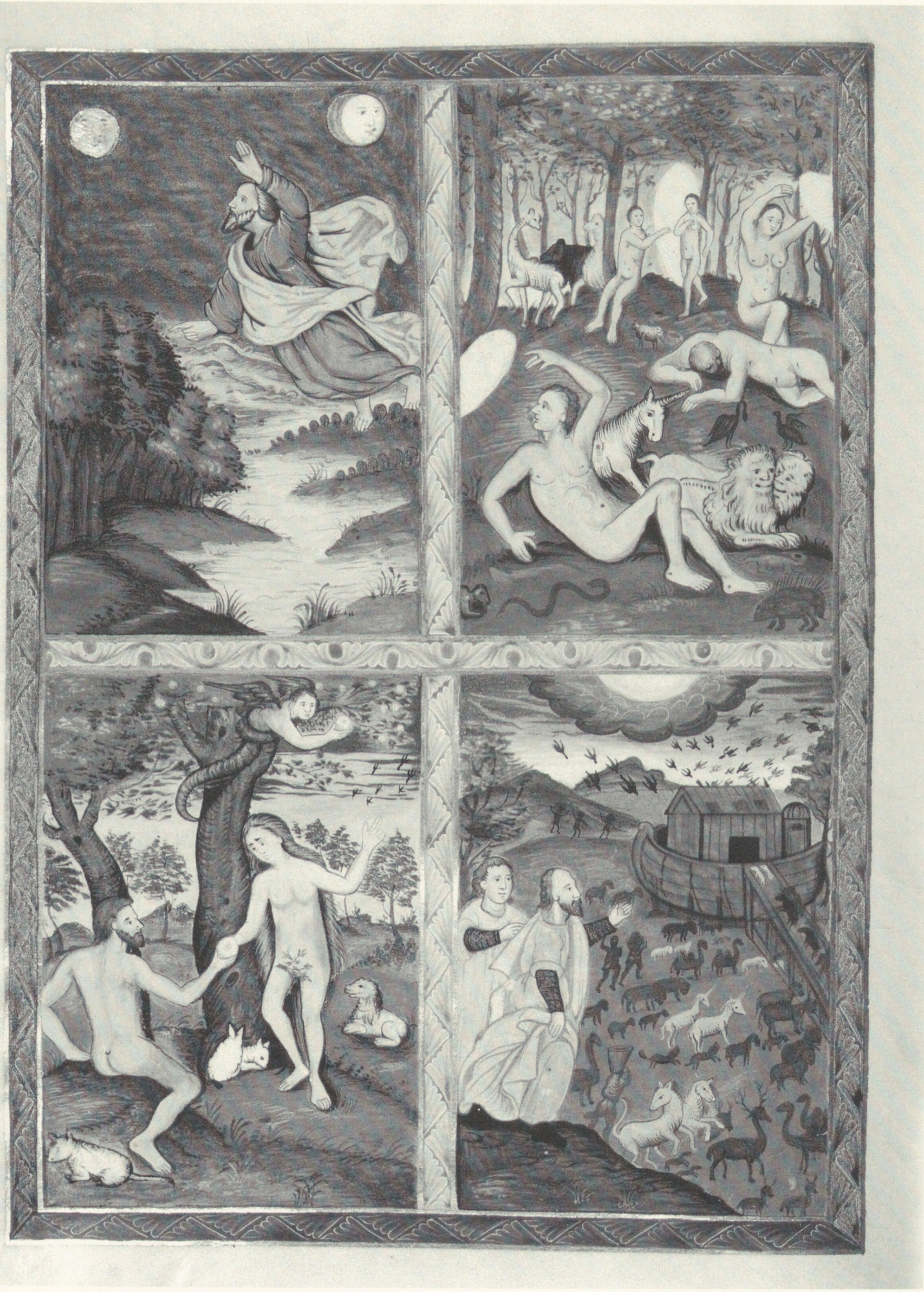
139

Abb. 140: Gott erschafft die Welt, die Erschaffung Evas und des Lebens im Paradies, der Sündenfall und Noah, der den Tieren befiehlt, in die Arche zu steigen. Ganzseitiges Bild aus der Neu-Julfa-Bibel in der De-Bry-Rezension, Isfahan 1643–1646 (Ms. 1934, Fol. 12v).

Abb. 141 (S. 110): Abraham und die drei Engel, die Opferung Isaaks, Jakobs Traum, und die Israeliten, die das Rote Meer durchqueren. Aus der De-Bry-Rezension der Bibel, Isfahan 1643–1646 (Ms. 1934, Fol. 13).

Abb. 142 (S. 111): David rettet ein Schaf vor einem Löwen, der thronende Saul, David und Goliath, und David bei der Opferung, um die Pest zu beenden. Aus der De-Bry-Rezension der Bibel (Ms. 1934, Fol. 425v).

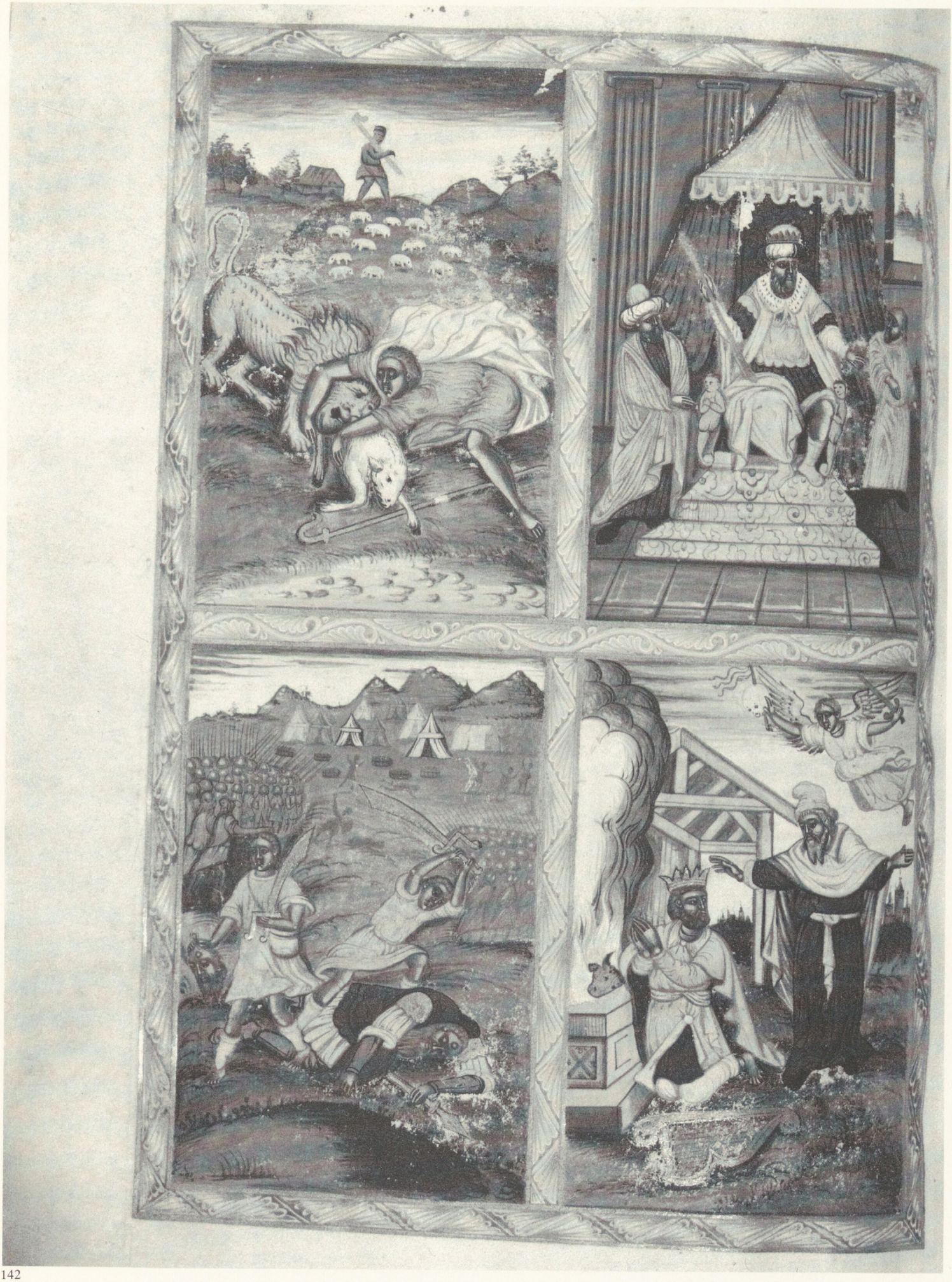
Bilder in der illuminierten Neu-Julfa Bibel von 1645 erscheinen. Eine plausiblere Erklärung ist jedoch, daß einige der Bilder der Neu-Julfa Bibel nach 1646 hinzukamen. Tatsächlich wurden einige ganzseitige Illustrationen, darunter auch das Himmlische Jerusalem, auf einzelne Blätter gemalt; ihr Stil unterscheidet sich von den Genesisbildern, die einen integrierten Teil des Manuskripts bilden.[77] Die drei frühen Neu-Julfa Bibeln in Jerusalem, von denen zwei 1620 und 1640 angefertigt wurden, enthalten keine illustrierte Apokalypse (Abb. 143, 144, 145). Die Illustrationen der Offenbarung erschienen in Isfahan erst gegen 1645, sowohl in der De Bry als auch in der Neu-Julfa Rezension. Beide stützen sich auf Dürer und seine Nachfolger, wie z. B. Lukas Cranach d. Ä. Die Apokalypse in der illuminierten Neu-Julfa Bibel von 1645 und der gedruckten Oskan Bibel von 1666 stützt sich auf die van Sichem Bibel von 1646 oder 1657.



140

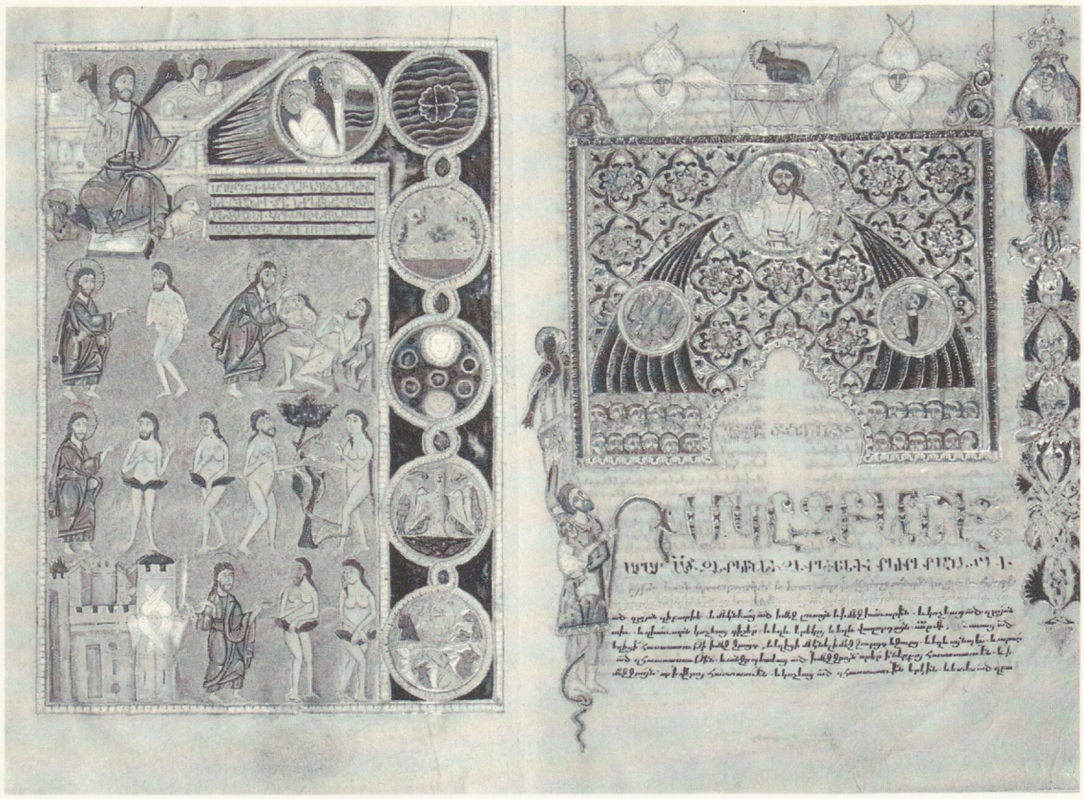


141



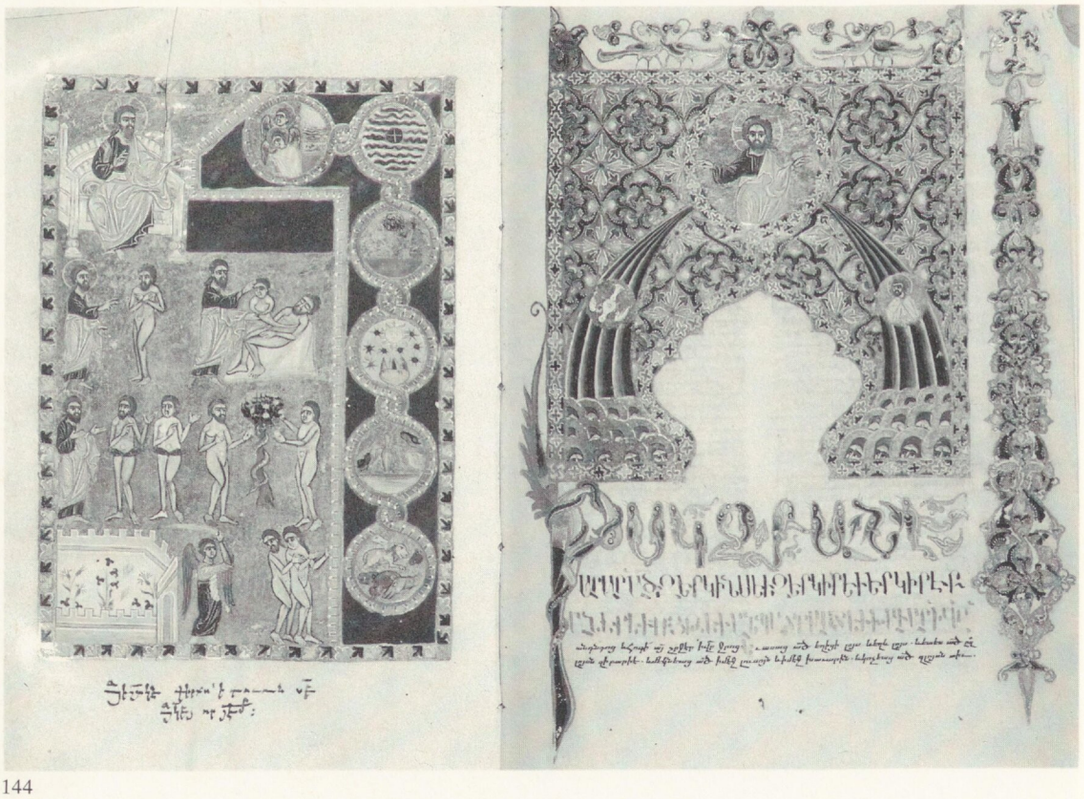
142

Abb. 143: Die sieben Schöpfungstage, die Erschaffung von Adam und Eva, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies, die vierundzwanzig Ältesten aus der Apokalypse und Moses. Titelbild und Anfangsseite von Genesis aus einer Neu-Julfa-Bibel, die 1620 in Istanbul kopiert und von Khatchatur Isfahani illuminiert wurde (Ms. 428, Fol. 8v–9).



143

Abb. 144: Die sieben Schöpfungstage, die Erschaffung von Adam und Eva, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies, die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse und Moses. Titelbild und Anfangsseite von Genesis aus einer Neu-Julfa-Bibel, die wahrscheinlich 1640 in Istanbul kopiert wurde (Ms. 1932).



144

Abb. 145: Hannah sitzt vor Eli, ein falsch gebundenes ganzseitiges Bild, aus einer Bibel aus dem siebzehnten Jahrhundert, die in Neu-Julfa oder Istanbul kopiert wurde (Ms. 501, Fol. 4v).



145

Abb. 146: Ein Engel zeigt St. Johannes das Himmlische Jerusalem, aus einer Neu-Julfa-Bibel von 1645 (Ms. 1933, Fol. 544).



146

Abb. 147: Die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse bringen Gottvater ihre Kronen dar. Holzschnitt von Christoffel van Sichem nach Albrecht Dürer, aus der Oskan-Bibel, Amsterdam, 1666, S. 700.

Abb. 148: Ein Engel zeigt St. Johannes das Himmlische Jerusalem. Holzschnitt von van Sichem in der Oskan-Bibel, Amsterdam, 1666, S. 716.



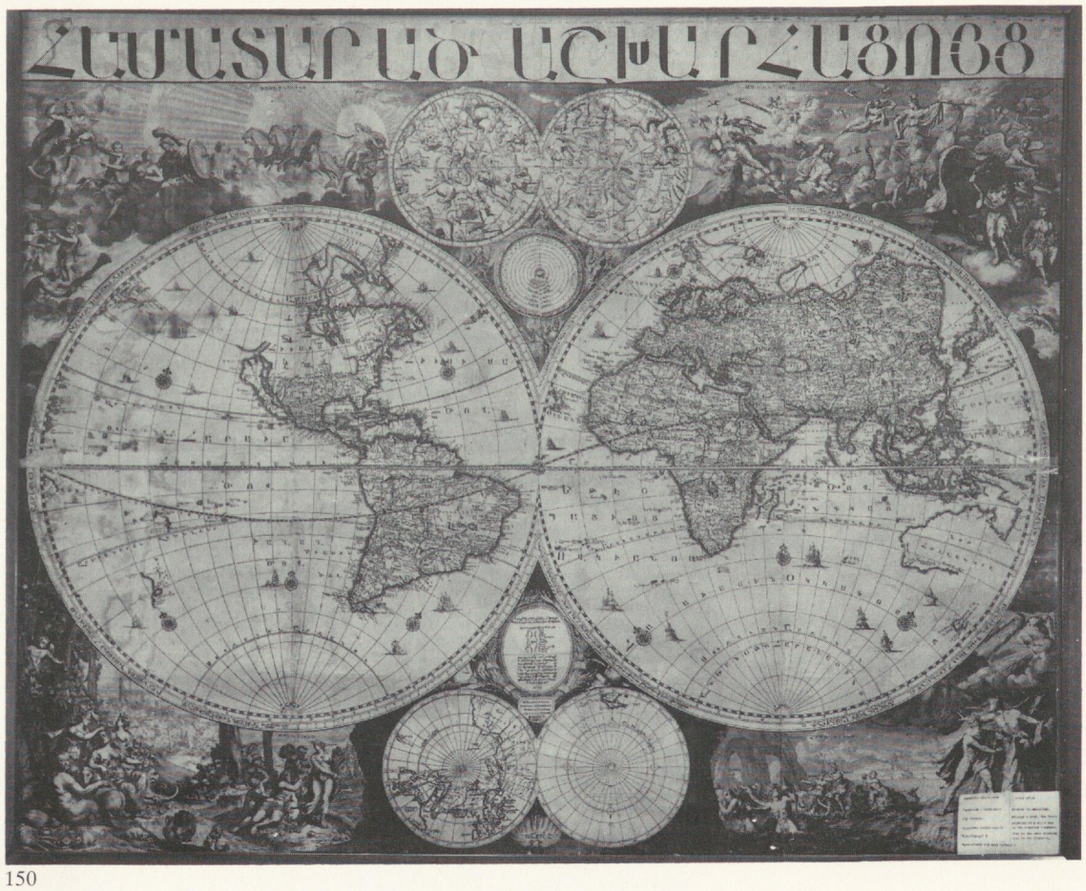
147



148



149



150

Abb. 149: Das Himmlische Jerusalem, ein Druckstock, spätes siebzehntes Jahrhundert.

Abb. 150: Die erste Weltkarte mit armenischen Schriftzeichen, gedruckt bei Hadrianus Schoonbeck in Amsterdam, 1695.

Neuntes Kapitel: Armenische gedruckte Bücher und die späte Buchmalerei

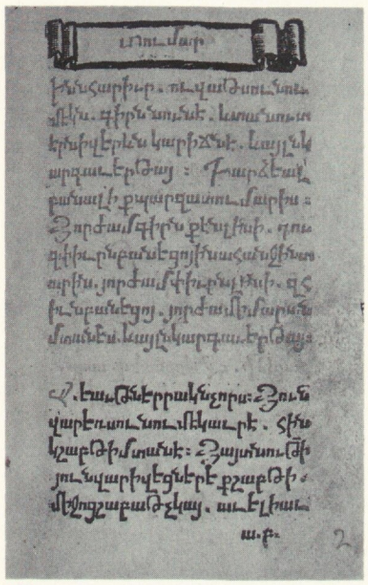
1. Die Oskan-Bibel

Vor allem durch den Drucker Oskan gewann das Himmlische Jerusalem zusammen mit anderen Bildern aus der van Sichem Bibel in der armenischen Kunst an Beliebtheit. Er druckte die Bilder mit einem armenischen Text der Bibel 1666 in Amsterdam, als Teil seiner Bemühungen, den armenischen Druck in Italien und in Holland zu fördern.[1] Sein Bestreben, eine vollständige kanonische armenische Bibel zu drucken, konnte in Italien nicht erfüllt werden, da der katholische Kanon sich vom armenischen unterscheidet. Nach langer Verzögerung gelang es Oskan, in einer Kirche im protestantischen Amsterdam eine Druckerei einzurichten und die Rechte zu erlangen, die van Sichem Holzschnitte bei der Illustration seiner Bibel zu verwenden.

Einige von van Sichems Holzschnitten wurden für die Oskan-Bibel neu geschnitzt, wahrscheinlich weil sie beschädigt waren.[2] Die neuen Holzschnitte behielten jedoch die Signatur Christoffel van Sichems und der früheren von ihm kopierten Künstler bei.

Der Text der Oskan Bibel von 1666 war in gewissem Maße von der lateinischen Vulgata beeinflußt, dies wurde aber bei der 1703 in Istanbul gedruckten Ausgabe geändert. Jedenfalls war es die Leistung Oskans, eine vollständige armenische Bibel zu drucken, und ihre spätere Popularität trug dazu bei, die van Sichem Bilder in der gesamten armenischen Diaspora zu verbreiten. Unter den Illustrationen der Apokalypse, die sich auf Dürers Holzschnitte stützen, befindet sich das Bild der vierundzwanzig Ältesten, die Gottvater ihre Kronen darbieten (Abb. 147). Es trägt die Signaturen von Dürer und van Sichem. Das Himmlische Jerusalem der Oskan-Bibel (Abb. 148) ist jedoch nur mit dem Monogramm von van Sichem gezeichnet, und seine Ikonographie gleicht der der Neu-Julfa Bibeln von 1643–1646 und 1645.

Diese Art von Ikonographie wurde fortwährend in anderen gedruckten armenischen Büchern benutzt, und die Druckstöcke mußten zum Kopieren vieler Bilder mehrmals geschnitzt werden. Ein Teil eines solchen geschnitzten Holzblocks, der in der St. Jakobs Druckerei in Jerusalem benutzt wurde, blieb erhalten (Abb. 149). Ungefähr das rechte Drittel fehlt, und die Reste eines Flügels deuten die fehlende Figur eines Engels und den heiligen Johannes an, die beide auf einer Klippe stehen.



151

Abb. 151: Kirchenkalender, Anfang des ersten armenischen gedruckten Buches, Venedig, 1512, S. 2.

2. Andere gedruckte Bücher

Die Illumination armenischer Bücher blieb während des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts weiterhin beliebt, trotz der armenischen Druckereien, die in mehreren europäischen Zentren eingerichtet wurden. Die meisten dieser Zentren druckten Bücher in mehreren Sprachen und hatten eine armenische Gemeinde, die den Druck in der armenischen Sprache förderte. Die St. Etchmiadzin und die St. Sargis-Druckerei in Amsterdam gaben viele armenische Bücher heraus, von denen die meisten jedoch nicht illustriert waren. 1695 wurde dort eine große Weltkarte gedruckt, auf der die armenischen Schriftzeichen die lateinischen ersetzten (Abb. 150), deren Dekoration aber mit der in Amsterdam und Moskau gedruckten lateinischen Version übereinstimmte.[3] Rings um die beiden Hemisphären und die himmlischen Konstellationen sind mythologische Szenen abgebildet, die das Leben der klassischen Götter illustrieren. Die armenische Version der Karte ist sehr selten, und die Kopie, die sich in der Gulbenkian-Bibliothek in St. Jakob in Jerusalem befindet, ist die einzig bekannte außerhalb Armeniens.

Venedig war ein weiteres Zentrum armenischer Druckerei im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert; hier wurde 1512 das erste bekannte armenische Buch mit beweglichen Lettern gedruckt. Es enthält einen Kirchenkalender, eine medizinische Abhandlung, ein Gedicht und ein Gebetbuch. Die Einleitung (Abb. 151) enthält eine Gebrauchsanweisung für den Kalender und Rechentafeln zur Berechnung der Festtage. Der Drucker, Yakob der Sünder, ist ansonsten unbekannt. Das erste gedruckte armenische Buch befindet sich in der St. Thoros-Bibliothek. Ein anderes 1686 in Venedig gedrucktes armenisches Buch, von dem die Gulbenkian-Bibliothek eine handgemalte Kopie besitzt, ist ein Lektionar. Es wurde in der Armenischen Sakrat-und-Thaddeus-Druckerei gedruckt und seine Illustrationen basieren ausschließlich auf Dürers Ikonographie. Ein Beispiel ist eine Titelseite (Abb. 152) des auferstandenen Christus, der über dem leeren Grab schwebt, neben dem die überraschten Soldaten knien. Diese Darstellung wurde von Christoffel van Sichem wiederholt, bei dem, wie in Dürers Holzschnitten,[4] Christus eine Flagge hält und einer der Soldaten zu ihm aufschaut. Van Sichem reproduzierte eine Kopie der Höllenqualen von einem Dürerholzschnitt, der auf blaues Papier mit einem armenischen Text auf der Rückseite gedruckt wurde.[5] Im Rahmen erscheinen Gottvater und Moses, die Apostel, Propheten, Könige und Heilige. In dem Kopfstück über der Anfangsseite sieht man die Frauen am leeren Grab.

Ebenfalls in Venedig wurde 1746 eine Karte des Heiligen Landes und 1751 eine von Armenien gedruckt, die hier im vorderen bzw. hinteren Vorsatz abgedruckt sind.

3. Die Bibeln aus Istanbul

Das Verfahren, ganze Bibelmanuskripte zu illustrieren, das seinen Ursprung am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in Neu-Julfa hatte, verbreitete sich auch nach der ersten Auflage der Oskan-Bibel im Jahr 1666 rasch in der gesamten armenischen Diaspora. Die westeuropäischen gedruckten Bibeln hatten beträchtlichen Einfluß auf das Illustrationsschema und die Ikonographie dieser späten armenischen illuminierten Manuskripte. Trotz der Feindschaft zwischen der Türkei und Persien, fand zwischen den armenischen Gemeinden der beiden Mächte ein Austausch von Büchern und Manuskripten statt. Es ist daher nicht überraschend, daß der Neu-Julfa-Typ illuminierter Bibeln Istanbul erreichte und die dortige Bibelproduktion beeinflußte. Interessanter sind jedoch die Istanbuler Bibeln, die andere Modelle benutzten. Eine Bibel, die 1653 von Lazar *mahdesi* illuminiert wurde, verrät den Einfluß des frühen Neu-Julfa-Typs der Bibelillustration und anderer Quellen.[6] Sein Dekorationsschema besteht aus drei Anfangsseiten, die Szenen von der Schöpfung der Welt bis zur Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies darstellen (Abb. 153). Der Text wird an zahlreichen Stellen von ganz- und teilseitigen Gemälden illustriert, von denen nur wenige sich auf frühere Neu-Julfa-Traditionen des Alten und Neuen Testaments beziehen. Eli und Hannah z.B. sind in ähnlicher Weise wie in den Neu-Julfa-Bibeln abgebildet (Abb. 145), aber in der Istanbuler Bibel wurde die zwischen ihnen sitzende Figur des Samuel hinzugefügt.[7] Auf der Seite von Adam und Eva (Abb. 153) ruht Gottvater am siebten Tag auf seinem Thron, umringt von betenden Engeln. Im zweiten Abschnitt, auf der linken Seite, sieht man die drei Personen der Dreifaltigkeit, gefolgt vom Sündenfall und der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies. Die ungewöhnliche Ikonographie wird auch an der Illustration des Neuen Testaments sichtbar. Das Bild mit dem Porträt des heiligen Matthäus zeigt den Engel des Evangelisten, der ihm eine Schriftrolle zum Kopieren hinhält, und zusätzlich die menschliche Initiale auf der folgenden Seite als sein Symbol (Abb. 154).[8]

4. Ein Menologium aus Istanbul

Auch andere illuminierte Manuskripte aus Istanbul scheinen eine besondere Ikonographie zu haben. Ein Menologium von 1633[9] z.B. bildet auf der Anfangsseite den knienden König Trdat ab, der St. Gregor dem Erleuchter seine Krone zu Füßen legt, während über ihm wilde Eber erscheinen (Abb. 155). Das Bild illustriert die Anfangsverse des Buches, in denen Gregor König Trdat seine menschliche Gestalt zurückgibt: Als Heide verfolgte König Trdat II. die Christen in seinem Reich (287–301), unter ihnen auch den Prinzensohn Gregor, den er folterte und in eine Grube warf, wo dieser fünfzehn Jahre lang überlebte, weil er von einer frommen Witwe zu essen bekam.[10] Trdat wurde bestraft, indem er sich in einen wilden Eber verwandelte. Auf den Rat seiner Schwester wandte er sich an Gregor, der ihn heilte. Trdat wurde zum Christentum bekehrt und machte es zur Staatsreligion (301), wodurch Armenien das erste offiziell christliche Land wurde. Dieses Bild unterscheidet sich von den Anfangsseiten anderer Menologien, die gewöhnlich Gregor den Erleuchter zusammen mit Johannes dem Täufer abbilden, da das erste Kapitel dessen Fest erwähnt, aber diese Neuerung ist nicht einzigartig und auch von anderen Menologien aus dem siebzehnten Jahrhundert bekannt.[11] Der Text des Menologiums enthält Illustrationen für die üblichen Festtage und wichtige Episoden aus dem Leben Christi (Abb. 156).



Abb. 152: Der auferstandene Christus, aus einem Lektionar, das 1686 in Venedig gedruckt und handbemalt wurde (S. 438–439).

Abb. 153: Gott ruht am siebten Tag, der Sündenfall und die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies. Aus der Istanbul-Bibel von 1653 (Ms. 1927, Fol. 9v).



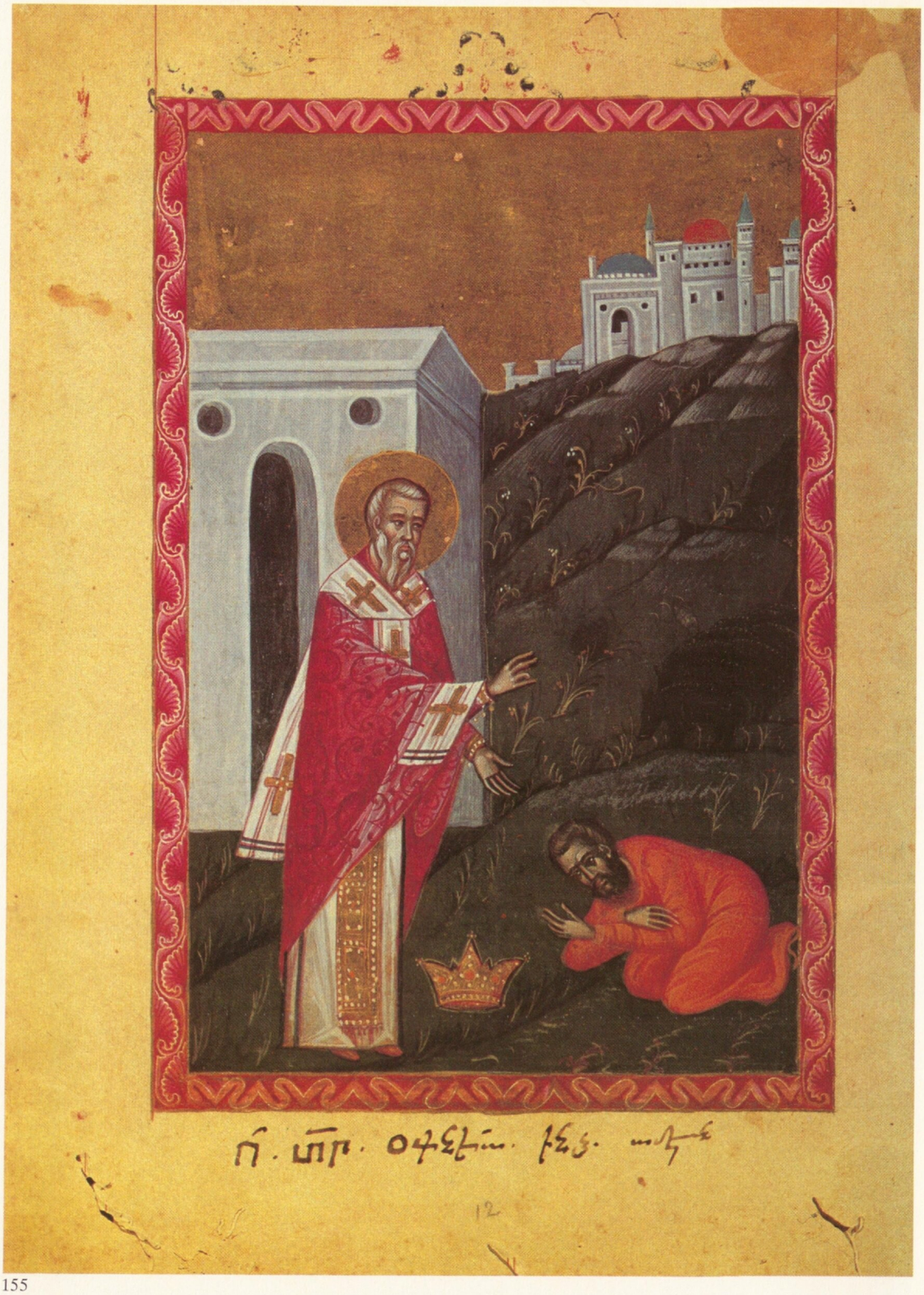
153

Abb. 154: Matthäus wird von einem Engel inspiriert, aus der Istanbul-Bibel von 1653 (Ms. 1927, Fol. 387v–388).



154

Abb. 155: König Trdat kniet vor Gregor dem Erleuchter, nachdem er aus einem wilden Eber in einen Menschen zurückverwandelt worden ist. Anfangsseite eines Menologiums, Istanbul, 1633 (Ms. 66, S. 12).



155

Abb. 156 (rechts): Die Geburt und das Waschen des Kindes, zusammen mit der Verkündung an die Hirten, der Anbetung der Engel und der Reise der Weisen. Aus einem Menologium, Istanbul, 1633 (Ms. 66, S. 500).





Zehntes Kapitel:
Die St. Jakobskathedrale und ihre Schätze

In unterschiedlichen Epochen ihrer Geschichte besaß und benutzte die armenische Gemeinde in Jerusalem verschiedene Kirchen und Klöster[1]. Nach der islamischen Eroberung wurden viele Kirchen und Klöster zerstört und verlassen, ihre Mönche wurden vertrieben, und die Bauwerke waren für Generationen dem Verfall preisgegeben. Einige dieser Gebäude wurden erst zur Zeit der Kreuzfahrer wiederhergestellt.[2]

1. Der Wiederaufbau von St. Jakob

Die heutige Kathedrale von St. Jakob wurde von den Armeniern während der Besatzung der Kreuzfahrer im zwölften Jahrhundert, etwa zwischen 1142 und 1165, gebaut (Abb. 157). Als 1142 der Katholikos aller Armenier, Gregor Bahlavouni, Jerusalem aus Anlaß des Zweiten Jerusalemer Konzils zum Versuch einer Einigung des christlichen Glaubens besuchte, hatte die Kathedrale nicht ihre heutige Form. Gregor Bahlavouni, der in Jerusalem mit großem Prunk empfangen wurde, war möglicherweise für die Vergrößerung der Kirche und für den Bau eines Hospizes für armenische Pilger in ihrer Nähe verantwortlich.[3] Von Joshua Prawer wurde jedoch der plausible Vorschlag gemacht, daß die Erbauung von St. Jakob auf die Stiftung des Königs Thoros II. von Zilizien zurückzuführen sei, der etwa 1163 Jerusalem unter der Herrschaft von König Amalrik I. besuchte.[4] Es scheint sicher zu sein, daß im Jahre 1165 die neue Kathedrale bereits stand. Das erste Zeugnis stammt von dem Pilger Johannes von Würzburg, der sie als eine große Kirche beschreibt, die von armenischen Mönchen bewohnt wird, und der auch von einem großen Hospiz am selben Ort berichtet.[5] Seit jener Zeit haben Pilger in Jerusalem immer wieder bestätigt, daß die Kathedrale von St. Jakob armenisch ist, und immer wieder ihre Schönheit gepriesen. Fra Niccola da Poggibonsi beschreibt St. Jakob in seiner »Reise über die Meere« (1346–1350)[6] als »eine große, schöne Kirche mit zwei Türen und einer Zisterne am Eingang: Auf halbem Wege in die Kirche befindet sich in der Wand eine Apsis, die einen sehr schönen Altar umschließt; unter dem Altar ist ein großer, roter Marmorstein mit einem Loch, das vier Finger breit und eine Handbreit tief ist; und hier wurde St. Jakob enthauptet, und hier brennen immer drei Lampen. Besagter Ort wird von den Armeniern gehalten.« Ein anderer Pilger, Johannes Poloner, sagt in seiner »Beschreibung des Heiligen Landes« (1422):[7] »Auf unserem Weg (zu Davids Festung) kommen wir zuerst zur Kirche der Armenier. Diese Kirche ist rund mit dicken Mauern und extrem starken Stützgewölben; sie hat vier quadratische Säulen in der Mitte und keine Fenster außer einem einzigen runden, verglasten ganz oben, aber zweihundert oder mehr Lampen. Als ich dort war, brannten tatsächlich hundertundzwanzig Lampen in einem Leuchter, und niemals sah oder hörte ich von solcher Frömmigkeit der Leute. Auf der linken Seite der Kirche wird der Platz gezeigt, an dem St. Jakob der Ältere enthauptet wurde.«

2. Die Verehrung von St. Jakob dem Älteren

St. Jakob der Ältere, der Sohn des Zebedäus und Bruder des Heiligen Johannes, war neben Petrus und seinem Bruder einer der drei nächsten Jünger Christi. Sie waren alle bei der Verklärung Christi anwesend und folgten Jesus nach Gethsemane. Man hält Jakob für den ersten Apostel, der 44 n. Chr. durch Herodes Agrippa I. den Märtyrertod starb. Es ist nicht bekannt, wann dieser Ort als die Grabstätte des heiligen Jakobus identifiziert wurde. Wie aus den Beschreibungen der Pilger hervorgeht, wurde er von den Kreuzfahrern für die Grabstätte seines Hauptes gehalten.

Im siebten Jahrhundert wurde erzählt, der Apostel Jakobus habe das Christentum in Spanien verbreitet, und im neunten Jahrhundert verbreitete sich die Legende, sein Leichnam sei durch ein Wunder nach Compostela in Galizien in Nordwestspanien gelangt, wo sein Steinsarg aus der See auftauchte.[8] Nachdem dieses Wunder anerkannt worden war, wurde Santiago (= St. Jakob) de Compostela eines der beliebtesten Wallfahrtszentren des europäischen Christentums im Mittelalter. Trotzdem hat Jerusalem immer noch den Vorrang als der Ort, an dem St. Jakob als Prediger in Judäa und Samaria lebte und wo er enthauptet wurde.

Abb. 157: St. Jakobs-Kathedrale, Innenansicht mit Blick auf die Apsis an der Ostseite und auf die Kuppel. Kreuzfahrerarchitektur gegen 1160.

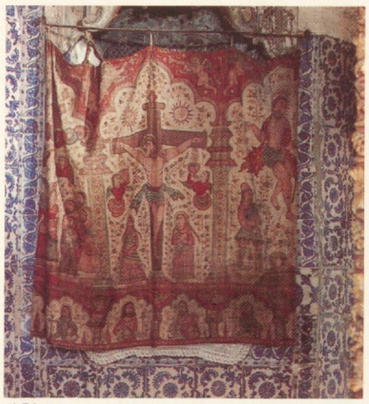
Abb. 158: Leinentuch mit Darstellung der Jungfrau mit dem Kind.



158

3. Die Kreuzfahrerkathedrale St. Jakob

Die St. Jakobskirche wurde nach einem zentralen Plan gebaut, was in Armenien und Byzanz üblich war, nicht aber in Westeuropa (Abb. 157)[9]. Die ursprüngliche Kreuzfahrerkirche St. Jakob hatte ein 6,40 m breites Mittelschiff und zwei ungleiche Seitenschiffe (2,50 m und 4,15 m) und eine Kuppel, die auf vier massiven Säulen ruhte (Abb. 160), welche alle noch existieren, wenn sie auch von dickem Verputz und Malerei bedeckt sind. Die Kirche besaß einen größeren Toreingang auf der Südseite, der sich heute in der Etchmiadzin-Kapelle befindet, und zwei kleinere Türen auf der Westseite, von denen die mittlere noch immer benutzt wird. Die Anbauten der Kirche wurden in verschiedenen Epochen gemacht. Die drei Apsiden an der Ostseite wurden im dreizehnten oder vierzehnten Jahrhundert gebaut.[10] Der Narthex aus der Kreuzfahrerzeit im südlichen Teil der Kirche wurde 1666 eingemauert, als man die Etchmiadzin-Kapelle baute[11], und die Vorhalle im Westen wurde im achtzehnten Jahrhundert von Gregor dem Kettenträger erbaut.



159

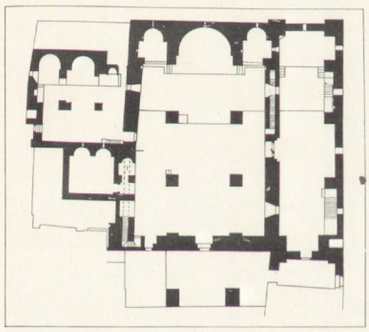
Abb. 159: Bemaltes Tuch mit Darstellung einer Kreuzigung; rechts der auferstandene Christus.

Frühere Gebäude sind an ihrer nördlichen Seite in die Kirche einbezogen. Dazu gehören die Kapellen von St. Menas[12] und St. Stephan[13] im Erdgeschoß und die Apostelkapelle über der von St. Menas[14]. Die Kapelle von St. Menas soll der älteste Teil des Gebäudes sein; man nimmt an, sie sei eine byzantinische Kapelle aus dem sechsten Jahrhundert, die auf den Grundmauern des Bassaklosters entstand. Die Kapelle von St. Stephan, die heutige Sakristei, ist ebenfalls eine spätere Hinzufügung.[15]

In seiner Studie über die Struktur der Kirche vergleicht Vater H. Vincent sie mit anderen zentralisierten Kirchen des byzantinischen Reiches, vor allem aber mit der armenischen Kirche von Haghbat aus dem zehnten Jahrhundert, die kreuzförmig gebaut ist und ein breites Mittelschiff und schmale Seitenschiffe hat.[16] Armenischen Ursprungs dürfte auch die Kuppel der Kirche sein, deren Fenster in der Säulentrommel die einzige Lichtquelle der Kathedrale sind (Abb. 157). Die Kuppel ist mit sechs rippenartigen Verstärkungen konstruiert, die ein dekoratives Hexagon mit einem erhöhten Dachaufsatz formen.[17] Sie ruht auf vier Säulen, mit denen sie durch Pendentifs verbunden ist. Sie ist ein Zusatz aus dem dreizehnten Jahrhundert und folgt einer Konstruktion, die im zehnten Jahrhundert in Großarmenien bekannt war. Auch die Kirche von Haghbat zeigt die gekreuzten Rippen, die die Kuppel bilden[15], aber sie ruhen direkt auf den Säulen. Dieser Typ der dekorativ gekreuzten Rippenverstärkungen ist auch aus Südfrankreich und Nordspanien bekannt.[19] Die Verbindung von Formen armenischer Architektur einerseits und von südfranzösischer Architektur andererseits ist ein typisches Beispiel für die kirchliche Kreuzfahrerkunst in Jerusalem und im Heiligen Land.[20]

4. Die Kreuzfahrerdekorationen in St. Jakob

Von den Dekorationen in St. Jakob aus der Kreuzfahrerzeit blieben einige Säulenkapitelle (Abb. 162, 163, 164, 165) und der verzierte südliche Türeingang (Abb. 171) erhalten. Einige der runden Kapitelle, die am oberen Ende der Säulen vorragen, sind vom Akanthustyp mit zwei Blattreihen und einer im Blütenteil eingeschlossenen Knospe (Abb. 162, 163). Es gibt noch immer Kreuzfahrerkapitelle dieser Art in Jerusalem, einige in der Galerie des Heiligen Grabes, andere auf dem Tempelberg. Einige zeigen zwei Reihen Akanthusblätter, andere drei. Diese Kapitelle, die auf den spätantiken korinthischen Typ zurückgehen, können von Jerusalemer byzantinischen Kapitellen aus dem fünften Jahrhundert oder von südfranzösischen Kapitellen übernommen worden sein. Ähnliche Kapitelle finden sich in Kirchen in Montmajour, Avalon, St. Trophime in Arles, und vor allem in Les-Saintes-Maries-de-la-Mer[21]. Auch die Einfügung von drei Lämmern in eines der korinthischen Kapitelle stammt aus demselben provencalischen Gebiet (Abb. 165)[22]. Die untere Reihe des Kapitells und die obersten Blätter gleichen einem zweireihigen Akanthuskapitell gleich neben ihm (Abb. 162), und der glatte, gerundete Stil der Lämmer ähnelt dem figürlichen Stil von St. Trophime und Les-Saintes-Maries-de-la-Mer[23].



160

Abb. 160: Plan der St. Jakobs-Kathedrale mit allen Kapellen und Altären (nach Vincent und Abel, Jerusalem, Bd. II, Tafel LIV).

Die meisten Kapitelle der Säulen sind viereckig und mit »Zungenblättern« dekoriert (Abb. 157, 164). Dieses Motiv ist in der Kreuzfahrerkunst häufig, jedoch schmückt es gewöhnlich kein viereckiges Kapitell und ist nicht in so dichter Komposition wie in der St. Jakob-Kathedrale arrangiert.

Der ursprüngliche Haupteingang der Kirche, der heute der Eingang zur Etchmiadzin-Kapelle von der Südseite der Kathedrale ist (Abb. 171), ist in seinem Bogen mit einem typischen Polstersims aus der Kreuzfahrerzeit dekoriert, und in seinen runden Kapitellen mit Zungenblättern. Diese Art von Dekoration entwickelte sich in Jerusalem im zwölften Jahrhundert und wurde auch bei den Bögen anderer Gebäude üblich.[24] Selbst wenn die Jakobskathedrale von armenischen Architekten konstruiert und ausgebaut wurde, wurden die dekorativen Kapitelle und das Portal von einer der ortsansässigen, südfranzösischen Werkstätten Jerusalems angefertigt.

5. Spätere Dekorationen in St. Jakob

Armenische Stiftungen flossen während der ganzen folgenden Epoche nach St. Jakob. Eine der schönsten Schenkungen war eine geschnitzte Holztüre, die den Geheimgang zu den Peter-und-Pauls-Kapellen verschließt, die im vierzehnten Jahrhundert über den Apsiden gebaut wurden (Abb. 170). Die Schnitzarbeit zeigt acht verzierte, ineinander übergehende Kreuze, die von Blattwerk umgeben sind. Die geschnitzte armenische Inschrift im oberen Teil der Tür gibt die Namen der Künstler als Yovhannes und sein Sohn Thoros an, die die Tür der Kirche im Jahr 1371 übergaben.[25]

Die Blattwerkdekoration innerhalb der Kreuze und in den sie umgebenden geometrischen Feldern besteht aus Palmetten und Knospenmotiven.[26] Die meisten der übrigen künstlerischen Zusätze wurden in der Kirche im Raum des Hauptaltars von St. Jakob gemacht (Abb. 166). Dieses Gebiet, das östlich der beiden Ostsäulen liegt, ist teilweise von einem verzierten schmiedeeisernen Gitter umschlossen (Abb. 172), das 1796 der Kathedrale gestiftet wurde. Der Boden dieses Bereichs ist mit geometrischen Mustern verziert, die in Einlegearbeit aus Marmorsegmenten angeordnet und als Opus sectile bekannt sind (Abb. 173)[27].

An der nordöstlichen Säule der Kirche ist der Thron St. Jakobs d.J. (Abb. 168), der manchmal für den Bruder Christi gehalten wird. St. Jakob der Jüngere, der als der erste Bischof Jerusalems gilt, wurde 60 n.Chr. ermordet und zuerst im Tal von Jehoschaphat begraben. Nach Eusebius wurden Jakobs Überreste in der Zeit Cyrils von Jerusalem umgebettet und in seinem Haus begraben, das laut Tradition an diesem Ort lag. Ein niedriger runder Zaun östlich des Throns markiert den Platz seines jetzigen Grabes, an dem der Boden ebenfalls in der Technik des Opus sectile

Abb. 161: Empore für Lesungen, St. Jakobs-Kathedrale.

Abb. 162: Korinthisches Kreuzfahrerkapitell auf einer Säule in der St. Jakobs-Kathedrale, um 1160.

Abb. 163: Korinthisches Kreuzfahrerkapitell auf einer Säule in der St. Jakobs-Kathedrale, um 1160.

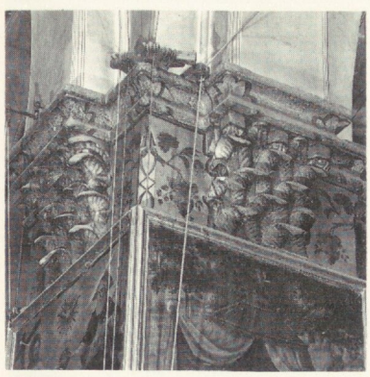
Abb. 164: Kreuzfahrerkapitell mit einzelnen Zungenblättern auf einer Säule in der St. Jakobs-Kathedrale, um 1160.

Abb. 165: Kreuzfahrerkapitell mit drei symmetrisch angeordneten Lämmern innerhalb der Akanthusblätter, um 1160.


161


162


163


164


165

verziert ist, aber mit kleineren, ornamentalen Teilen (Abb. 173). Der Thron von St. Jakob dem Jüngeren wird einmal jährlich am Festtag des Heiligen vom Armenischen Patriarchen von Jerusalem benutzt. In der übrigen Zeit benutzt der Patriarch einen anderen Thron, der gleich neben diesem steht. Ein Eindruck von seiner kunstvollen Ausführung ist in der Beschreibung des Pilgers Henry Maundrell zu finden, der Jerusalem 1697 besuchte.[28] In der Mitte der Kirche steht eine Kanzel aus Schildpatt und Perlmutt mit einem schönen Baldachin oder einer Kuppel darüber aus demselben Material. Das Schildpatt und Perlmutt sind so hervorragend gemischt und ineinandergelegt, daß die Arbeit das Material bei weitem übertrifft.«

Der Thron wurde der Kathedrale 1656 während des Patriarchats von Elieser gestiftet; Elieser baute auch die Etchmiadzin-Kapelle, indem er den Kreuzfahrernarthex auf der Südseite der Kathedrale schloß. Vor der Beschreibung des Throns von St. Jakob dem Jüngeren schreibt Henry Maundrell über die Kathedrale: »In dieser Kirche stehen zwei Altäre von außergewöhnlicher Pracht, die mit reichen Mitren, bestickten Priesterröcken, silbernen und goldenen Kreuzen, Kronen, Kelchen und anderen zahlreichen Kirchengeräten geschmückt sind.«

Es ist zu beachten, daß diese Beschreibung vor der Neudekoration der Altäre in den 1730er Jahren, während des Patriarchats Gregors des Kettenträgers, geschrieben wurde. Der Hauptaltar von St. Jakob dem Älteren steht mehr als einen Meter über dem Boden und die Wand ist mit Marmorplatten mit aus Vasen aufsteigenden Blumenreliefs dekoriert (Abb. 167). Die schön geschnitzte hölzerne Ikonostase des Altars ist in Gold und anderen Farben bemalt und mit Paradiesszenen mit Menschen- und Tierfiguren innerhalb von Blattwerk geschmückt.

6. Die Tätigkeit des Kettenträgers in der Kathedrale

Die Verschönerung der Kathedrale in der Zeit Gregors des Kettenträgers war die wichtigste und eindrucksvollste seit den Tagen der Kreuzfahrer. Durch seinen dynamischen und energischen Charakter gelang es ihm, die Großzügigkeit vieler eifriger Spender anzuregen, für den Aufbau und die Verschönerung des armenischen Jerusalem freigebig zu stiften. Durch ihn wurde die Kathedrale von St. Jakob eine gehaltvolle Schatzkammer von Kunstwerken zur Ehre Gottes. Ihr Stil ist eine Mischung aus späteuropäischem barocken Glanz und dem spezifisch armenischen Sinn und der Liebe zur Schönheit.

Die Eingänge zu den verschiedenen Kapellen in der Nordwand der Kathedrale (Abb. 169) wurden während des Patriarchats von Gregor jeder einzeln mit prächtigen Türen, Decken und Kuppeln geschmückt. Die Türen zum Schrein mit dem Kopf von St. Jakob (Abb. 174) sind eine bemerkenswert komplizierte Einlegearbeit aus Perlmutt und Schildpatt in Holz. Auf dem Schrein sitzt eine Kuppel, darüber eine verzierte Decke, die das Aufhängen von vielen Lampen mit dem Ewigen Licht ermöglicht. Vier lange Jahre (1717–1721) stand der Patriarch von Jerusalem, Gregor, an Festtagen am Eingang der Kirche der heiligen Gottesmutter in Istanbul und trug eine schwere Eisenkette um den Hals und schwor, sie nicht abzunehmen, bevor er nicht die Summe von 800 Beuteln Gold gesammelt hätte. Er brauchte das Geld, um die Schulden der armenischen Gemeinde Jerusalems zu bezahlen, und um die Drohung der isalmischen Gläubiger abzuwenden, die Kathedrale von St. Jakob und andere Kirchen und Besitzungen der Armenier in Jerusalem zu beschlagnahmen. Gregors Methoden der Geldeintreibung gewannen ihm den Titel »Kettenträger« (armenisch = »Shghthayagir«). Die Geldsumme, die er schließlich sammelte, ermöglichte es ihm nicht nur, die schweren Schulden der Kirche zu bezahlen, sondern auch die armenische Gemeinde Jerusalems wieder zu beleben, die an Zahl und Besitz zurückgegangen war.

Die Restauration und Dekoration der Kirchen, der Bau von Herbergen für die Pilger und der Bau einer Mauer um das Jerusalemer Kloster begannen sofort nach Gregors Ankunft in Jerusalem am 12. Februar 1721. Die wichtigsten Restaurierungsarbeiten wurden jedoch nach 1727 vorgenommen, als der Patriarch von Istanbul, Yovhannes »Kolot« (d.h. der Zwerg), von der türkischen Regierung einen Ferman erhielt. Yovhannes betrachtete das Heilige Land als seinen privaten Bischofssitz, da er vorher ein Locum tenens in Jerusalem gewesen war. Aus dem Interesse heraus, die Gemeinde zu beleben, ernannte Yovhannes einen Tag nach seiner eigenen Wahl in Istanbul am 16. September 1715 Gregor zum Patriarchen von Jerusalem.

Der Ferman gab die Erlaubnis, die St. Jakob-Kathedrale wieder aufzubauen, und dies war der Anlaß, viele andere Kirchen und gleichzeitig öffentliche und private Gebäude innerhalb des Klosters zu restaurieren und zu verschönern. Ein detaillierter Bericht über das Ausmaß des Wiederaufbaus wird von dem Hauptsachverständigen, dem Mönch Elia *Vardapet,* gegeben. In dem Kolophon eines Manuskripts, das er 1737 kopierte, gibt er eine Liste aller Arbeiten, die zwischen 1727 und 1737 durchgeführt wurden.[29] Dem Schreiber Elia, dem Sohn des Yovasaph von Cäsarea, machte es anscheinend großes Vergnügen, die gesamte Kathedrale von St. Jakob neu zu verputzen und zu kacheln, einschließlich aller Kapellen, St. Stephan im Norden und St. Etchmiadzin, entlang der gesamten Südseite der Kirche.

7. Die Etchmiadzin-Kapelle

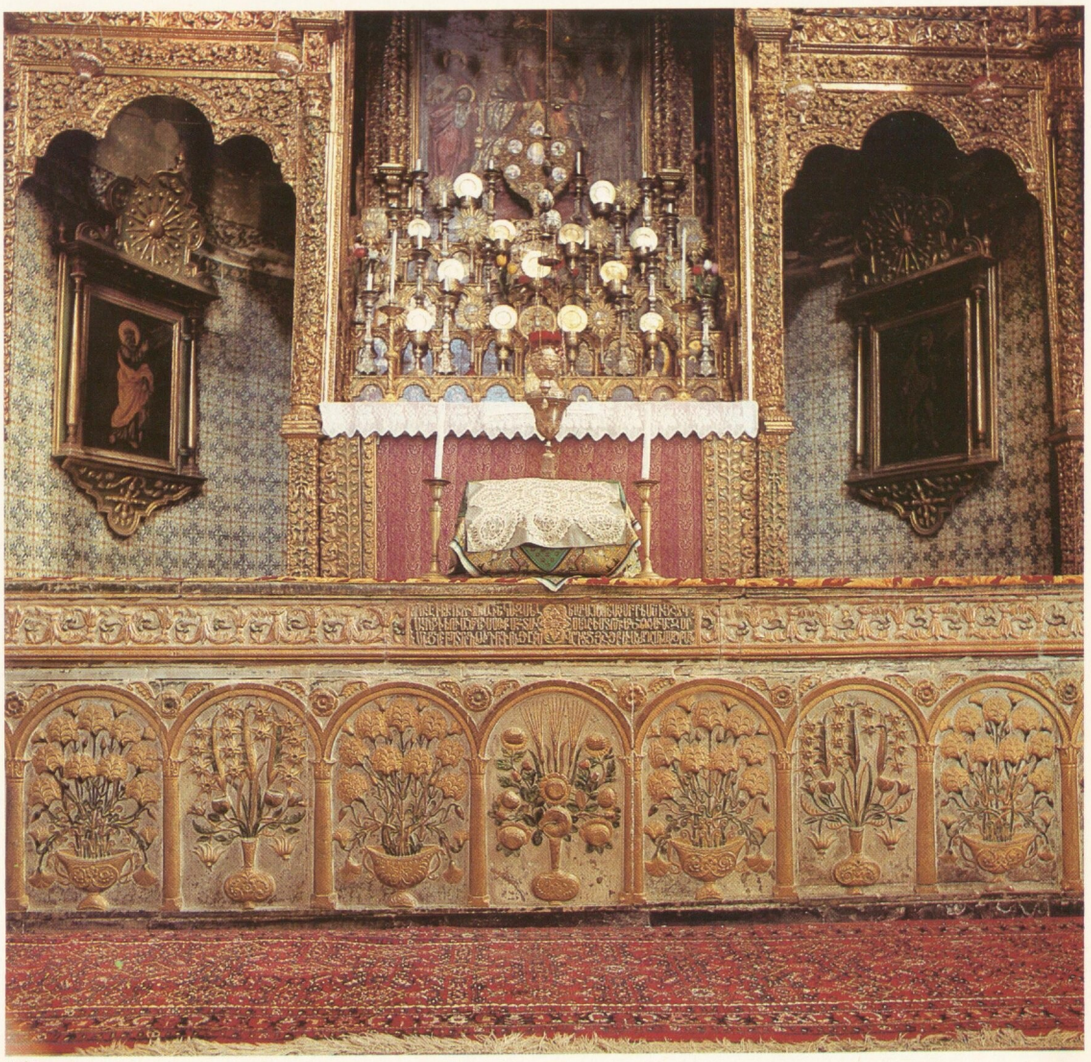
Eine der schönsten Kapellen der Kathedrale ist die zu Ehren des Katholikos von Etchmiadzin errichtete, die auch während des Patriarchats des Kettenträgers neu geschmückt wurde (Abb. 175), nachdem sie 1666 während des Patriarchats von Elieser zugemauert worden war. Die Etchmiadzin-Kapelle enthält eine Apsis und einen Altar, der den Hauptaltären von St. Jakob gleicht, wenn er auch kleiner ist. Die marmornen Reliefplatten auf der Vorderseite des Altars sind von 1732, zwei Jahre später als die von St. Jakob. Die holzgeschnitzte Ikonostase, die der größe-

Abb. 166: Die Apsis der St. Jakobs-Kathedrale, mit Altar, Ikonostasis und dem Thron von St. Jakob dem Jüngeren; siebzehntes oder achtzehntes Jahrhundert.



166

Abb. 167: Marmorplatten vor dem Hauptaltar der St. Jakobs-Kathedrale; sie wurden 1730 während des Patriarchats Gregor des Kettenträgers geschaffen.



167

Abb. 168: Thron St. Jakob des Jüngeren, des ersten Bischofs von Jerusalem. Holzeinlegearbeit mit Perlmutter und Schildpatt von 1656, wird vom Patriarchen einmal jährlich benutzt.



168

Abb. 169: Nordwand der St. Jakobs-Kathedrale mit den Eingängen zu den Kapellen von St. Menas, St. Jakobs Haupt und St. Stephan.



169



170

Abb. 170: Geschnitzte Holztür, die den Geheimgang zu den Kapellen von St. Peter und St. Paul verschließt; 1371.

Abb. 171: Der originale Kreuzfahrereingang in die Kathedrale aus dem südlichen Narthex, der heute von der Etchmiadzin-Kapelle in die Kathedrale führt, um 1160.

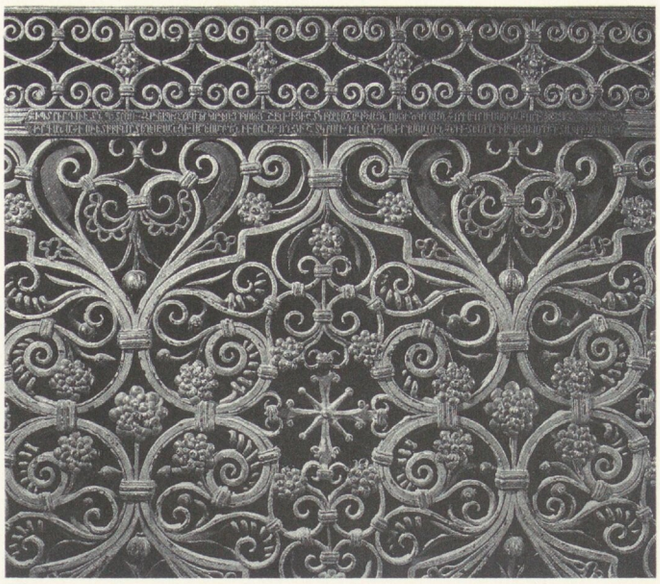


171

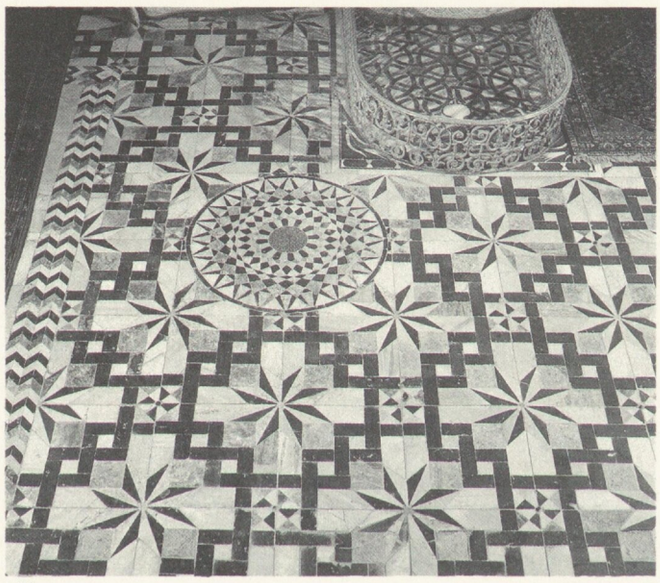
Abb. 172: Schmiedeeisernes Gitter, das die Apsis und einige Kapellen in der St. Jakobs-Kathedrale umschließt, 1796.

Abb. 173: *Opus-Sectile-Boden* in der Apsis der St. Jakobs-Kathedrale; umschlossen ist das Grab St. Jakobs des Jüngeren vor seinem Thron.

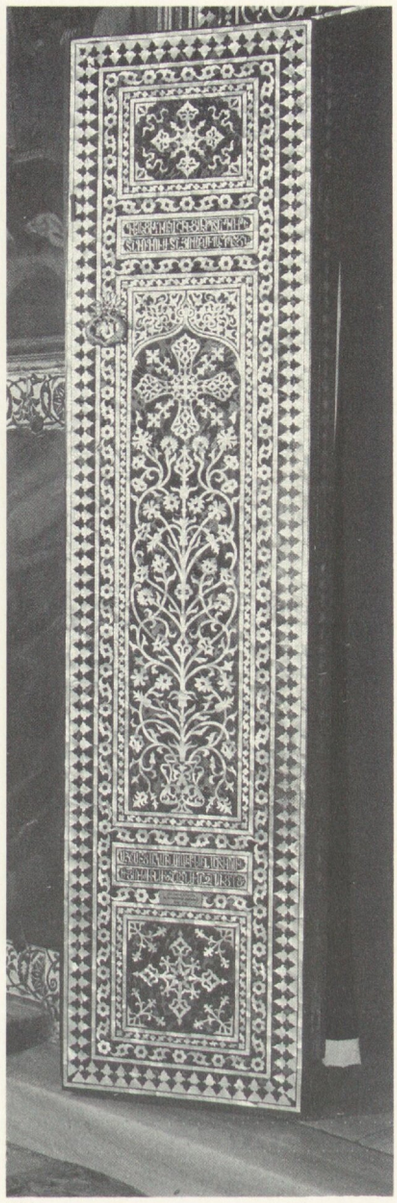
Abb. 174: Tür zur Kapelle von St. Jakobs Haupt, Holz mit Perlmuttereinlage, 1731 von Yakob angefertigt.



172



173



174

ren in Form und Ausführung gleicht, wurde 1753 angefertigt. Das Gebiet um die Apsis wird von einem verzierten schmiedeeisernen Gitter abgetrennt und umschließt einen Thron unter einem reichverzierten schmiedeeisernen Baldachin. Rechts von der Kapelle liegen unter einer Kuppel »drei große, grobe Steine, die für sehr wertvoll gehalten werden, da einer der Stein ist, auf den Moses die beiden Gesetzestafeln im Zorn über den Götzendienst der Israeliten warf; die anderen beiden wurden von den Orten hergebracht, an denen der Herr getauft bzw. verklärt wurde«; so beschreibt Henry Maundrell 1697.

Die eindrucksvollste Dekoration der Etchmiadzin-Kapelle tragen die Wände, die mit bemalten und glasierten Keramikfliesen aus Kütahya bedeckt sind. Die meisten Fliesen wurden von dem Mönch Elia angebracht, der für die Neudekoration der Etchmiadzin-Kapelle nach 1727 verantwortlich war.

Die meisten Fliesen sind mit Blumenmotiven und Blattwerk verziert. Nur einige enthalten Bilder oder sind beschriftet, wodurch man ihre Herkunft herausfinden konnte. Die bebilderten Fliesen wurden vor allem aus anderen Kapellen für die Etchmiadzin-Kapelle gesammelt. Die senkrechten Bildfliesen wurden von dem Mönch Elia angebracht, während die waagerechten zu verschiedenen Zeiten, teilweise erst im Zweiten Weltkrieg, ihren Platz fanden.

8. Die Kütahya-Fliesen

Die Bildfliesen wurden zur Dekoration des Heiligen Grabes hergestellt, in einem gemeinsam geplanten Unternehmen der Griechen, Lateiner und Armenier, im Jahr 1719. Dieser Plan wurde nicht ausgeführt.[30] Es mag seltsam erscheinen, daß diese Fliesen die Inschriften für das Heilige Grab enthalten und mit 1718–1719 datiert sind, einem Datum, das vor dem Ferman liegt, den die Griechen und Lateiner zur Restauration des Heiligen Grabes erhielten. Es scheint, daß sie ursprünglich für einen anderen Zweck bestimmt waren.[31] Auf den Bildfliesen wird der Name von Abraham *Vardapet*, dem Arajnord von Thekirdag (Ostthrakien), erwähnt, der 1719 seinen ersten Besuch in Jersualem machte. Möglicherweise bestellte er bei seiner Pilgerfahrt einige Fliesen als ein Geschenk für das Heilige Grab. Andere Fliesen wurden von Einzelpersonen und Familien aus



Abb. 175: Etchmiadzin-Kapelle, Blick auf Altar und Ikonostasis von 1753. Die Kapelle wurde 1666 gegründet, wobei man den Narthex aus der Kreuzfahrerzeit schloß.

Kütahya etwa zur selben Zeit gestiftet, wie die Inschriften besagen. Die meisten wurden von Christer Thoros hergestellt, der auf einigen Fliesen und auf mehreren Schüsseln aus derselben Zeit erwähnt wird.

Im Kloster St. Jakob in Jerusalem befinden sich 45 Bildfliesen aus Kütahya. Es gibt nur wenige außerhalb der Etchmiadzin-Kapelle: drei sind in Paris und einige sind verschwunden. In seinem ausführlichen Buch über die Kütahya-Fliesen[32] teilt John Carswell die Bildfliesen nach Themen und Inschriften in drei Hauptgruppen: Die erste Gruppe von acht Fliesen trägt eine durchlaufende Inschrift in Unzialbuchstaben *(erkathagir)* und zeigt hauptsächlich Szenen aus dem Alten Testament. Sie beginnt mit dem Bild »Der Prophet Jesaia legt Zeugnis ab« (Jesaia 7:14) (Abb. 178)[33]. Außerdem gibt es Darstellungen von Adam und Eva (Abb. 180[34], die beide vollständig bekleidet neben dem Baum der Erkenntnis stehen, die Opferung Isaaks[35], Moses, der die Gesetzestafeln empfängt[36], und der Teufel, der Sauls Körper verläßt, als der König Davids Harfenspiel lauscht.[37]

Die zweite Gruppe hat eine durchlaufende Inschrift in Kursivschrift. Sie erwähnt die Patriarchen von Istanbul und Jerusalem und ihre Verdienste in der Wiederherstellung des finanziellen und geistigen Status der Jerusalemer Gemeinde. Sie berichtet auch von ihren Bemühungen um den Wiederaufbau der Kirche der Heiligen Gottesmutter, die 1719 durch das Feuer in Istanbul zerstört wurde. Die Fliesen tragen Episoden aus dem neuen Testament[38], von der Verkündigung an die Jungfrau bis zum Letzten Abendmahl (Abb. 181) und der Auferstehung Christi (Abb. 179). Sie enthalten auch Symbole der Evangelisten mit ihren Büchern, Heilige und Märtyrer, die Deesis, Engel und Würdenträger.

Die dritte Gruppe, die von Familien und Einzelpersonen aus Kütahya gestiftet wurde, enthält Szenen aus dem Alten und neuen Testament und den Leben der Heiligen (Abb. 178)[39], mit verschiedenen Inschriften ohne besondere Reihenfolge. Der Künstler Thoros, der die meisten Bildfliesen anfertigte, benutzte vor allem die byzantinische Ikonographie, obwohl auch neue westliche Elemente entdeckt werden können, die er wahrscheinlich durch gedruckte Bücher oder holländische Fliesen mit biblischen Motiven kennenlernte.

In ihrer Technik liegen die Kütahya-Fliesen nahe bei den persischen Safavidenfliesen des siebzehnten Jahrhunderts. Dies ist an den Umrissen und vor allem an dem Gebrauch von Gelb erkennbar, das den Isnik-Töpfern als Farbe unbekannt war. Thoros' Figuren und Kompositionen erscheinen ziemlich grob, obwohl sie eine sichere Hand verraten. Er muß ein fundiertes Wissen im Zeichnen und in den Keramiktechniken gehabt haben. Ein Künstler, der mit Keramik arbeitet, kann seine Zeichnungen nicht ausradieren. Thoros hatte das Talent, mit einfachen Umrissen Tiere zum Leben zu erwecken, wie das Pferd des heiligen Theodor (Abb. 178). Seine menschlichen Figuren sind etwas flach, was besonders an den Gesichtern und freien Körperteilen sichtbar ist. Die Szene füllt gewöhnlich die gesamte Fliese aus, Freiräume wurden mit roten Punkten gefüllt. Nicht alle Fliesen wurden von Thoros angefertigt. Einige sind eindeutig viel primitiver als seine Figuren, z.B. die drei Erzengel (Abb. 178)[40]. Andere sind viel feiner und ähneln Stichen.

Kütahya-Fliesen wurden im späten siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhundert berühmt, und ihre Produktion stieg nach dem Niedergang der Töpferindustrie von Isnik. Kütahya trat an die Stelle von Isnik (dem klassischen Nicäa), das vom vierzehnten bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts für seine Keramik und seine Fliesen bekannt war.

Die meisten Fliesen aus dem späten siebzehnten und dem achtzehnten Jahrhundert in den Kirchen und Moscheen im türkischen Reich wurden von armenischen Künstlern angefertigt. Es gibt Dokumente, die beweisen, daß in der zweiten Häfte des vierzehnten Jahrhunderts Armenier in Kütahya lebten, und daß es dort seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts als Töpfer *(brut)* bezeichnete Armenier gab. Kütahya-Fliesen gibt es schon vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, aber Keramiken mit armenischen Inschriften existieren nur von 1510 und 1529 – das bezieht sich auf zwei Vasen in der Gulbenkian-Sammlung, eine Wasserkanne und eine Wasserflasche.

Der Produktionsanstieg armenischer Kütahya-Fliesen und Keramik geht auf eine Lockerung in der Haltung der Türken gegenüber den christlichen Minoritäten im allgemeinen zurück. Im letzten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts wurde ein Dekret gegen die Unterdrückung der Christen erlassen, das die Kopfsteuer abschaffte und den Bau neuer und die Restaurierung alter Kirchen erlaubte. Als Folge der Lockerung der finanziellen Beschränkungen wurden die armenischen Händler und Handwerker wohlhabender, und die Frommen trugen großzügig zum Bau und zur Ausschmückung ihrer Kirchen mit Fliesen, Gold, liturgischen Objekten, bestickten Gewändern, Holzarbeiten und Handschriften bei. Entsprechend blühte die Kütahya-Fliesenindustrie auf, und die Armenier wurden für ihre Fliesen berühmt – eine Berühmtheit, die bis heute andauert.



176

Abb. 176: »Ei« aus Kütahya-Keramik zum Aufhängen von Lampen in Kirchen, 1740 angefertigt für die Erzengelkirche, heute in der Sammlung des Patriarchats.

9. Andere Kütahya-Gefäße

In den armenischen Kütahya-Werkstätten wurden nicht nur Fliesen, sondern auch andere Keramikgefäße für den religiösen und profanen Gebrauch hergestellt. Eines der bekanntesten Gefäße seit dem siebzehnten Jahrhundert ist die eiförmige Kugel, die die Mäuse daran hinderte, die Ketten der in der Kirche aufgehängten Lampen hinabzuklettern.

Eine solche Kugel aus dem achtzehnten Jahrhundert (Abb. 176), die ein fast identisches Gegenstück hat, gehört zu der Sammlung des Patriarchen. Sie wurden anscheinend von einem Pilger der Erzengelkirche gestiftet. Es besteht kein Zweifel, daß sie in ihrem Herkunftsland eigens für diesen Zweck entworfen und hergestellt wurden. Der Stil und die besondere Technik dieser Keramikkugeln deuten auf ihre Entstehung in einer Kütahya-Werkstatt hin. Ihre Dekoration besteht aus sechs Seraphim mit je sechs Flügeln und sechs anderen Engelsköpfen mit Doppelflügeln. Sie

sind in gelb, hellblau und grün mit schwarzen Umrissen auf weißen Grund gemalt. Beide Kugeln sind glasiert und in der Kütahya-Farbtechnik bemalt. Sie sind hohl und oben und unten durchlöchert, was das Befestigen von Metallhaken zum Aufhängen ermöglicht. Die Kugeln waren nur für die Kirche bestimmt und werden häufig von anderen ostchristlichen Konfessionen als hängende Ornamente in ihren Kirchen verwendet.

Ein Wasserkrug und eine Schüssel, die sich ebenfalls in der Sammlung des Patriarchen befinden (Abb. 177)[41], wurden für den liturgischen Gebrauch in der St. Jakob-Kathedrale angefertigt. Die blaue Blattverzierung auf Krug und Schüssel ist für die Kütahyagefäße und -kacheln typisch.

10. Einige Kirchengewänder

Die Kirche von St. Jakob und ihre Schatzkammer sind besonders reich an Kirchengewändern und liturgischen Objekten, die die Teile, die Riten und die feierlichen Feste der Kirche zum Ruhme Gottes schmücken. Zu diesen Objekten gehören solche, die den Altar verschönern und bei der Liturgie benutzt werden, und andere, die die Priester bei ihrem Amt in der Kirche tragen.

Der Brauch der armenischen Kirche, bei jedem Fest eine andere Altardecke zu benutzen, machte eine Sammlung verschiedenartiger Altardecken notwendig, die seit dem siebzehnten Jahrhundert traditionsgemäß bestickt waren. Sie sind alle auf einen Rahmen gespannt, der genau auf



177

Abb. 177: Wasserkanne und Schüssel für den liturgischen Gebrauch, 1716 von dem Töpfer Georg für den Pilger Karapet aus Kütahya angefertigt. Sammlung des Patriarchats.

die Altarfläche paßt. Eine der schönsten bestickten Altardecken stammt von 1619 und wird an den Festtagen der Heiligen Peter und Paul und der Apostel benutzt (Abb. 182). Das Mittelbild zeigt einen schwebenden Engel, der der thronenden Jungfrau den Kopf St. Jakobs des Älteren bringt. Das Bild ist von sechzehn Episoden aus dem Leben Christi umrahmt. Beginnend mit der Verkündigung an die Jungfrau in der unteren rechten Ecke und der rechts folgenden Darstellung der Geburt, zeigt es viele Kirchenfeste, aber auch erzählerische Episoden.

Eine andere eindrucksvolle Altardecke (Abb. 184) stellt das Letzte Abendmahl als Mittelbild dar, das auf drei Seiten von Bildern der zwölf Kirchenfeste umringt ist. Diese Altardecke ist neben der Stickerei teilweise aus Flicken zusammengesetzt. Andere Altardecken in der Sammlung der Kathedrale aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert wurden in verschiedenen Stickereitechniken mit den verschiedensten Materialien angefertigt. Eine Decke zeigt den Weltenrichter, der von Sonne, Mond und Sternen umringt in seiner Glorie, aus Seide und Baumwolle mit eingearbeiteten Metallfäden, sitzt (Abb. 185). An wichtigen Festen wird ein großer bestickter Vorhang, der die ganze Ikonostase und den Altar bedeckt, über das Podium des Altars gehängt. Die Kunstfertigkeit dieser Vorhänge, die traditionsgemäß die liebevolle Arbeit frommer Frauen sind, entspricht den Altardecken, nur sind die Vorhänge viel größer.

Die schönsten Altargeräte sind die Kelche und einige Gefäße für die Feier der Messe. Sie sind meistens aus Gold gearbeitet, einige mit kostbaren Steinen, andere mit zusätzlicher Email- und Filigranarbeit. Zwei Kelche wurden dem Kettenträger in seinem Todesjahr 1749 gestiftet (Abb. 188[42], 189, 190[43]). Ein anderes prächtiges Altargerät ist ein Filigrankreuz (Abb. 191).

11. Einige Priestergewänder

Es ist schwer, auch nur Teile der in St. Jakob gehüteten Priestergewänder aufzuzählen. Hier können nur sehr wenige von besonderem Interesse abgebildet werden. Außergewöhnlich in Form und Gebrauch ist eine rote Tiara, eine Priesterkrone, die 1747 in Konstantinopel von einem armenischen Goldschmied und Emailleur für den Patriarchen Gregor den Kettenträger angefertigt wurde (Abb. 192)[44].

Die Mitra des Kettenträgers ist so reich geschmückt wie der Rest seiner Kleidung (Abb. 194). Die Mitra wurde Gregor 1735 gestiftet, und die Widmungsinschrift erwähnt Yovhannes Kolot, den Patriarchen von Konstantinopel, der auf seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem kam und wahr-

Abb. 178: Kütahya-Fliesen aus der Etchmiadzin-Kapelle, die die Jungfrau mit dem Kind (datiert 1719), die Erzengel Michael, Gabriel und Uriel, St. Theodor und den Drachen (1719) und den Propheten Jesaia darstellen.





179

Abb. 179: Die Auferstehung Christi, über dem Heiligen Grab, eine Kütahya-Fliese aus der Etchmiadzin-Kapelle, um 1720.

Abb. 180: »Adam und Eva essen von dem verbotenen Baum«, eine Kütahya-Fliese, die um 1720 von Abraham Vardapet aus Kreta gestiftet wurde; St. Etchmiadzin-Kapelle.



180

Abb. 181: Das Letzte Abendmahl, bei dem Christus Judas speist, eine Kütahya-Fliese aus der Etchmiadzin-Kapelle, um 1720.



181

scheinlich eine ganze Reihe von Kirchengewändern für seinen Freund, den Kettenträger, mitbrachte. Dasselbe Datum wird auf mehreren Gewändern erwähnt, die Gregor gestiftet wurden. Dazu gehören ein bestickter Gürtel mit einer großen grünen Emailschnalle mit eingearbeiteten Rubinen, ein Hals-Horarium (Abb. 193) und ein großes besticktes Priestergewand. Das Schulterstück erwähnt Yovhannes' Pilgerfahrt nach Jerusalem und sein Geschenk an den Bischofssitz. Alle Gewänder sind in demselben Stil ausgeführt und in derselben Technik; die Szenen und Dekorationen wurden mit Perlen auf Goldbrokat umrissen und mit zartem Ocker, Braun, Rot, Blau und Lila bestickt. Sie wurden wahrscheinlich in demselben Atelier von Yakob *Vardapet* angefertigt, der auf dem Hals-Horarium möglicherweise als Stifter erwähnt ist.

In der Schatzkammer von St. Jakob befinden sich viele Bischofsgewänder, von denen einige sehr reich verziert und auf Brokat gestickt sind und teilweise kunstvolle Episoden tragen. Es entspricht jedoch dem feinen Schönheitssinn der Armenier, diese Reihe von Beispielen für Kirchengewänder mit einem feingearbeiteten Priestermantel zu beschließen, der der früheste aus dem siebzehnten Jahrhundert erhaltene ist (Abb. 187). Laut der Tradition liebte Gregor Paronter (1613–1645) diesen Mantel am meisten. Der gesamte Mantel ist von Blütenkreuzen und Blattwerk mit daraus hervorwachsenden Kreuzen überzogen. Er ist der ausgewogenste und feinste Mantel in der Sammlung und der Ehre des Herrn entsprechend geschmückt.



182

Abb. 182: Altardecke für die Festtage von St. Peter und St. Paul; dargestellt ist ein Engel, der der Jungfrau den Kopf von St. Jakob dem Älteren bringt; das Bild ist von christologischen Szenen umrahmt; Konstantinopel, 1619.



183

Abb. 183: Detail der Altardecke, Abb. 182.

Abb. 184: Altardecke mit dem Letzten Abendmahl, umrahmt von den zwölf Kirchenfesten, Konstantinopel, 1620.



184

Abb. 185: Altardecke mit dem thronenden Christus, der von Sonne, Mond und Sternen umgeben ist. Konstantinopel, 1655.



185



186

Abb. 186: Detail der Altardecke, Abb. 184.



187

Abb. 187: Umhang Gregor Paronters, des Patriarchen von Jerusalem (1613–1645).

Abb. 188: Goldener Kelch, mit Edelsteinen besetzt, 1741 für Gregor den Kettenträger kurz vor seinem Tod angefertigt. Schatzkammer von St. Jakob.





Abb. 189: Goldener Kelch mit Blattwerk und Filigranarbeit, mit Edelsteinen und Emailmedaillons besetzt; 1749 in Erinnerung an Gregor den Kettenträger kurz nach seinem Tod angefertigt, Schatzkammer von St. Jakob.

Abb. 190: Christi Himmelfahrt und der Heilige Geist, der an Pfingsten auf die Apostel herabsteigt, Emailmedaillons auf dem Erinnerungskelch an Gregor den Kettenträger, 1749.



190

Abb. 191: Filigrankreuz mit Emailmedaillons, 1747, St. Jakobs-Kathedrale.



191

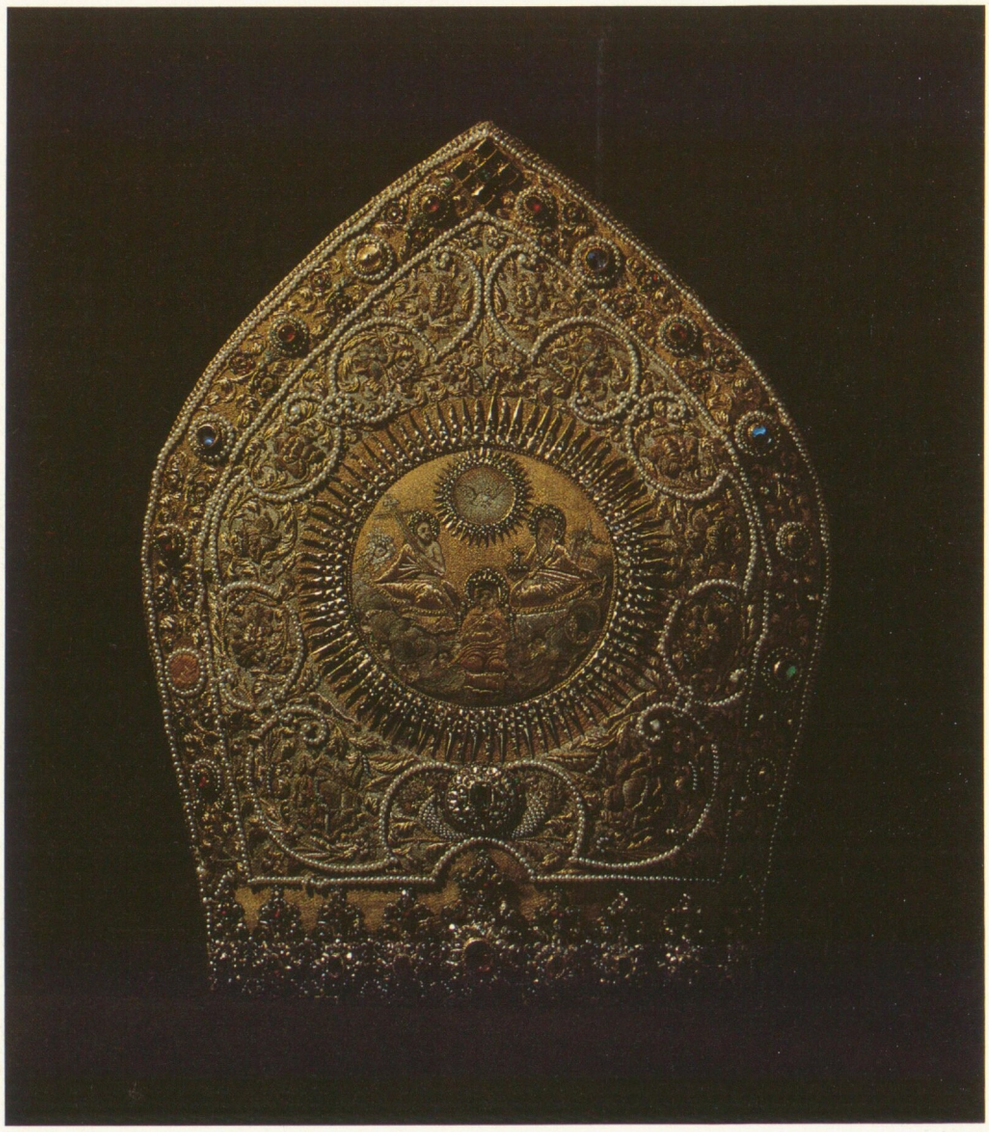


192

Abb. 192: Tiara Gregors des Kettenträgers, ein Geschenk des Bäckers Melkon und seiner Familie aus Istanbul, 1747. Schatzkammer von St. Jakob.



193



194

Abb. 193: Hals-Horarium des Kettenträgers, das den Baum Jesse darstellt, Istanbul, 1735.

Abb. 194: Die Mitra des Kettenträgers, die ihm Yovhannes Kolot, der Patriarch von Konstantinopel, 1735 übergab.

Anhang

Sachkatalog

von Michael E. Stone

Der Sachkatalog wurde angelegt, um eine zuverlässige und genaue Beschreibung der abgebildeten Handschriften und Objekte zu geben. Die meisten Objekte sind hier zum ersten Mal beschrieben, während die Handschriften erst nach sorgfältiger Konsultation von Erzbischof Norayr Bogharians nicht offiziellem »Großen Katalog der Manuskripte von St. Jakob« erneut beschrieben wurden, stets mit Belegen aus dem Katalog. Es war mir nicht möglich, selbst die Gegenstände zu untersuchen, die als Abb. 32–38 und 194 aufgeführt sind; sie wurden von meinem Kollegen Professor B. Narkiss beschrieben. Es wurde nicht der Versuch unternommen, für jedes Objekt eine vollständige bibliographische Übersicht anzulegen, vielmehr sollte der Leser den entsprechenden Katalog oder andere Referenzen benutzen.

Seine Gnaden Erzbischof Norayr Bogharian war eine nie versiegende Quelle der Hilfe, der Inspiration und des Lernens; ich schulde ihm besonderen Dank. Seine Seligkeit Elisha II., der Patriarch von Jerusalem, und Seine Gnaden Erzbischof Shahe Ajamian haben mich in jeder möglichen Weise ermutigt und mir geholfen. Professor B. Narkiss machte viele hilfreiche Vorschläge, und die herausgeberischen Fähigkeiten von Dr. G. Wigoder kamen dem Werk sehr zugute.

Die Armenischen Gemeinden von Jerusalem

Abb. 1
Dem Propheten Mohammed zugeschriebener *Ferman,* der die Rechte der Armenier an den heiligen Stätten bestätigt. Papier auf Seidenunterlage. 327×21,5 cm.

Abb. 2
Dem Kalif Omar Ibn-el-Qattab (634–644) zugeschriebener *Ferman,* der die Rechte der Armenier in Jerusalem bestätigt. Dickes gelbliches Pergament. 65×43 cm.

Abb. 3, 4, 6
Ferman von Saladin (1187–1188), der die Rechte der Armenier in ihren Besitzungen in Jerusalem bestätigt. Pergament auf grüner Seidenunterlage. 529×29 cm.

Abb. 5
Siehe Abb. 39–40. Widmungsinschrift im Mosaikboden der Grabkapelle des St. Polyeuctos aus dem sechsten Jahrhundert im Jerusalemer Musrara-Viertel.

Abb. 7
Dem Kalif Ali (656–661) zugeschriebener *Ferman,* der die Rechte der Armenier in Jerusalem bestätigt. Pergament. 825×32,8 cm.

Abb. 8, 9
Das Zepter von König Hethum I. von Zilizien (1215–1270). Solider Bernsteinstab mit 35,7 cm langer Goldziselierung; unten ist eine 12,7 cm lange vergoldete Spitze. Die Gesamtlänge beträgt 133,5 cm. Es wird angenommen, daß die Dekoration dem Bernsteinstab im fünfzehnten oder sechzehnten Jahrhundert hinzugefügt wurde.

Abb. 10
Kelch, Konstantinopel, 1733.
Versilbert, ziseliert. Der Kelch ist mit Engeln dekoriert, die die Passionsgeräte halten. Die zentrale Rundung trägt acht Apostel, die unter verzierten Bögen sitzen und Bücher halten. Der Fuß zeigt die vier Evangelisten mit ihren Symbolen und zwischen ihnen Büsten von Salomon, dem gehörnten Moses, dem gekrönten David und vielleicht Daniel mit einer Flamme über dem Kopf. Andere Figuren sind nicht erkennbar. Die Inschrift unter der oberen Kante sagt: »Der Kelch ist ein Gedenkstück für die Seele von Nazar, dem Sohn von *Mahdesi* Arak'el und seiner Frau *Mahdesi* Sarah für die Kirche St. Jakob im Jahre 1182 (= 1733).« Höhe: 39,5 cm. Fuß: 26,6 cm. Oberteil: 12,1 cm. Schatzkammer von St. Jakob.

Abb. 11
Khatchk'ar (Steinkreuz) in der Erzengelkirche in einer Nische nahe dem alten Taufbecken. Inschrift in armenischer Unzialschrift: »Gott der Herr, das Jahr 811« (= 1362 n.Chr.).

Abb. 12
Haupteingang zum armenischen Viertel. In der Mitte ein Brunnen von 1900. Dahinter eine arabische Inschrift des Mamelucken-Sultans A-Zaher Abu Sayad Chakmak, der alle den Armeniern von seinen Vorgängern auferlegten Steuern erläßt. Gegenüber eine Kopie der Inschrift in armenisch, 1743. Bibl. Hintlian, Holy Land, 51.

Abb. 13
Khatchk'ar (Steinkreuz) aus dem elften Jahrhundert, im 19. Jahrhundert in die äußere Mauer der Jakobskathedrale eingelassen.

Abb. 14
Gregor Paronter (1613–1645) und Gregor der Kettenträger (1715–1749) in der Mitte der Nordwand der Jakobskathedrale. Malerei aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Beide Bilder 178×132 cm.

Abb. 15
Porträt von Patriarch Esayi III. Thalastzi (1865–1885). Daguerrotypie. 31×23 cm.

Abb. 16, 17
Daguerrotypien (Kopierpapier) von etwa 1860/61 von Esayi Thalastzi, der später Patriarch Esayi III. (1865–1885) wurde.
Abb. 16. Die Kirche des Heiligen Grabes, Südseite, 26×32 cm.
Abb. 17. Eine Gruppe armenischer Priester, Mönche und Pilger am Eingang der Jakobskathedrale. 26×20 cm.

Abb. 18
Brief an Patriarch Gregor den Kettenträger von Kardinal de Fleury, Premierminister Louis' XV., am 31. August 1739 in Versailles geschrieben, 8 Seiten (5 beschrieben). Papier. 32×20 cm.

Abb. 19, 20
Das alte Theologische Seminar von 1857. Eisentore auf massivem Holz mit Riegeln; ein stilisierter Adler dekoriert die Mitte des Innentores.

Abb. 21
Das neue Theologische Seminar, 1975. Stiftung von Alex und Marie Manoogian, Detroit.

Abb. 22
Hölzerner Druckstock, handgeschnitzt, benutzt für die Titelseite der ersten Nummer von *Sion,* der Zeitschrift des armenischen Patriarchats seit 1866. Dies könnte der zweite Gebrauch der Druckstöcke gewesen sein. St. Jakob Druckerei.

Abb. 23
»Gebetbuch«. Erstes in Jerusalem gedrucktes armenisches Buch, 1833, 48 Seiten, 14×9 cm.

Abb. 24
Mashtotz, Ritualbuch, gedruckt in Jerusalem, 1843, in der St. Jakob Druckerei, 94 Seiten, 18×12 cm.

Abb. 25
»Konkordanz zur Bibel«, von *Vardapet* Th. Astuadzaturian vorbereitet, gedruckt und herausgegeben von der St. Jakob Druckerei, 1895, 1573 Seiten, 50×23 cm.

Abb. 26
»Geschichte Jerusalems«, im 19. Jahrhundert von Bischof Tigran Sawalaniantz geschrieben und 1931 in einer modernen armenischen Ausgabe von Erzbischof M. Nshanian in Jerusalem gedruckt, St. Jakob Druckerei, 1931, 1387 Seiten, 23×15 cm.

Abb. 27, 29
Die erste Ausgabe von *Sion,* der Fachzeitschrift des Armenischen Patriarchats in Jerusalem, 1886.

Abb. 28
»Deux ans de séjour en Abyssinie« von Bischof Sahak (Isaak) und dem Priester Timotheus, Königin Viktoria gewidmet, Jerusalem, St. Jakob Druckerei, 1871, 175 Seiten, 14×21 cm.

Abb. 30
Der siebte Band des »Großen Katalogs der St. Jakob-Handschriften« von Erzbischof Norayr Bogharian, Jerusalem, St. Jakob Druckerei, 1974, xxxii + 552 Seiten. Dieser Band enthält Beschreibungen der Manuskripte Nr. 2001–2365 in der Bibliothek des Patriarchats. 27,5 ×19,5 cm.

Abb. 31
(Siehe Abb. 16, 17). Daguerrotypie der Südmauer der Jakobskathedrale mit den drei Kreuzfahrerbögen von Esayi Thalastzi (aufgenommen 1860). 22,5×16,5 cm.

Die Armenischen Kunstschätze Jerusalems

Erstes Kapitel: Mosaikböden

Abb. 32, 33, 34
Das Artavan-Mosaik aus der Mitte des fünften Jahrhunderts.
Aus einer Grabkapelle auf dem Ölberg, heute in situ im archäologischen Museum des russischen Konvents. Die Inschrift am nördlichen Rand besagt: »Dies ist das Grab der gesegneten Susannah, der Mutter des Artavan«, und gibt das Datum des 18. Hori, erwähnt aber kein Jahr. Größe des in Fragmenten erhaltenen Abschnitts: 6,70×4,00 m. Er enthält Vögel, Fische, Früchte und ein Lamm innerhalb einer reichverzierten Umrandung.
Bibliographie: Hovsepian, Mosaik, 88–90; Guthe, Mosaiken, 51–53; Murray, Damascus Gate, 126–127; Vincent and Abel, Jerusalem II., pl. XLIII, 1; Avi-Yonah, QDAP, II, Nos. 118.

Abb. 35, 36, 37, 38
Die St.-Johannes-Mosaiken aus dem späten fünften Jahrhundert.
In situ in der dem Haupt Johannes des Täufers geweihten Kapelle im russischen Konvent auf dem Ölberg.
Das Mosaik ist in drei aneinandergrenzende Felder aufgeteilt. Das westlichste Feld, das 3,50×3,20 m mißt, hat ein Muster von ineinanderverschlungenen Kreisen. Östlich davon ist eine Nische von 35 cm Durchmesser, die den Platz von Johannes' Haupt bezeichnet. Das Mittelfeld mißt 3,45×2,65 m und hat verwobene Medaillons und Quadrate, die vielerlei Vögel, Früchte und Blätter und einen Hund umschließen, der ein Lamm anbellt. Das dritte, östliche, Feld mißt 1,69×0,64 m und hat unter einem kleinen Feld mit Spaliermuster (61×28 cm) eine armenische Inschrift, die lautet: »Dies ist das Denkmal des Herrn Jakob, das in seinem Auftrag angefertigt wurde.«
Bibliographie: Avi-Yonah, QDAP, II, No. 117. Die meiste Literatur ist dort aufgezählt. Vincent and Abel, Jerusalem II, pl. XLII, 2.

Abb. 5, 39, 40
Musrara-Mosaik, Mitte des sechsten Jahrhunderts. Befindet sich im Musrara-Viertel nahe dem Damaskustor, außerhalb der Altstadtmauern. Es liegt in einem rechteckigen Raum mit den Maßen 6,55×3,85 m und war anscheinend Teil des Bodens einer Kapelle. Die Inschrift in der Apsis ist eines der ältesten Beispiele für die armenische Schrift. Sie lautet: »Zur Erinnerung und Errettung all der Armenier, deren Namen der Herr kennt.« Das Muster besteht aus Vögeln in 41 Medaillons aus Weinranken, die aus einer Amphore wachsen, die von zwei Pfauen flankiert ist. Die mittlere Medaillonreihe enthält andere Motive, wie z.B. einen Vogel in einem Käfig. Das Mosaik ist von einem Zierrand umgeben.
Bibliographie: Die meisten frühen Veröffentlichungen können gefunden werden in: Murray, Damascus Gate Mosaic; Vergl. Sanjian, Syria, 315; Hjort, L'Oiseau, 21–32; Avi-Yonah, QDAP, II, No. 132.

Zweites Kapitel: Frühe illuminierte Handschriften

Abb. 41
Die Tyche-Initiale
Ms. 1949. Die Tyche-Initiale und das Kopfstück zu dem Buch von St. Markus ist ein einzelnes herausgeschnittenes Blatt (Fol. 390) aus einem feinen Evangeliar in Unzialschrift aus dem späten zehnten Jahrhundert. Es bildet heute Teil eines anderen Evangelienbandes von Taron von 1312 n.Chr., das von Sargis Pidzak gemalt wurde. Nach einem der Kolophone (Fol. 387v) wurde es 1438 in Jerusalem neu gebunden, wobei wahrscheinlich dieses Blatt eingefügt wurde. 25×17 cm.

Abb. 42, 43
Das Zweite Etchmiadzin-Evangeliar.
Vier Evangelien, Westarmenien, spätes zehntes oder frühes elftes Jahrhundert.
Jerusalem, St. Jakob, Ms. 2555.
Allgemeine Daten: Schweres Velinpapier, 236 Folios, 42×30×10 cm. In runder *Erkathagir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, die stellenweise verblichen ist, 20 Zeilen in zwei Spalten. Der Text ist stellenweise unvollständig. 36 Lagen von gewöhnlich 10 Folios. In Leder auf Holz gebunden, mit Nägeln im Vorderdeckel. Das Manuskript wurde anscheinend im westlichen Teil Armeniens geschrieben und wird von Paläographen auf das Ende des zehnten oder das frühe elfte Jahrhundert datiert. Die Namen des Schreibers und Malers sind unbekannt. Zwei nachgemachte Kolophone datieren das Manuskript in das Jahr 602 n.Chr. (Fols. 7 und 91).
Dekoration: ganzseitige Bilder: Fol. 1v, Kreuz; Fols. 2–6v, eusebischer Brief und Kanontafeln; Fol. 7, Heiligtum des Heiligen Grabes; Fol. 7v Hl. Matthäus und Markus; Fol. 8, Hl. Lukas und Johannes; Fol. 8v, betende Jungfrau mit Kind, Opferung Isaaks.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VIII (1977), 242–245; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 1, S. 21; Strzygowski, Ein zweites Etchmiadzin; Weitzmann, Armenische Buchmalerei, 16; Der Nersessian, Etchmiadzin date (1933), in Studies, 540; Idem, L'Art Arménien, 120–122; Garegin I. Catholicos, Yishatakarank' Jeragraez (Antelias, 1951), 170; Handes Amsorya, 14 (1900), 353–386; ebd., 15 (1901), 33–45.

Abb. 44, 45, 47–49
Das König-Gagik-Evangeliar
Vier Evangelien, Kars, ca. 1050 n.Chr.
Jerusalem, Ms. 2556, Schatzkammer von St. Jakob, No. 1.
Allgemeine Daten: dickes Pergament, 481 Folios, 46×36×16 cm. In großer *Erkathagir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, gewöhnlich 15 Zeilen in zwei Spalten. Seit seiner Restaurierung im Jahr 1703 wurde das Manuskript gut bewahrt, es fehlen aber viele Miniaturen und etwas Text infolge früherer vorsätzlicher Zerstörung.
Einband: Das Werk wurde 1703 von dem Priester Paul neugebunden, der den persönlichen Auftrag von Minas *Vardapet,* dem Patriarchen von Jerusalem, ausführte. Viele der verlorenen Textseiten wurden von Papierseiten ersetzt. 1743 fügte Patriarch Gregor der Kettenträger – wie die Inschrift auf der Goldklappe des Einbands sagt – ein versilbertes Kreuz auf rotem Samtuntergrund mit Halbedelsteinen hinzu.
Kolophone: Fols. 5v, 135, 135v, 222v, 371v; am Ende der Widmung und jedes der Evangelien, erwähnt Gagik, den Sohn von Abas, König der Könige, seine Frau Königin Gorandoukht und seine Tochter Marem. Da der Hauptteil des Kolophons verlorenging (Fol. 135), sind Ort, Datum und die Namen der Schreiber und Künstler nicht bekannt. Es gab möglicherweise Porträts der Königsfamilie am Ende jedes dieser Folios, aber nur eines blieb erhalten (Fol. 135v), das sich ursprünglich am Ende des Manuskripts befand.
Geschichte: Das Manuskript wurde im Laufe seiner Geschichte verstümmelt, viele Seiten und Teile von Seiten mit Bildern wurden herausgeschnitten.
Dekoration: Von dem fragmentarischen Anfangsteil existieren folgende Seiten: Fols 5–5v., Brief des Eusebius an Carpianus mit einer in Gold geschriebenen Widmung an König Gagik aus Kars; Fols. 4,4v, 8,8v, Kanontafeln (Fols. 1–3v, 6–7v sind leer). Jede Anfangsseite eines Evangeliums ist in Gold geschrieben und hat ein verziertes Kopfstück (Fols. 9, 137, 223, 372). Von den vielen Textillustrationen im Text oder am unteren Seitenende sind nur wenige erhalten: Fol. 18, erste Versuchung Christi; Fol. 18v, zweite Versuchung (teilweise ausgeschnitten); Fol. 19, dritte Versuchung; Fol. 21v, Christus wählt seine Jünger, oder die Bergpredigt; Fol. 118, Christus in Gethsemane; Fol. 125, Christus vor Pilatus; Fol. 127, römische Soldaten verspotten Christus (teilweise ausgeschnitten); Fol. 132v, die Frauen am Grab; Fol. 134v, Christus erscheint den Aposteln; Fol. 135v, König Gagik und seine Familie; Fol. 143v, die

Heilung des Gelähmten; Fol, 206v, das Letzte Abendmahl; Fol, 214v, Petrus im Hof des Hohenpriesters; Fol. 222v, Bild der Königsfamilie (größtenteils ausgeschnitten); Fol. 224, erste Versuchung Christi; Fol. 244v, zweite und dritte Versuchung Christi; Fol. 330, Christus mit dem reichen jungen Herrscher; Fols. 332, 338, 340, Randzeichnungen, Kopien von fehlenden Bildern?; Fol. 353v, Christus und die Pharisäer (teilweise ausgeschnitten); Fol. 419, die Pharisäer reden mit dem jungen Blinden, der geheilt wurde.
Die meisten Seiten haben Randdekorationen von Vögeln (300 nach Hovsepians Beschreibung), Blumen und kleinen Teppichen (56).
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VIII (1877), 245ff.; Mekhitarian, Cat. Exh., Jerusalem 1969, No. 2, S. 20; Der Nersessian, L'Art Arménien, 109–114, Abb. 75–77; Bogharian, in *Sion,* (1968), 70–72.

Abb. 46, 50–53
Das Melitene-Evangeliar von 1041
Vier Evangelien, Armenien 1041.
Jerusalem Ms. 3624, Schatzkammer von St. Jakob 116
Allgemeine Daten: Mittleres Velin, 337 Folios, 42,5×11×3,1 cm. In großer *Erkathagir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 19 Zeilen in zwei Spalten; in schlechterhaltenem Zustand. In braunem Leder auf Holztafeln gebunden. Auf der Vorderseite ist es mit vielen Goldkreuzen beschlagen, von denen einige den gekreuzigten Christus tragen; in der Mitte ist eine Kreuzigung dargestellt, die von Maria und Johannes und Engeln umgeben ist. Die Rückseite ist mit dünner Goldfolie und mit Kreuzen, Engeln und Blumen rund um eine Rosette aus Filigran und Email bedeckt. Auf der Rückseite steht das Datum 1571, und auf einer ziselierten Silberschnalle steht 1788 n.Chr.
Kolophone: Fol. 337: Kopiert von dem verheirateten Priester *(K'ahanay)* Samuel im Jahr 1041, während der Herrschaft des Katholikos Petros I. (1019–1054) und Michaels (IV., des byzantinischen Herrschers), als Johannes (Smbat III.) starb und von seinem Neffen Gagik abgelöst wurde (1042, sic!). Kein Stiftername oder Maler wird erwähnt.
Geschichte: Fol. 337: Eine undatierte Notiz in *Bolorgir*-Schrift besagt, das Manuskript wurde von Gregor von Khrich in dem Dorf Yamus in Melitene neugebunden.
Fol. 71: Eine Bleistiftnotiz am Rand ergibt, daß das Manuskript sich schon 1849 in Jerusalem befand.
Dekoration: Mit ganzen Bögen versehene Seiten: Fols. 1–1v, Brief des Eusebius; Fols. 2–5v, Kanontafeln. Ganzseitige christologische Illustrationen die Seite entlang, mit Wasserfarben auf den Velinuntergrund gemalt und dünn gerahmt: Fol. 6, Verkündigung und Heimsuchung; 6v, Geburt und Waschung von Jesus, Anbetung der Engel, der Hirten und der Weisen; 7, Darbietung im Tempel und Taufe Christi; 7v Verklärung und Auferweckung des Lazarus; 8, Einzug in Jerusalem; 8v Letztes Abendmahl; 9, Verrat und Festnahme Christi; 9v, Kreuzigung und Kreuzabnahme; 10, Begräbnis Christi und Höllenfahrt; 10v Himmelfahrt; 11, vier stehende Evangelisten; 11v, Grabmalskreuz.
Bibliographie: Izmailova, L'Iconographie; ebd., Localisation d'une groupe; ebd., Tetraévangile de 1038; Der Nersessian, Freer Gallery, 1–6; ebd., Walters, 1–5, pls. 1–11; ebd., L'Art Arménien, 117–122, Abb. 82–88.

Abb. 54–56
Das Shukhr-Khandara-Evangeliar
Vier Evangelien, Shukhr Khandara, Taurusgebirge, 1064.
Jerusalem Ms. 1924.
Allgemeine Daten: Dickes Velin, 282 Folios, 37×29×10 cm. In großer *Erkathhagir*-Schrift in verblaßter schwarzer Tinte geschrieben, 19 Zeilen in zwei Spalten. Gut erhalten.
Einband: Blindgepreßter Ledereinband auf Holztafeln, der ein Kreuz umschließt. Reste von Silberornamenten.
Kolophone: Die Folios 282–282v wurden von Stephanos zwischen 1064 und 1066 in Shukhr Khandara für die Mönche Yakob, Banereges und Kyprianos kopiert.
Geschichte: Fol. 281v von Martyros von Baberd (Datum unbekannt) und Astuadzatur (1587) restauriert. Von Arak'el S. Tatean am 10. September 1880 nach Jerusalem gestiftet.
Dekoration: Mit ganzen Bögen versehene Seiten: 1–1v, Brief des Eusebius; Fols. 2–5v, Kanontafeln. Ganzseitige Illustrationen entlang der Seite, mit Wasserfarben auf den Velinuntergrund gemalt und gerahmt: Fol. 6, vier stehende Evangelisten; 6v Pfingsten; 7, Kreuzigung; 7v vier stehende Heilige (Evangelisten?); 8, Grabkreuz.
Bibliographie: Izmailova, L'Iconographie; ebd., Localisation d'une groupe; ebd., Tetraévangile de 1038; Der Nersessian, Freer Gallery, 1–6; ebd., Walters, 1–5, pls. 1–11; ebd., L'Art Arménien, 117–122, Abb. 82–88; Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 397–401; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem, 1969, No. 3.

Drittes Kapitel:
Illuminierte Handschriften im Königreich von Zilizien

Abb. 57–60
Das Theodor-Evangeliar
Vier Evangelien, Hromkla?, Zilizien, Ende des zwölften Jahrhunderts.
Jerusalem Ms. 1796.
Allgemeine Daten: Velin, 290 Folios, 29×19×7 cm. In eckiger *Erkathagir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 21 Zeilen in zwei Spalten. Gut erhalten.
Einband: Blindgepreßtes Leder auf Holztafeln, das ehemals Silberdekorationen trug. Vorsatzblätter aus Pergament am Ende des Manuskripts mit dem Text des heiligen Johannes in runder *Erkathagir*-Schrift.
Kolophone: Fol. 287 (unvollständig), Schreiber Matthäus und wahrscheinlich Vahan. Fol. 5v, unter dem Porträt von St. Matthäus eine kunstvolle Signatur des Malers Theodor. Fol. 288v, der Mönch-Stifter Matthäus widmet Christus das Buch.
Geschichte: Fol. 2, Kopie eines alten Kolophons von 1287. 1866 an Jerusalem gestiftet (Fol. 1).
Dekoration: Mit ganzen Bögen versehene Seiten: Fols. 2–3, Brief des Eusebius;; Fols. 4–5, Kanontafeln. Ganzseitige Illustrationen: Porträts der vier Evangelisten, alle sitzend außer Johannes (Fols. 5v, 91v, Hl. Petrus und Markus, 142 v, 225v); Fol. 88v die beiden Marien treffen einen Engel bei dem leeren Grab und darauf den auferstandenen Christus; Fol. 288v der Mönch Matthäus stiftet Christus das Evangeliar. Die Anfangsseiten jedes Evangeliums sind mit Kopfstück, dekorierter Initiale, Evangelistensymbol und lebendem Kreuz geschmückt (Fols. 6, 92, 142 bis 226).
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 145–150, Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 4; Der Nersessian, Freer Gallery, 10–17; ebd., L'Art Arménien, 129f., Abb. 90, 91.

Viertes Kapitel: Illuminierte Handschriften aus Zilizien aus dem dreizehnten Jahrhundert

Abb. 61, 62, 64
Das Zweite Konstantin-Evangeliar
Vier Evangelien, Hromkla, Zilizien, 1260
Jerusalem Ms. 251.
Allgemeine Daten: Feines Velin, 332 Folios, 27×19×8 cm. In feiner, regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 21 Zeilen in zwei Spalten. Das Manuskript ist hervorragend erhalten.
Einband: Fols. 300–300v: Kolophon des Einbands: Es wurde im frühen achtzehnten Jahrhundert von Gregor aus Konstantinopel und seinem Schwiegersohn Jakob gebunden und restauriert, die von Yovhannes Kolot, dem Patriarchen von Konstantinopel, nach Jerusalem geschickt worden waren; Gregor der Kettenträger, der Patriarch von Jerusalem, hatte darum gebeten (1715–1749). Ein verborgener Stempel im Ledereinband trägt den Namen Gregors des Kettenträgers.
Kolophone: Fols. 325–327: 1260 in Hromkla von Thoros Roslin für den Katholikos Konstantin I. von Barjrabert (1221–1267) kopiert und illuminiert.
Geschichte: Fol. 13: Das Manuskript wurde 1540 dem Patriarchen von Jerusalem von einem Händler aus Istanbul gestiftet, der es aus heidnischer Hand einlöste.
Dekoration: Mit ganzen Bögen versehene Seiten: Fols. 3–4, Brief des Eusebius;; 5v–12 (gegenüberliegende Seiten mit leerer Rückseite), Kanontafeln; 13v, 14, Widmung. Illustrationen in den Lünetten der Bögen: 3w, Eusebius; 4, Carpianus; 7v, Micha; 8, Jeremias; 9v, Daniel; 10, Jesaia; 11v, Zacharias; 12, Jonas; 13v, David; 14, Deesis. Vier ganzseitige Bilder, als Anfangsillustrationen zu den Evangelien, mit christologischen Szenen: 15v, Geburt, Anbetung der Weisen, Waschung des Christuskindes und St. Matthäus (unten links); 102 v, St. Markus; 160v, St. Lukas; 255v, St. Johannes. Verzierte Kopfstücke, Tierinitialen und Randverzierungen an den Buchanfängen (16, 103, 161, 226). Randillustrationen: 18, Die Weisen und Josephs Traum; 19, Engel; 19v, Ermordung der unschuldigen Kinder; 20, St. Johannes der Täufer; 21v der Heilige Geist kommt auf Christus herab; 22, der Teufel verschwindet nach der Versuchung (Mt. 4:11); 23v die Bergpredigt; 36v zwei Blinde; 37, der segnende Christus; 81, Tempel; 163v Verkündigungsengel; 164, stehende Jungfrau; 168v Tempel.
Die Abschnitte sind durch verzierte Buchstaben und zwei goldene Linien angezeigt. Nomina sacra und Initialen in Gold.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, II (1967), 14–23, Abb. 1–3; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 5, Abb. 5, 1–2.

Abb. 63, 65
Das Leo- und Keran-Evangeliar
Vier Evangelien, Hromkla, Zilizien, 1262.
Jerusalem, St. Jakob Ms. 2660, Schatzkammer 105.
Allgemeine Daten: Velin, 293 Folios, 22×17,5×8 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 19 Zeilen in zwei Spalten. Gut erhalten.
Einband: Späterer Ledereinband auf Holz, mit rotem Samt mit Silberrand und Kreuz in der Mitte; vier Vorsatzblätter in *Erkathagir*-Schrift.
Kolophon: Fols. 139, 285–286v, 288: Von dem Priester Avetis kopiert und von Thoros Roslin in der Erlöserkirche und Theotokos in Hromkla illuminiert; 1262 im Auftrag des Katholikos Konstantin I. von Barjrabert (1221–1267) für den Erben Leo (später König Leo II.) und seine Frau Keran angefertigt.
Geschichte: Kolophon des Eigentümers (Fols. 289–290v) von 1312. Oshin, Gatte von Zabel und Vater von Stephan und Gregor.
Dekoration: Mit ganzen Bögen versehene Seiten: Fols. 1–2v, Brief des Eusebius; 3v–10, Kanontafeln, daneben Illustrationen: stehende Propheten: 1v, Jesaia (links); 2, Micha (rechts); Büsten in den Lünetten der Bögen: 1v, Eusebius; 2, Carpianus; 3v, David; 4, Ezechiel; 5v, Jeremias; 6, Zacharias; 7v Habakuk; 8, Jonas; 9v Joel; 10, Hosea. Ganzseitige Bilder: Evangelistenporträts: 11v St. Matthäus; 91v St. Markus; 140v St. Lukas; 225v St. Johannes; 288, Prinz Leo und seine Frau Keran. Verzierte Kopfstücke, tiersymbolische Initialen und Randornamente an den Buchanfängen (12, 92, 141, 226). Textillustrationen am Rand: 15v Johannes der Täufer; 55, Austreibung eines Dämonen; 79, Apostel; 80, Letztes Abendmahl: Brot und Lamm (Mt. 26:19–20); 107, Kopf Johannes des Täufers; 144, Heimsuchung; 155, die verschiedenen Schafe werden von einem Schäfer gesammelt (Johannes 10:14–16); 260v, Einzug in Jerusalem (Johannes 12:12–13); 273v, Judas und Soldaten.
Bibliographie: Mekhitarian, Cat. Exh., Jerusalem 1969, 21, No. 6; Bogharian, Grand Catalogue, VIII (1977), 277.

Abb. 66–72
Das Lady-Keran-Evangeliar
Vier Evangelien, Hromkla, Zilizien, 1265.
Jerusalem, St. Jakob Ms. 1956.
Allgemeine Daten: Feines Velin, I–IV+V–VIII Folios, 23,5×15,5×7 cm. In feiner, regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 19 Zeilen in zwei Spalten. Anfangsbuchstaben und Nomina sacra in Gold. Ornamentschrift am Anfang von Hauptabschnitten. Hervorragend erhalten. In geprägtem Leder auf Holztafeln gebunden, wahrscheinlich original. Fols. I–IV+V–VIII+Fol. 13 sind acht Vorsatzblätter und ein einzelnes Blatt aus einem Evangeliar aus dem späten zwölften Jahrhundert mit einem verzierten Anfangsblatt des Markusevangeliums (Mk. 1:1–2:4) in runder Unzialschrift und einem ganzseitigen Porträt von St. Markus (Fol. 13v).
Kolophon: Fols. 342–343v: 1265 von Thoros Roslin in Hromkla für Lady Keran, die Tochter von Konstantin von Lampron, kopiert und illuminiert.
Geschichte: Das Kolophon auf Fol. 344v wurde gefälscht. Es behauptet, das Evangeliar sei 1432 nach Jerusalem gestiftet worden.
Dekoration: Seiten mit ganzen Bögen: Fols. 1–2v, Brief des Eusebius mit Büsten von Eusebius (1v) und Carpianus (2) in den Lünetten; 3v–10, (nur gegenüberliegende Seiten mit leeren Rückseiten), Kanontafeln mit Widmung an Christus (9v–11); 11v–12, Widmung an die Stifter. Illustrationen: ganzseitig, innerhalb des Texts und am Rand: 13v, Porträt aus dem zwölften Jahrhundert, anscheinend von Markus; 14v, St. Matthäus; 21, Taufe; 106v, Kreuzigung; 110, Höllenfahrt; 113v, St. Markus; 140v, Verklärung; 150v, Einzug in Jerusalem; 171, Kreuzabnahme; 174v, St. Lukas; 177v, Rand, Erzengel Gabriel; 178, Rand, Jungfrau Maria; 183, unterer Rand, Darbietung im Tempel; 270v, St. Johannes; 310v, Erweckung des Lazarus.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 526–530; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 7, 22.

Abb. 73–76
Das Rituale von Thoros Roslin
Mashtotz (Rituale), Sis, Zilizien, 1266.
Jerusalem, Ms. 2027.
Allgemeine Daten: Velin, 275 Folios (dritte Lage, Fols., 28–39, nicht numeriert und auf andersartigem Velin), 23,5×17×6 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, fünfzehn Zeilen pro Seite. Anfangsbuchstaben in Braun oder Gold. Der Band ist gut erhalten und teilweise restauriert. In Leder auf Holztafeln gebunden, die Innenseite des Einbands in farbigem Leinen. Die Vorsatzblätter sind aus einem Velinevangeliar in Unzialschrift entnommen.
Kolophon: Fols. 273–273v: 1266 in Sis von Awetik' *K'ahanay* kopiert und von Thoros Roslin für Bischof Vardan Nesepnay bemalt.
Geschichte: 1766 der Kathedrale von St. Jakob gestiftet.
Dekoration: Ganzseitige Illustrationen an Hauptabschnitten: Fol. 1v, Jonas wird von dem Wal verschluckt und Jonas unter der Kürbisstaude; 4v, Durchquerung des Roten Meeres; 14v, die drei Jünglinge im Feuerofen; 131v, Taufe Christi; 224v, Begräbnis St. Johannes des Evangelisten. Große Kopfstücke und Initialen in Hauptabschnitten: Fols. 2, 15, 40, 87, 132, 157, 180, 234 und einige kleinere: 5, 9v, 25v, 62. Einige Randdekorationen.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1974), 59–66.

Fünftes Kapitel: Illuminierte Handschriften aus Zilizien aus dem späten dreizehnten Jahrhundert

Abb. 77, 78
Das Königin-Keran-Evangeliar
Vier Evangelien, Sis, Zilizien, 1272.
Jerusalem Ms. 2563, Schatzkammer von St. Jakob, No. 8.
Allgemeine Daten: Mittleres Velin, 384 Folios, 32,5×24×10 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte mit bunten Großbuchstaben geschrieben, 18 Zeilen in zwei Spalten. Äußerst gut erhalten.
Einband: 1727 in Jerusalem in Goldziselierung gebunden. Der Vorderdeckel stellt die Kreuzigung dar, der Rückendeckel die Jungfrau mit dem Kind; auf den Schnallen befinden sich die vier Evangelisten. Der Einband wurde von Abraham in Erinnerung an die *Vardapets* Gregor und Yovhannes (d.h. Gregor der Kettenträger und Yovhannes Kolot) gemacht.
Kolophone: Das Manuskript wurde vielleicht 1272 in Sis in Zilizien von dem Priester Avetis geschrieben (der Name des Malers ist nicht erhalten); es wurde von Königin Keran in Auftrag gegeben, die es dem Kloster von Akner gab.
Dekoration: Seiten mit ganzen Bögen: Fols. 5v–6, Brief des Eusebius; 7v–14, Kanontafeln; 15v–16, Widmung. Ganz- und teilseitige Bilder: 17v, St. Matthäus; 21, Geburt; 25, Taufe; 69, Verklärung; 166, Letztes Abendmahl; 176, drei Frauen am leeren Grab; 180v, St. Lukas; 184, Verkündigung; 191, Darbringung im Tempel; 286v, St. Johannes; 333, Erweckung des Lazarus; 340v, Fußwaschung der Jünger; 349, Pfingsten; 362, Kreuzigung; 368, Thomas' Zweifel; 380, König Leo II., Königin Keran, ihre drei Söhne und zwei Töchter; viele Randillustrationen. Verzierte Kopfstücke und Initialen an Buchanfängen (Fols. 18, 181, 286); viele kleine dekorierte Initialen und Randornamente.
Bibliographie: Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 11, S. 23–24, Abb. 11, 1–2; Der Nersessian, L'Art Arménien, 144–150, Abb. 104–107; Azarian, Cilician Min., Abb. 107–115.

Abb. 79–83
Das Zweite Prinz-Vasak-Evangeliar
Vier Evangelien, Zilizien, 1268–1284.
Jerusalem Ms. 2568, Schatzkammer von St. Jakob, No. 13.
Allgemeine Daten: Feines Velin, 321+1 (Fol. 152a)+I Folios, 26×19×8 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, die etwas verblichen ist, 19 Zeilen in zwei Spalten. Gut erhalten.
Einband: Versilbert und ziseliert. Nach dem Kolophon (auf dem Papier-Vorsatzblatt, Fol. 322) für *Mahdesi* Margar von Van, seine Frau Phebrikhan und seinen Sohn Paul *Vardapet* 1640 ausgeführt. Der Vorderdeckel zeigt die Anbetung der Weisen und der Rückendeckel die Kreuzigung.
Kolophone: Fol. 320 Prinz Vasak (um 1240–1285), dem Bruder von König Hethum I. von Zilizien, und seinen Söhnen Kostandin und Hethum (1260 geb.) gewidmet und von Vasaks älterem Bruder, Erzbischof Johannes, verbessert. Die Namen des Schreibers und Malers sind unbekannt. Nach dem Tod von Vasaks Frau (1268) und vor seinem Tod (1284) angefertigt; da die Kinder jung abgebildet sind, muß es näher an 1270 kopiert worden sein. Fol. 321v; Am Ende des Textes befindet sich das Datum 1537; seine Herkunft ist unklar.
Geschichte: Fols. 322–322v. Ein zweites Kolophon besagt, daß ein gewisser Biniath es 1691 der Kirche St. Georg in dem Dorf Achpadj stiftete und daß es 1695 von einem gewissen Moses *Dpir* restauriert wurde.
Dekoration: Seiten mit ganzen Bögen: Fols. 2–3v, Kanontafeln. Die ganzseitigen Bilder sind alle auf einzelnen getrennten Folios, die einseitig bemalt und in die Lagen genäht sind: 4v, St. Matthäus; 8v, Geburt; 12v, Taufe; 88, Kreuzigung; 91v, zwei Frauen am leeren Grab; 94v, St. Markus; 151v, St. Lukas; 152v, Verkündigung; 159v, Darbringung im Tempel; 247, Himmelfahrt; 248v, St. Johannes und Prochoros; 295v,

Fußwaschung der Jünger; 320, Prinz Vasak wird Christus von der Jungfrau vorgestellt. Verzierte Kopfstücke und Initialen an den Anfängen der Evangelien (Fols. 5, 95, 152, 249). Viele Randverzierungen, davon teilweise Textillustrationen: Fols. 5, Baum Jesse; 154, Verkündigung; 155, Heimsuchung; 158, Verkündung an die Hirten; 160, Simeon und Christus; 161v, Christus lehrt im Tempel; 162, Versuchung Christi; 244, Christus und die zwei Jünger auf dem Weg nach Emmaus; 246, Christus sagt Dank über Brot und Fisch; 250, Taufe, mit der Dreifaltigkeit darüber.
Bibliographie: Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, 24, No. 12, Abb. 12.1–2; Azarian, Cilician Min., Abb. 98–106; Der Nersessian, L'Art Arménien, 150–153, Abb. 108–110.

Abb. 84–86
Die Erznka-Bibel
Altes und Neues Testament, Großarmenien, Erznka, 1269
Jerusalem Ms. 1925.
Allgemeine Daten: Schweres Papier, 603 Folios, 37×27×13 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte mit roten Großbuchstaben, gewöhnlich 48 Zeilen in zwei Spalten. Das Buch ist gut erhalten, mit wenigen Wurmlöchern in den Rändern. Es wurde mit großer Sorgfalt restauriert.
Einband: Blindgepreßtes Leder auf Holztafeln, anscheinend aus dem siebzehnten Jahrhundert, als das Buch Jerusalem geschenkt wurde. Es ist die Arbeit eines gewissen Arak'el. Vorsatzblätter aus Pergament aus einem Unzialevangeliar.
Kolophone: Fols. 105v, 132v, 240v, 573 usw., 413v, 1269 in Erznka von den Mönchen Mkhithar, Yakob und Movses geschrieben; Maler unbekannt; Papier von Mkhithar *Dpir* gemacht. Das Manuskript wurde für Sargis, den Erzbischof von Erznka, und seinen Sohn Yovhannes geschrieben.
Geschichte: Kolophon Fol. 536v und anderswo. 1626 von Khodja Zirak von Van dem St. Jakobs-Kloster in Jerusalem gestiftet.
Dekoration: Fünfunddreißig ganz- und teilseitige Illustrationen an den Anfängen der meisten Bücher: Fols. 8v, Moses erhält das Gesetz; 9, Moses schreibt den ersten Buchstaben von Genesis und Christus gibt den Segen; 106, Josua und der Engel; 119, Richter: Otniel, Gideon (sitzend) und Simson mit dem Eselskinnbacken; 133, Samuel; 241, Hiob mit seinen Freunden und seiner Frau; sitzende Propheten; 277, Jesaia; 300, Jeremias; 332, Hosea; 335, Amos; 337v, Micha; 339v, Joel; 341, Obadja; 341v, Jonas, 342, Nahum, 343, Habakuk; 344, Zephanja; 345, Haggai; 346, Zacharias; 349, Maleachi; 351v, Psalmen: David mit einer Zither-Harfe; 381, Sprüche Salomonis; 404, David, Susanna und die Alten; 414v, Ezechiels Vision; 415, Ezechiel; 459v, Eusebius; 460, Carpianus; 461v–468, Kanontafeln; 470, St. Matthäus; 486, St. Markus; 496, St. Lukas; 508, St. Johannes; 526, St. Johannes auf Patmos; 541, St. Paulus; 575v, St. Lukas. Alle Bücher haben verzierte Kopfstücke und Initialen. Einige Malereien und Zeichnungen am Rand.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 401–416; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 10, S. 23, Abb. 10.1–2; Murad, The Old Armenian Translation of the Revelation of John, Jerusalem, St. James Press, 1905–1911, S. 336–386, (in armenisch); Der Nersessian, Bible d'Erznka (1966), in *Studies*, 603–609, Abb. 374–385; ebd., L'Art Arménien, 218–220, Abb. 166.

Sechstes Kapitel:
Illuminierte Handschriften aus Großarmenien aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert

Abb. 87
Sammelband von 1273
Religiöse Sammlung, Großarmenien, Getkay Kloster, 1273.
Jerusalem Ms. 1288.
Allgemeine Daten: Papier, 302 Folios, 16,5×12×6 cm in alter *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 28–30 Zeilen pro Seite. Gut erhalten, mit geringer Wurmbeschädigung.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln. Die Vorsatzblätter aus Pergament sind in griechischer Minuskelschrift beschrieben.
Kolophone: Fol. 300v 1273 von Mekhithar im Getkay Kloster in Großarmenien kopiert.
Geschichte: Fol. 302, 1624 restauriert.
Dekoration: ganze Seiten: Fol. 1v, Kreuz; Fol. 142v, St. Antonius.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, IV (1969), 483–496.

Abb. 88
Das Khatchen-Evangeliar
Vier Evangelien, (Nordostarmenien), Khatchen, 1326.
Jerusalem Ms. 1794.
Allgemeine Daten: Papier, 382 Seiten, 30×21×7,5 cm. In alter *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte mit roten Anfangszeilen geschrieben, 25 Zeilen in zwei Spalten. Nach seiner Restaurierung befindet sich das Manuskript in befriedigendem Zustand; anfangs gingen einige Seiten verloren.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln.
Kolophon: S. 378ff. 1326 von dem Mönch Thuma, Sohn des Virapshah, im Land Khatchen (Nordostarmenien) für Vanakan *K'ahanay* kopiert.
Geschichte: Das Manuskript wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt nach Jerusalem gebracht.
Dekoration: Drei Evangelistenporträts auf einzelnen Seiten; das Porträt von St. Matthäus fehlt, da einige Seiten der ersten Lage verlorengingen: S. 106, St. Markus; S. 176, St. Lukas; S. 290, St. Johannes.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 140–144.

Abb. 89
St. Basilius von 1298
St. Basilius von Cäsarea, Leben der christlichen Väter, Gayl Kloster (Ostanatolien), 1298.
Jerusalem Ms. 336.
Allgemeine Daten: Papier, 284 Folios (in zwei Teile gefaßt, 1–153 und von Fol. 154: 1–60), 25×18×6 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte, die im ersten Teil des Manuskripts zu einer rostigen Farbe verblichen ist; gewöhnlich eine Spalte und 20–24 Zeilen pro Seite. Nach der Restaurierung gut erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln. Vorsatzblätter aus Velin.
Kolophone: Fols. 285, 287, 1298 im Gayl Kloster in Ostanatolien von dem Diakon Sargis, dem Mönch Yovhannes, dem Bischof *(Hayrapet)* Markos und Eutok's-Evthim, *K'ahanay,* kopiert.
Geschichte: Fol. 182. Das Manuskript gelangte spätestens 1662 nach Jerusalem.
Dekoration: Fol. 2v, ganzseitige Illustration von St. Basilius und dem Diakon-Schreiber Sargis. Verzierte Kopfstücke auf Fols. 3, 21, 158. Einige rote Initialen und Großbuchstaben.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, III (1967), 217–221.

Abb. 90–91
Das Thoros von Taron-Evangeliar
Vier Evangelien, Glatsor, 1321.
Jerusalem Ms. 2360.
Allgemeine Daten: Pergament, 287 Folios, 11×8,5×5,5 cm. In *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte mit roten Titeln und goldenen Initialen und Nomina sacra, 23 Zeilen in zwei Spalten. Das Buch wies Feuchtigkeitsschäden auf und wurde restauriert.
Einband: Gepunztes Leder auf Pappe.
Kolophone: Fols. 26, 90, 94v, 281v, u. a.: 1321 von Thoros von Taron im Kloster von Glatsor kopiert und illuminiert.
Geschichte: Fols. 2v–3v, 283–283v, 284. Es wurde 1585 von Bischof Karapet im Kloster von Sukhar (oder Kharabast) im Kanton Kachperank' (nordöstlich des Vansees) neugebunden. Über seine spätere Geschichte fehlen die Belege.
Dekoration: Seiten mit ganzen Bögen: Fols. 7v–8v, Brief des Eusebius; 9–17v, Kanontafeln. Ganzseitige Bilder einschließlich der Evangelistenporträts, einige falsch gebunden: Fol. 18v, St. Matthäus; 21, Geburt; 26, Taufe; 90, Kreuzigung; 93, Frauen am leeren Grab; 98v, St. Markus; 119, Verklärung; 127, Einzug in Jerusalem; 146v, St. Lukas; 149, Verkündigung; 155v, Darbringung im Tempel; 220v, St. Johannes und Prochoros; 247v, Letztes Abendmahl; 253, Erweckung des Lazarus; 264v, Herabkunft des Heiligen Geistes an Pfingsten; 282v, Mariä Himmelfahrt.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VII (1974), 510–514.

Abb. 92
Jesaia-Kommentar von 1299
Kommentar zu Jesaia von Georg *Vardapet* von Skewra (?1245–1301). 1299 in Zilizien kopiert, im frühen vierzehnten Jahrhundert in Glatsor (?) illuminiert.
Jerusalem Ms. 365.
Allgemeine Daten: Papier, 476 Seiten, 24×17×4 cm. In regelmäßger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, gewöhnlich 33 Zeilen pro Seite. Das Buch ist gut erhalten.
Einband: Blindgepreßtes Leder auf Holztafeln, abgenutzt.
Kolophone: S. 243, 469: Wahrscheinlich in Zilizien von Vardan für Erzbischof Tèr Kostandin kopiert.

Geschichte: S. 2: Wurde von Konstantin von Cäsarea zu Esayi Ntchetzi in Glatsor gesandt und möglicherweise dort illuminiert. S. 469–470: Befand sich 1489 in Etchmiadzin, sein Ankunftsdatum in Jerusalem ist jedoch nicht bekannt.
Dekoration: S. 2: Ganzseitiges Bild von Esayi Ntchetzi und seinen Schülern; S. 3: kleines Kopfstück.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, III (1969), 269–271.

Abb. 93–99
Das Thonrak-Lektionar
Meßkollektenbuch, Thonrak (Kanton Apahunik'), 1331.
Jerusalem Ms. 95.
Allgemeine Daten: Papier, 559 Folios, 32×24×12 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 30–31 Zeilen in zwei Spalten. Das Buch wurde restauriert und befindet sich in gutem Zustand.
Einband: Leder auf Holztafeln. Pergament-Vorsatzblätter aus einem Evangelienmanuskript in Unzialschrift.
Kolophone: Fols. 174v, 228v, 556: 1331 im Kanton Apahunik' in Großarmenien von Yovhannes *K'ahanay,* Sohn des Tiratzu *K'ahanay,* für den Mönch Stephanos kopiert und von Thoros illuminiert – entweder von Thoros von Taron, der im frühen vierzehnten Jahrhundert in Apahunik' wirkte (siehe Bogharian, Grand Catalogue, I, 297), oder von einem anderen.
Geschichte: Fols. 3, 288v: Von Stephanos *Mahdesi* restauriert (undatiert). Es wurde Jerusalem während des Patriarchats von Gregor Paronter (1613–1645) von Khodja Shekhichan aus Bitlis geschenkt.
Dekoration: Drei verzierte Kopfstücke (Fols. 4, 229, 330). Zahlreiche Randzeichnungen, die den Text illustrieren z. B. Fols. 38v, Darbringung im Tempel; 40v, Johannes der Täufer; 43v, St. Basilius; 45v, betende Jungfrau; 82v, St. Georg tötet den Drachen; 94v, St. Joseph; 121, Moses hebt die Gesetzestafeln empor; 123, die vierzig Märtyrer von Sebastia; 135v, St. Antonius; 137, das Heilige Grab; 142, Daniels Vision; 172, Opferung Isaaks; 305v, bei Christi Einzug in Jerusalem schneidet ein Kind einen Zweig ab; 344v, zwei Frauen am Grab; 361, König Terdat; 423, die Dormitio der Jungfrau. Viele Grotesken und phantastische Tiere auf den Rändern. Verzierte Buchstaben in dunklem Rot, farbige Großbuchstaben und Randornamente an den Anfängen neuer Abschnitte.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, I (1966), 289–301.

Siebtes Kapitel: Zilizische Buchmalerei aus dem vierzehnten Jahrhundert

Abb. 100
Pidzak-Bibel von 1323
Bibel (unvollständig), Sis, Zilizien, 1323.
Jerusalem Ms. 1930.
Die unvollständige Bibel enthält Psalmen, Sprüche, Ecclesiastes, das Hohelied, Weisheit Salomonis, Hiob, große und kleine Propheten und das unvollständige Neue Testament, einschließlich der apokryphischen Dormitio des heiligen Johannes. Viel einleitendes und homiletisches Material ist einbezogen.
Allgemeine Daten: Pergament, 508 Folios, 26×18×10 cm. In *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 40 Zeilen in zwei Spalten, mit Initialen in Rot. Das Manuskript ist gut erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln; Vorsatzblätter aus einer Unzialhandschrift über Heiligenleben.
Kolophone: Fol. 495v: 1323 in Sis von Grigor *Eretz* kopiert und von Sargis Pidzak (Fol. 6v) für Bischof Stephanos von Drazark illuminiert.
Geschichte: Fol. 496 wurde 1636 von Gregor dem Kettenträger, Patriarch von Jerusalem, nach Jerusalem gebracht.
Dekoration: Seiten mit ganzen Arkaden: Fols. 275v–276, Brief des Eusebius; 276v–277v, Kanontafeln. Ganzseitige Evangelistenporträts (Fols. 279v, 305v, 324v, 352v). Verzierte Kopfstücke und Großbuchstaben für die Buchanfänge, einige mit Illustrationen: Fol. 6v, David; 275, Eusebius und Carpianus; 437v, St. Paulus mit St. Johannes dem Jüngeren und Erzbischof Stephanos dem Stifter. Randdekoration in roter Bleistiftzeichnung an einigen Buchanfängen, teilweise mit biblischen Porträts: Fol. 53, Salomon; 91, Hiob; 109, Jesaia; 148, Amos; 157v, Jonas, der dem Wal entsteigt; 175, Jeremias; 222 David; 237v, Ezechiel; 292 der Tempel; 316, 318v Palmsonntag; 320v ein Hahn; 377v Pfingsten.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 433–439; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 17, S. 25.

Abb. 101, 102, 105, 106
Pidzak-Gesangbuch von 1322
Gesangbuch, Zilizien, Sis, 1322.
Jerusalem Ms. 1644.
Allgemeine Daten: Pergament, 664 Seiten, 13×9×5 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 23 Zeilen pro Seite, mit roten und goldenen Anfangsbuchstaben und ersten Zeilen. Das Manuskript ist gut erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln; Vorsatzblätter auf Pergament, das in Äthiopien beschrieben wurde.
Kolophone: S. 637ff.: 1322 im Kloster Drazark in Sis von Sargis *K'ahanay,* genannt Pidzak, für Thoros *Dpir* kopiert und illuminiert.
Geschichte: S. 656: Seit 1663 in Besitz des Klosters St. Jakob in Jerusalem.
Dekoration: Verzierte Kopfstücke, S. 3, 243. Einige Randillustrationen und verzierte Buchstaben.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, V (1971), 462–465.

Abb. 41, 103, 104
Das Pidzak-Evangeliar von 1312
Vier Evangelien, in Taron, Armenien, kopiert und teilweise dekoriert und von Sargis Pidzak in Sis, Zilizien, 1312 illuminiert. Jerusalem Ms. 1949.
Allgemeine Daten: Papier, 389 Folios, 25×17×8,5 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift geschrieben, mit Großbuchstaben und Anfangslinien in roter und dem Text in schwarzer Tinte, 19 Zeilen in zwei Spalten. Das Buch wurde restauriert und ist gut erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln. Die Vorsatzblätter an Anfang und Ende wurden einem Evangeliar in Unzialschrift aus dem zehnten Jahrhundert entnommen, wozu auf Fol. 390 die dekorierte Tyche-Initiale und das Kopfstück für das Evangelium nach Markus (Abb. 41) gehören, in dem sich eine Inschrift in schlechtem mittelalterlichen Griechisch befindet.
Kolophone: Fol. 383: 1312 im Kloster Lazar in Taron von dem Mönch Arak'el für den Mönch Nerses, Sohn des Shahinshah, kopiert. Die Evangelistenporträts wurden von Sargis Pidzak in Sis auf getrennten einzelnen Velinblättern hinzugefügt.
Geschichte: Fol. 386: Das Manuskript wurde 1386 in Jerusalem von einer Gruppe besuchender Priester gestiftet. Fol. 387v wurde 1438 in Jerusalem neu gebunden.
Dekoration: Seiten mit ganzen Bögen: Fols. 2v–3, Brief des Eusebius; 3v–7, Kanontafeln. Ganzseitige Porträts von drei Evangelisten (Fols. 10v, 116v und 183v; St. Johannes fehlt). Dekorierte Anfangsseiten mit Kopfstücken und tiersymbolischen Initialen für alle vier Evangelien (Fols. 11, 117, 184, 297).
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 508–511.

Abb. 107, 111
Pidzak-Gesangbuch von 1335
Gesangbuch, Zilizien, Sis, 1335.
Jerusalem Ms. 1578.
Allgemeine Daten: Pergament, 357 Folios, 14×10×6,5 cm. In *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 23 Zeilen pro Seite, mit roten, blauen und goldenen Anfangszeilen und goldenen Großbuchstaben. Das Buch ist gut erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln. Fols. 335–357 sind ein späterer Zusatz.
Kolophone: Fols. 48v, 93v, 287v, 329v. 1335 in Sis von Sargis *K'ahanay,* genannt Pidzak, Sohn des Grigor *K'ahanay,* für Yovhannes, einen zölibatären *K'ahanay,* kopiert und illuminiert.
Geschichte: Das Zugangsdatum in Jerusalem wurde nicht festgehalten.
Dekoration: Ganzseitige Bilder: Fol. 1v, Verkündigung an Joachim und Anna; 120v, Frauen am leeren Grab; 179, Geburt Johannes des Täufers. Sechzehn Randillustrationen und verzierte Initialen und Kopfstücke am Anfang jedes Abschnitts.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, V (1971), 359–362; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 19, S. 26.

Abb. 108–110, 112
Königin-Mariun-Evangeliar
Vier Evangelien, Zilizien, Sis, 1346.
Jerusalem Ms. 1973.
Allgemeine Daten: Papier, 276 Folios, 17×12×6,5 cm. In *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte mit roten Initialen geschrieben, 23 Zeilen in zwei Spalten. Das Buch ist ziemlich gut erhalten, auf einigen Seiten weist es Wurmschäden auf.

Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln. Vorsatzblätter aus einem Evangelium in Unzialschrift.
Kolophone: Fol. 273: 1346 in Sis von Nerses dem Schreiber und Stifter kopiert, und (Fols. 77v, 258) von dem Maler Sargis Pidzak als ein Geschenk für Mariun, die Königin der Armenier, illuminiert.
Fol. 269v: Ein älteres Kolophon, das in diesem Manuskript kopiert wurde, bezeichnet sein Exemplar als »die Kopie von Sankt Sahak dem Übersetzer«.
Geschichte: Fol. 275: 1392 von dem Kleriker Leo restauriert; Fol. 265, 1396 von Awshin (Oshin) der Golgathakirche in Jerusalem gestiftet.
Dekoration: Ganzseitige Bilder auf einzelnen Velinblättern zeigen: Fol. 8v, Geburt; 77v, Kreuzigung; 79v, Begräbnis; 81, Auferstehung; 106, Verklärung; 114, Einzug in Jerusalem; 134, Dormitio der Jungfrau; 208v, Christi Himmelfahrt; 258v, Kreuzabnahme. Vier Kopfstücke: Fols. 9, 84, 132, 210.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 553–557; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 20, S. 26, Abb. 20: 1–2. Der Nersessian, L'Art Arménien, 161/62, Abb. 118/19.

Achtes Kapitel: Spätere armenische Buchmalerei

Abb. 113, 114

Das Thmok'-Gesangbuch
Gesangbuch, Thmok' (Nordarmenien), 1426
Jerusalem Ms. 1534.
Allgemeine Daten: Papier, außer der ersten Lage aus Pergament, XXXVI + 710 Seiten, 14×9×6 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 21 Zeilen pro Seite, mit roten Titeln und roten und goldenen Anfangszeilen. Das Buch ist gut erhalten, enthält aber einige Wurmschäden, vor allem an den Rändern.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln; die Rückseite ist gespalten, Vier Vorsatzblätter auf Pergament, in Latein beschrieben (S. XXIX–XXXII und 707–710).
Kolophone: S. 679ff.: 1426 in der Festung Thmok' von dem Bischof Yovhannes von Ani kopiert und von dem Mönch Yovhannes für den Mönch Astuadzatur illuminiert.
Geschichte: Das Zugangsdatum ins St. Jakobskloster in Jerusalem ist unbekannt.
Dekoration: Ein ganzseitiges Bild: S. 254, Frauen am Grab und Höllenfahrt. Fünfunddreißig Textillustrationen am Rand und verzierte Initialen. Zwei Kopfstücke (S. 1, 255).
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, V (1971), 288–290.

Abb. 115

Die Episteln von 1399
Kommentar zu den katholischen Episteln von Sargis *Vardapet* (1154), Jerusalem, 1399.
Jerusalem Ms. 7.
Allgemeine Daten: Dickes Papier, von Sahak *Abeghay* poliert, XII + 1126 Seiten. 42×30×13 cm. In großer *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 34 Zeilen in zwei Spalten. Das Buch ist gut erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Tafeln. Die Vorsatzblätter stammen aus einem Manuskript in eckiger *Erkathagir*-Schrift aus dem Djarĕntir (Sammlung von Homilien).
Kolophon: S. 1119ff.: 1399 in St. Jakob, Jerusalem, von seinem Eigentümer Sargis, Bischof von Jerusalem (1393–1412) kopiert.
Geschichte: Das Manuskript blieb anscheinend seit 1399 in Jerusalem; andere Kolophone erwähnen, daß es sich dort ab 1733 befand.
Dekoration: Auf S. 11 ein ganzseitiges Gemälde von Sargis *Vardapet,* der eine Kapuze trägt. S. 1, größeres Kopfstück und verzierte Titelseite; weitere Kopfstücke und Randornamente.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, I (1966), 61–66.

Abb. 116, 117

Erlöser-Evangeliar von 1475
Vier Evangelien, Jerusalem, 1475
Jerusalem Ms. 1943.
Allgemeine Daten: Papier, 688 Seiten, 26,5×18×7,5 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 19 Zeilen in zwei Spalten, mit roten und blauen Anfangszeilen und roten Initialen. Das Buch ist ziemlich gut erhalten.
Einband: Leder auf Tafeln. Die Vorsatzblätter sind aus Pergament, aus einem Evangeliar in *Erkathagir*-Schrift mit einiger Verzierung.
Kolophon: S. 675ff.: 1475 in der Erlöserkirche in Jerusalem von dem Schreiber Salomon *Abeghay* kopiert und von Yovhannes für Mekhithar *Abeghay* von Heshad illuminiert.
Geschichte: Das Manuskript scheint immer in Jerusalem geblieben zu sein.
Dekoration: Seiten mit ganzen Bögen: S. 12–13, eusebischer Brief mit Büstenporträts von Eusebius und Carpianus. S. 16–17, 20–21, 24–25, 28–29, Kanontafeln. Ganzseitige Bilder: S. 38, Christus und Mekhithar *Abeghay;* 40, St. Matthäus; 218, St. Markus; 332, St. Lukas; 522, St. Johannes und Prochoros. Kopfstücke auf S. 41, 219, 333, 523.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 488–491.

Abb. 118–120

»Leben der Väter« aus Caffa
Leben der Väter, Caffa (Krim), St. Antonius-Kloster, 1430.
Jerusalem Ms. 285.
Allgemeine Daten: Papier, 823 Seiten, 27×18×9 cm. In *Bolorgir-Notragir*-Übergangsschrift in schwarzer Tinte geschrieben, mit Titeln und Heiligennamen in Rot, 37 Zeilen in zwei Spalten. Das Buch ist recht gut erhalten. Es wurde ausgebessert, trägt aber immer noch Wurmschäden.
Einband: Leder auf Holztafeln.
Kolophone: S. 757ff.: Aus verschiedenen Texten zusammengestellt, 1430 im St. Antonius-Kloster in Caffa (Krim) von Thaddeus *Abeghay* Avramentz kopiert und illuminiert. Kein Stifter wird erwähnt. Das Papier wurde von einem gewissen Astuadzatur vorbereitet.
Geschichte: 1443 von Lazar von der Krim der Erlöserkirche in Jerusalem gestiftet. S. 823: wurde 1615 zum Kopieren nach Amida gebracht, dort repariert (London, British Library Add. 27301) und anschließend nach Jerusalem zurückgebracht.
Dekoration: 38 ganz- oder teilseitige Gemälde aus dem Leben der verschiedenen Väter, teilweise beschädigt. Im Text befinden sich nahezu 500 kleine Illustrationen, hauptsächlich Büsten und Episoden zu den einzelnen Heiligen; ein größeres Kopfstück auf S. 15. Jeder Abschnitt ist durch ein kleines Kopfstück und ein Randornament markiert. Von diesem Manuskript wurde eine Reihe von Kopien gemacht (Siehe Ms. 23, 228, 293, 971, und B. L. Ad. 27301).
Bibliographie: Bogharian, Grand catalogue, II (1967), 107–112, Abb. 8, 9; Conybeare, Catalogue Brit. Mus., No. 88, Ms. Add. 27301, S. 209–215.

Abb. 121, 122

»Leben der Väter« aus Aleppo
Leben der Väter, Aleppo, 1625.
Jerusalem Ms. 23.
Allgemeine Daten: Papier, 11 + 648 Seiten, 37×26×8 cm. In *Notragir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, mit vielen Wörtern, vor allem Nomina sacra und Heiligennamen, in Rot, 39 Zeilen in zwei Spalten. Das Buch ist mittelmäßig erhalten; der Anfang und einige mittlere Seiten gingen verloren.
Einband: Leder auf Tafeln.
Kolophone: S. 641–646: 1625 in Aleppo von Mkrtich aus Polen, dem Sohn des Gregor, kopiert und von Vardan für *Paron* Sanos und seinen Sohn *Paron* Sk'antar illuminiert, die es St. Jakob in Jerusalem stifteten.
Dekoration: 34 ganz- oder teilseitge Bilder und etwa 500 Randillustrationen zu den verschiedenen Heiligen. Verzierte Initialen zu den Abschnittsanfängen.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, I (1966), 116–125, Abb. 10, 11.

Abb. 123

»Leben der Väter« von 1623
Leben der Väter, Jerusalem?, 1623.
Jerusalem Ms. 971.
Allgemeine Daten: Papier, 788 Seiten, 20×14×5 cm. In *Notragir*-Schrift in schwarzer Tinte mit roten Titeln, Anfangszeilen und -buchstaben geschrieben, 36 Zeilen in zwei Spalten. Das Buch ist recht gut erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Tafeln, von Daniel von Varag.
Kolophone: 1623 kopiert (der Name des Schreibers und der Ort der Ausführung sind nicht erhalten) und von Kirakos vielleicht in Jerusalem illuminiert, da es von Gregor Paronter, dem Patriarchen von Jerusalem, in Auftrag gegeben war, der es dem St. Jakobskloster in Jerusalem stiftete.
Dekoration: 36 ganz- und teilseitige Bilder und etwa 260 Randillustrationen zu einigen der Heiligen. S. 11, 17, zwei Kopfstücke; verzierte Buchstaben und Randornamente am Anfang jeden Kapitels.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, III (1968), 545–548, Abb. 19–21.

Abb. 124, 125
Gesangbuch von Van, 1529
Gesangbuch, Van, 1529.
Jerusalem Ms. 1667.
Allgemeine Daten: Pergament, 358 Folios, 13×8×5,5 cm. In *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte mit roten Rubriken und goldenen Anfangszeilen und Buchstaben geschrieben, 23 Zeilen pro Seite. Das Buch ist gut erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Tafeln.
Kolophon: Fols. 337ff.: 1529 in Van von Zak'aria *Eretz* kopiert. Der Name des Malers ist unbekannt; von Yovhannes *Vardapet* in Auftrag gegeben.
Geschichte: Das Datum der Aufnahme ins Kloster St. Jakob in Jerusalem ist unbekannt.
Dekoration: Zwei ganzseitige Bilderzyklen sind neben den entsprechenden Texten eingefügt. Der erste umfaßt neun Szenen und ist original. Der zweite wurde zu einem späteren Datum eingefügt und ist auf andersartige, kleinere Velinblätter gemalt. Die erste Serie: Fols. 3, Verkündung an Joachim und Anna; 37v, Darbringung im Tempel; 58v, Adam und Eva; 130v, die Frauen am leeren Grab; 165v, Christi Himmelfahrt; 177 v, Pfingsten; 237v, Ezechiels Vision; 259v, die Heiligen von Avarayr; 338, St. Nikolayos (?). Die zweite Serie: Zwischen Fols. 15 und 16, die Geburt; 104–105, die Erweckung des Lazarus; 106–107 Blumenornament; 115, das letzte Abendmahl; 128–129, Begräbnis; 362v, Jesus Christus; 327, Maria Theotokos; 349v, Krönung der Jungfrau. Verzierte Kopfstücke an den Hauptabschnitten (Fols. 4, 131, 178, 221v); verzierte Buchstaben und Randdekorationen am Anfang jedes Kanons.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, V (1971), 519–522.

Abb. 126, 127
»Leben der Väter« von 1651
Leben der Väter, Jerusalem, 1651.
Jerusalem Ms. 228.
Allgemeine Daten: Papier, 405 Folios, 28×21×7 cm. In *Bolorgir*-Schrift mit späten Schriftzeichen in schwarzer Tinte geschrieben, außer den Titeln, einigen Kapitelanfängen und Eigennamen, die in Rot geschrieben sind, 39 Zeilen in zwei Spalten. Das Buch ist gut erhalten.
Einband: Leder auf Holztafeln, mit gepunztem Kreuz.
Kolophone: Fols. 402ff.: 1651 in Jerusalem von Yovhannes *K'ahanay* von Mokk', dem Sohn des Melk'iseth, kopiert; von Yovhannes von Khizan illuminiert und gebunden; von dem Onkel des Schreibers, Yovhannes *Abeghay* von Mokk', dem Sohn des Basharath, in Auftrag gegeben und dem Kloster St. Jakob in Jerusalem gestiftet.
Geschichte: Eine Reihe späterer Kolophone bestätigt, daß das Manuskript sich ununterbrochen in Jerusalem befand.
Dekoration: 35 ganz- oder teilseitige Bilder und zahlreiche Randillustrationen zum Leben der verschiedenen Heiligen. Fol. 5, verziertes Kopfstück. Verzierte Initialen an den Abschnittsanfängen.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, I (1966), 612–623, Abb. 65, 66.

Abb. 128, 129
Der Alexanderroman von 1536
Armenische Übersetzung des Pseudo-Callisthenes Alexanderromans, mit Versen *(Kaffas)* von Grigoris, dem Katholikos von Aghthamar, gefolgt von der »Geschichte von Ahiqar«. Dorf Varag bei Van, 1535/36.
Jerusalem Ms. 473.
Allgemeine Daten: Dickes Papier, 176 Folios, 22,5×16×6 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte mit roten Titeln und Versen und einigen roten Großbuchstaben geschrieben, gewöhnlich 29 Zeilen pro Seite. Das Buch ist gut erhalten.
Einband: Leder auf Tafeln.
Kolophone: 1536 in Varag von Markarē *Abeghay* aus Ardjesh kopiert und von Grigoris, dem Katholikos von Aghthamar bemalt.
Geschichte: Das Datum seiner Aufnahme ins Kloster St. Jakob ist unbekannt.
Dekoration: Ganz- oder teilseitige Textillustrationen: Fols. 2, Nectanebos befragt die Sterne; 5v ein Vogel legt in Philipps Schoß ein Ei; 6v Philipp und Olympias; 7v Philipp und der Drachen; 9 Olympias und Nectanebos; 10v der stierköpfige Bukephalos, das mythische menschenfressende Pferd; 11 Nectanebos und Alexander; 12 Alexander stößt Nectanebos in die Brust; 12v Nectanebos wird von Alexander in seinem Sarg begraben; 14 Aristoteles und Schüler; 16 Alexander reitet ein rotes Pferd; 17 Nectanebos betet bei Alexanders Geburt (fälschlicherweise hier beigebunden); 19 Alexander tötet Nicolaos, den König der Akarnanier; 19v Alexander vor Zeus Olympus; 21 Alexander umarmt seine versöhnten Eltern; 22 der thronende Philipp und Darius; 23 Pausianos verwundet Philipp; 23v Alexander tötet Pausianos; 25v Alexander wird gekrönt; 29 Alexandria wird erbaut; 31 Alexander betet im Serapeum; 33 Alexander zu Pferd; 53 der Sänger Isménias vor Alexander. Für weitere Darstellungen wurde Platz gelassen, sie wurden aber nie ausgeführt. Fol. 1, verziertes Kopfstück.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, II (1967), 460–466, Abb. 24–26; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 27, 28–29, Abb. 27:1–2; Der Nersessian, Model II (1969) in *Studies,* S. 670–671, Abb. 433, 434.

Abb. 130, 131
Sargis von Khizans Jerusalem-Evangeliar
Vier Evangelien, Jerusalem, 1572
Jerusalem Ms. 868.
Allgemeine Daten: Papier, 285 Folios, 20×14×7 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte mit roten Titeln, Anfangszeilen und Buchstaben, 21 Zeilen in zwei Spalten. Das Manuskript ist hervorragend erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Tafeln.
Kolophon: Fols. 282–284: 1527 im Kloster St. Jakob in Jerusalem von Sargis *K'ahanay* aus Khizan, Sohn des Karapet *K'ahanay,* für Herapet, einen zölibatären *K'ahanay* und Sohn des Nerses, kopiert und illuminiert.
Geschichte: Der Stifter schenkte es dem Kloster St. Jakob in Jerusalem.
Dekoration: Fols. 2v–9, Seiten mit ganzen Bögen und dem Brief des Eusebius und zehn Kanontafeln; Folio 141v, ganzseitiges Bild von St. Lukas; Fols. 13, 91, 142, 223, vier größere Kopfstücke. Verzierte Randornamente und mit rotem Bleistift gezeichnete Zierbuchstaben an den Anfängen von Abschnitten.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, III (1968), 366–368, Abb. 7–9.

Abb. 132, 134
Der früheste Martyros Khizantzi Gantsaran
Gantsaran (religiöse Gedichte) Khlath und Theghway, 1575. Jerusalem Ms. 135.
Allgemeine Daten: Papier, 475 Folios, 30×20×13 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte mit roten Anfangsbuchstaben und -zeilen, 25 Zeilen pro Seite in zwei Spalten. Hervorragend erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln.
Kolophone: Fols. 470v ff.: 1575 von Karapet von Soghadz teilweise in dem Dorf Soghadz, Khlath, und teilweise im Kloster von Theghway Vank' kopiert; (Fol. 3v) von Martyros, wahrscheinlich dem Sohn von Sargis Khizantzi, für Martyros *Abeghay* illuminiert.
Geschichte: Vom Stifter dem Kloster St. Jakob in Jerusalem geschenkt.
Dekoration: Acht ganzseitige Bilder: Fols. 3, Zeichen des Kreuzes; 228v, Blumenornament; 254v, Kreuzigung; 271v, Verkündigung; 278v, Höllenfahrt; 322v, Himmelfahrt; 379v, Verklärung; 394v, Dormitio der Jungfrau. Dreiundzwanzig Textillustrationen am Rand und acht Kopfstücke (Fols. 4, 79, 229, 279, 330, 380, 395, 417). Verzierte Initialen und Randornamente.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, I (1966), 372–403, Abb. 51–60.

Abb. 133, 135
Gesangbuch von Sargis Khizantzi dem Jüngeren von 1601
Gesangbuch, Khizan, 1601
Jerusalem Ms. 1663.
Allgemeine Daten: Papier, 864 Seiten, 13×8,5×6 cm. In *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, mit Rubrikzeilen in Rot, Anfangszeilen in Gold und Blau, und Anfangsbuchstaben und Nomina sacra in Gold, 21 Zeilen pro Seite. Gut erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Tafeln. Die Vorsatzblätter sind aus Pergament, sie wurden einem Evangelium in *Erkathagir*-Schrift entnommen.
Kolophon: S. 843ff.: 1601 in Khizan von dem Schreiber und Illuminator Sargis *K'ahanay* dem Jüngeren, Sohn des Sargis Khizantzi, für Melk-'izeth *K'ahanay* kopiert und illuminiert.
Geschichte: S. 432–433: 1609 von Sargis, einem Mönch, dem Kloster St. Jakob in Jerusalem übergeben.
Dekoration: 45 ganzseitige Bilder: S. 10, Verkündigung an Joachim und Anna; 23, Jungfrau und Kind; 26 Verkündigung; 35, Geburt; 39, Anbetung der Weisen; 60, Baum Jesse; 70, Beschneidung; 72, Taufe; 87, Darbringung im Tempel; 110, Jesus erhält die Schlüssel zum himmlischen Königreich; 131, Jonas wird ins Meer geworfen; 132, Jonas entsteigt dem Seeungeheuer; 138, Versuchung von Adam und Eva; 164, die drei Jünglinge im Feuerofen; 170, Noah nach der Sintflut; 193, der Reiche und der Bettler Lazarus; 216, Christi Versuchung; 248, der Hochbetagte wird von den vier Kreaturen gestützt; 263, Erweckung des

Lazarus; 273, Adam und Eva im Garten Eden; 278, die zehn Jungfrauen; 285, Christus vor Pilatus; 287, Fußwaschung; 290, das Letzte Abendmahl; 296 die Verleugnung Petri; 297, der Verrat; 317, das Begräbnis; 324, die Frauen am leeren Grab; 342, Thomas Zweifel; 405, Himmelfahrt; 434, Pfingsten; 464, Heimsuchung; 512, Verklärung; 531, Dormitio der Jungfrau; 554, Rückkehr Christi im Zeichen des Kreuzes; 595, Ezechiels Vision; 611, Ermordung der unschuldigen Kinder in Bethlehem; 615, die Himmlische Heerschar; 628, Martyrium des St. Ignatius; 648, Schlacht von Avarayr; 730, Heilige; 739, Auferstehung von den Toten; 797, der auferstandene Christus; 814, die ertrunkenen Ägypter; 815, die Israeliten durchqueren das Rote Meer. Vier größere verzierte Kopfstücke (S. 11, 325, 435, 555), Initialen und Randornamente.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, V (1971), 508–513, Abb. 49–52.

Abb. 136, 139
Sargis und Kirakos Gebetbuch
Gebetbuch, in Pazentz (Khizan) 1553 kopiert und dekoriert, Bilder 1623 in Khizan gemalt.
Jerusalem Ms. 1594.
Allgemeine Daten: Papier, 764 Seiten, 14×9×7 cm. In *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, außer Anfangsbuchstaben und -zeilen in Rot, 22 Zeilen pro Seite. Ziemlich gut erhalten; restauriert.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln.
Kolophon: S. 375ff.: 1553 im Dorf Pazentz von Stephanos *K'ahanay* kopiert und von Sargis von Khizan, dem Vater der Künstler-Schreiber Martyros und Sargis, für Karapet *K'ahanay* verziert. Die ganzseitigen Gemälde von Kirakos kamen 1623 hinzu (Siehe S. 6, unter dem Gemälde; Bogharian bemerkt, daß sie auf eine vom Rest des Manuskripts unterschiedliche Papiersorte gemalt sind).
Geschichte: das Datum des Zugangs in das Kloster St. Jakob ist nicht festgehalten.
Dekoration: Zwei ganzseitige Gemälde: S. 6, Joachim und Anna; S. 372, Pfingsten. Drei verzierte Kopfstücke (S. 7, 275, 373). Anfangsworte und Randornamente an den Kanonanfängen.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, V (1971), 384–386, Abb. 30, 31.

Abb. 137
Khatchatur-Menologium von 1591.
Menologium, Jerusalem, 1591.
Jerusalem Ms. 1920.
Allgemeine Daten: Papier, 1212 Seiten, 37×27×15 cm. In *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte mit roten Titeln und Initialen geschrieben, 37 Zeilen in zwei Spalten. Restauriert, relativ gut erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln.
Kolophon: 1591 in der Kathedrale von St. Jakob in Jerusalem von Martyros *K'ahanay* von Khizan (erster Teil), seinem Bruder Sargis von Khizan (zweiter Teil) und Khatchatur *K'ahanay* von Khizan (dritter Teil) kopiert; von letzterem für den Mönch Yakob und David den Erzbischof und späteren Patriarchen von Jerusalem, illuminiert.
Geschichte: S. 1207/8: Mehrere Male in Jerusalem restauriert.
Dekoration: Ein ganzseitiges Bild von der Geburt (S. 498) und mehrere Textillustrationen am Rand. S. 796, eine Skizze des auferstandenen Christus. Zwei größere Kopfstücke (S. 5, 449). Verzierte Initialen und Randornamente an den Anfängen von Abschnitten.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 376–383.

Abb. 138
Das Sargis und Kirakos Khizantzi Gesangbuch von 1602
Gesangbuch, Khizan, 1602.
Jerusalem Ms. 1460
Allgemeine Daten: Papier, 760 Seiten, 15×10×5,5 cm. In *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte mit roten Initialen, Rubriken und Anfangszeilen geschrieben, 23 Zeilen pro Seite. Recht gut erhalten, mit einigen Wurmschäden.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln, Vorsatzblätter aus einem Evangeliar in kleiner *Erkathagir*-Schrift auf Velin.
Kolophon: S. 7411ff.: 1602 in Khizan von dem Schreiber, Maler und Stifter Sargis *K'ahanay* Khizantzi dem Jüngeren kopiert; von Kirakos *K'ahanay* aus Khizan illuminiert.
Geschichte: Das Datum seines Zugangs ist unbekannt.
Dekoration: Vier ganzseitige Bilder: S. 10, Verkündigung an Joachim und Anna; 278, Höllenfahrt; 376, Pfingsten; 484, Zeichen des Kreuzes. Vier größere Kopfstücke (S. 11, 279, 377, 485). Verzierte Buchstaben.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, V (1971), 169–172, Abb. 8–11.

Abb. 140–142
Die Neu-Julfa-Bibel mit Illustrationen in der De-Bry-Rezension
Altes und Neues Testament und einige apokryphische Bücher, Isfahan, 1643–46.
Jerusalem Ms. 1934.
Allgemeine Daten: Velin, 907 Folios, 25×18×15 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, mit roten Titeln, in einem roten Rahmen und mit Anfangszeilen in Gold und Blau, 46 Zeilen in zwei Spalten. Hervorragend erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln. 1968 restauriert.
Kolophon: 1643–1646 in Isfahan von Stephanos, dem Sohn des Martyros und Schüler von Khatchatur *Vardapet,* kopiert; von Grigor *K'ahanay* verbessert, für Khodja Safar Amirasathentz aus Neu-Julfa. Der Name des Künstlers wird nicht erwähnt.
Geschichte: Das Datum der Aufnahme ins Kloster St. Jakob in Jerusalem wurde nicht festgehalten.
Dekoration: 27 ganzseitige Bilder: Fols. 11, Titelseite; 12v, Gott erschafft die Welt, Adam und Eva im Paradies, der Sündenfall, Noah schickt die Tiere in die Arche; 13, Abraham und die drei Engel, Opferung Isaaks, Jakobs Traum, Durchquerung des Roten Meeres; 14v, Moses empfängt das Gesetz, Sammeln von Manna und Wachteln, Zug um die Mauern Jerichos; 199v, Eli und Hannah; 425v, David rettet ein Schaf von einem Löwen, der thronende Saul, David und Goliath, David opfert, um die Seuche zu beenden; 552v, Jonas auf dem Schiff, wird in den Rachen des Wals geworfen, wird von dem Wal ausgespien, sitzt unter der Kürbisstaude; 658v, Eusebius; 659, Carpianus; 668v, St. Matthäus; 691v, St. Markus; 702v, St. Lukas; 723v, St. Johannes und Prochoros; 837, die sieben Leuchter; 839, die sieben Kirchen; 839v, die vierundzwanzig Ältesten; 840, die vier Reiter; 841, Engel mit Trompeten; 841v, dritte Trompete und Fallen des Sterns; 842v, Engel mit dem Buch; 843v, der Drache versucht, das Kind der Frau zu töten; 844, der Drache und die Betenden; 845v, Engel des Zorns; 846v, Babylon auf der Bestie; 848, Drachen im Feuersee; 848v, Satan im Abgrund; 849, das Himmlische Jerusalem. Neun größere Kopfstücke. Verzierte Randbuchstaben an Kapitelanfängen und Verzierung an Buchanfängen.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 461–469; Stone, Testament of Levi, 16–17.

Abb. 143
Die Neu-Julfa-Bibel von 1620
Altes und Neues Testament, Istanbul, 1620.
Jerusalem Ms. 428.
Allgemeine Daten: Velin, 543 Folios, 23×17×7 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 48 Zeilen in zwei Spalten. Die Titel und Großbuchstaben sind in roter Tinte, die Anfangszeilen in Rot und Gold. Das Buch ist hervorragend erhalten.
Einband: Leder auf Tafeln.
Kolophone: 1620 in Istanbul von Yakob *Dpir* kopiert und von Khatchatur *Abeghay* aus Isfahan illuminiert, der von einem Stifter nach Istanbul eingeladen wurde, dessen Name ausgelöscht ist.
Geschichte: Das Datum der Überführung nach Jerusalem ist unbekannt.
Dekoration: Zwei ganzseitige Bilder, Fols. 8v, Schöpfungszyklus; 260v, Sechs verzierte größere Kopfstücke, an jedem Buchanfang verzierte Buchstaben, kleine Kopfstücke und Randornamente.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, II (1967), 382–387, Abb. 21, 22; Stone, Testament of Levi, 14.

Abb. 144
Die Neu-Julfa-Bibel von 1640
Altes und Neues Testament, Istanbul (?), 1640.
Jerusalem Ms. 1932.
Allgemeine Daten: Pergament, 567 Folios, 23×17×8,5 cm. In kleiner, regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 50 Zeilen in zwei Spalten. Titel sind in Rot und Anfangszeilen und -buchstaben gewöhnlich in Gold. Das Buch ist hervorragend erhalten.
Einband: gepunztes Leder auf Holztafeln.
Kolophone: Ungefähr 1640 wahrscheinlich in Istanbul von Mik'ayel für Astuadzatur *Vardapet,* Sohn des Lukas, kopiert. Das Name des Malers ist unbekannt.
Dekoration: 15 ganz- oder teilseitige Bilder: Fols. 11v, Moses; 14v, Schöpfungszyklus; 54v, Moses vor dem Herrn; 65v, der Herr spricht mit Moses; 98v, Josua; 121, Eli und Hannah; 135, David und Kundschafter; 147, David und Abischag; Achasja und die Wahrsager; 184v, Gott erscheint Salomon; 276v, David; 308 v, Salomon der Weise; 445, Eusebius und Carpianus; 449v, die vier Evangelisten; 530v, Paulus. Fols. 445v–447, mit Bögen verzierte Kanontafeln. Fols. 15, 450, zwei wesentliche Kopfstücke Randornamente und verzierte Buchstaben.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 444–448.

Abb. 145
Neu-Julfa-Bibel aus dem frühen siebzehnten Jahrhundert
Altes und Neues Testament mit apokryphischen Büchern, Istanbul (?) oder Neu-Julfa (?), frühes siebzehntes Jahrhundert.
Jerusalem Ms. 501.
Allgemeine Daten: Velin, 579 Folios, 23×17×8 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, mit Anfangszeilen in goldener Unzialschrift und zweiten Zeilen in Rot, Anfangsbuchstaben normalerweise Rot, 48 Zeilen in zwei Spalten. Das Buch ist hervorragend erhalten.
Einband: Leder auf Holztafeln.
Kolophon: das Kolophon ist nicht erhalten. Die Bibel wurde möglicherweise im frühen siebzehnten Jahrhundert in Neu-Julfa oder Istanbul kopiert und illuminiert, da das Manuskript Jerusalem Ms. 428 von 1620 (Abb. 143) (s.u. Bogharian) sehr gleicht.
Geschichte: Fol. 3: das Manuskript wurde 1804 aus Indien nach Jerusalem gebracht und dem Kloster St. Jakob gestiftet.
Dekoration: ganz- und teilseitige Bilder: Fols. 4, Eli und Hannah; 7v, Schöpfungszyklus; 47v, die Ägypter ertrinken im Roten Meer; 102v, Moses, Aaron und die Israeliten; 156, David betrauert Sauls Tod; 168v, König David; 207v, König Salomon; 233v, König Artaxerxes und Nehemia; 449v, St. Matthäus; 474v, St. Lukas; 488, St. Johannes und Prochoros. Einige größere und kleinere Kopfstücke mit verzierten Initialen an den Anfängen von Büchern und Abschnitten.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, II (1967), 495–496, Abb. 27; Stone, Testament of Levi, 15.

Abb. 146
Die Neu-Julfa-Bibel von 1645
Altes und Neues Testament mit apokryphischen Büchern. Neu-Julfa, 1645.
Jerusalem Ms. 1933.
Allgemeine Daten: Papier, 593 Folios, 27×20×10 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, mit Titeln und Kapitelanfängen in roter und Initialen in goldener Unzialschrift, 50 Zeilen in zwei Spalten. Das Buch ist hervorragend erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln, mit einem Lederriemen.
Kolophon: Fols. 587–590: 1645 in Neu-Julfa (Isfahan) von Astuadzatur *Dpir* kopiert und von Hayrapet *Dpir* für Zohrab von Erevan und seinen Sohn Nikoghayos illuminiert, die es 1661 dem Kloster St. Jakob stifteten.
Dekoration: 26 ganzseitige Bilder: Fols. 7v, Schöpfungszyklus; 116v, Eli und Hannah; 270v, Hiob, seine Frau und zwei Freunde; 281v, König David; 306v, König Salomon; 422v, Eusebius; 423, Carpianus; 428v, St. Matthäus; 442v, St. Markus; 452v, St. Lukas; 466v, St. Johannes und Prochoros; 503v, Paulus und Theophilus; Apokalyptischer Zyklus: 536, die sieben Kerzenleuchter; 537, die sieben Kirchen; 537v, die vierundzwanzig Ältesten bieten ihre Kronen dar; 538, die vier Reiter; 538v, trompetende Engel; 539, die dritte Trompete und der fallende Stern; 539v, ein Engel öffnet das Buch; 540, der Drache und die Frau; 540v, der Drache und seine Anbeter; 541v, Engel mit Tafeln; 542, die babylonische Hure auf dem Drachen sitzend; 543, der Drachen im Feuersee; 543v, der Satan wird in den Abgrund geworfen; 544, das Himmlische Jerusalem. Verzierte Kopfstücke, geschmückte Buchstaben und Randornamente am Anfang jedes Buches.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 448–461; Stone, Testament of Levi, 16.

Neuntes Kapitel:
Armenische gedruckte Bücher und späte Buchmalerei

Abb. 147, 148
Die Oskan-Bibel
Altes und Neues Testament, Amsterdam, 1666.
Gulbenkian Bibliothek, Raum der seltenen Bücher.
Die erste in armenischer Sprache gedruckte Bibel, herausgegeben von Oskan von Erevan, der sie 1666 in der St. Etchmiadzin und St. Sargis Druckerei in Amsterdam druckte. VIII + 628 + 874 Seiten. Das Buch ist mit zahlreichen Radierungen des holländischen Künstlers Christoffel van Sichem geschmückt.
Bibliographie: Anasian, Early Armenian Printings, No. 56. Sonderausgaben der Zeitschriften *Sion* und *Etchmiadzin* zu dieser Ausgabe erschienen 1966.

Abb. 149
Das Himmlische Jerusalem
Druckerei des armenischen Patriarchats.
Druckstock, geschnitzt nach der Oskan-Bibel von 1666, S. 716. Siebzehntes Jahrhundert. Druckerei des armenischen Patriarchats.

Abb. 150
Armenische Weltkarte
Amsterdam, 1695.
Gulbenkian Bibliothek. 118×149 cm.
Frühester Druck von Hadrianus Petrus Damianus Schoonbeck.

Abb. 151
Das erste in armenischer Sprache gedruckte Buch
Venedig, 1512.
St. Thoros Bibliothek.
Es wurde im Jahr 1512 in der Druckerei des im übrigen unbekannten Yakob des Sündigen gedruckt und enthält einen Kirchenkalender mit den Namen »Parzatumar Hayotz«, die Psalmen in Versform und ein Gebetbuch.

Abb. 152
Lektionar
1686 in Venedig gedruckt.
Gulbenkian Bibliothek, Raum der seltenen Bücher.
1686 in der Druckerei von Khodja Sakrat aus Julfa und Thaddeos *Eretz* gedruckt. VIII + 9–20 + 998 + 204 (= 1222) Seiten, 43×29 cm. Ausgestattet mit einigen ganzseitigen Radierungen, handbemalt.
Bibliographie: Anasian, Early Armenian Printings, No. 139; A. Kalaydjian, »Catalogue and Colophons of Old Armenian Printed Books in the Gulbenkian Library, Jerusalem«, *Sion* 41 (1967), 338–339, No. 51.

Abb. 153, 154
Die Istanbul-Bibel von 1653
Altes und Neues Testament mit apokryphischen Büchern, Istanbul, 1653.
Jerusalem Ms. 1927.
Allgemeine Daten: Velin, 495 Folios, 26×18×9 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte mit roten Titeln, roten und goldenen Anfangszeilen und goldenen Anfangsbuchstaben und Nomina sacra, gewöhnlich 53 Zeilen in zwei Spalten. Das Manuskript ist gut erhalten.
Einband: Gepunztes Leder auf Holztafeln.
Kolophon: Fols. 491 ff.: 1653 in Istanbul von Astuadzatur *Dpir* kopiert und von Lazar *Mahdesi* für Khatchatur *Vardapet* aus Atisch illuminiert.
Geschichte: Das Datum seiner Aufnahme ins Kloster St. Jakob ist unbekannt.
Dekoration: Viele ganz- und halbseitige Bilder: Fols. 8v, 9, 9v, Schöpfungszyklus; 11v Kain und Abel; 12v, 13v, Noah; 17, Opferung Isaaks; 19, Isaak und Esau; 19v, Isaak segnet Jakob; 22, Jakob ringt mit dem Engel; 24v Joseph und Potiphars Frau; 40v Joseph und Asenath; 48v, Joseph und seine Söhne ziehen nach Ägypten; 49 Moses und der brennende Busch; 49v Moses Stab verwandelt sich in eine Schlange; 54v Moses schlägt Wasser aus einem Felsen; 64v, Moses und Aaron; 75v Gott spricht zu Moses; 80, die Rückkehr der Kundschafter; 83v die eherne Schlange; 84v Bileam; 90v Moses empfängt die Gesetzestafeln; 103v Josua; 105v Josua; 107, die Gibeoniten kommen zu Josua; 107v Hängen der Könige; 113v, Josua spricht zu den Israeliten; 119 Simson; 124v Eli, Hannah und Samuel; 143, Absalom hängt an einem Baum; 159 Elias; 160, Ahab; 178v, Salomon; 207v Nehemja; 250 der leidende Hiob betet; 258v David als Dichter der Psalmen; 2 Urteil Salomons; 293v, Weisheit Ben Sirachs; 300 Jesaia; 316v Hosea; 330v Jeremias; 350, Daniels Urteil über Susanna; 357v, Ezechiel; 376v–377, Brief des Eusebius an Carpianus; 378v–384v Kanontafeln; 387v, St. Matthäus; 399v St. Markus; 407v St. Lukas; 419v St. Johannes; 449v Vision des St. Johannes, Christus und die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse; 460v Paulus. Viele Textillustrationen am Rand des Neuen Testaments. Verzierte Kopfstücke und Buchstaben mit Randornamenten an den meisten Buchanfängen.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 421–427; Stone, Testament of Levi, 15f; Der Nersessian, Chester Beatty, XLIII, 11.

Abb. 155, 156
Das Istanbul-Menologium von 1633
Menologium, Istanbul, 1633.
Jerusalem Ms. 66.
Allgemeine Daten: Papier, 1256 Seiten, 34×25×8 cm. In regelmäßiger *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 33 Zeilen in zwei Spalten. Im allgemeinen gut erhalten, einige Wurmschäden an den Rändern.
Einband: Leder auf Tafeln.
Kolophone: S. 1247–1252: 1633 von Avetis *Eretz* und Yakob *Dpir* für den Pilger *(Mahdesi)* Markos kopiert, der es der Grabeskirche in Jerusalem stiftete. Der Name des Malers ist unbekannt.

Dekoration: Drei ganzseitige Illustrationen: S. 12 Gregor der Erleuchter und König Trdat; 500 Geburt; 826 Auferstehung. Ein Kopfstück am Anfang der Lesung für jeden Monat, kunstvolle Kopfstücke auf den Seiten 13, 501, 827, mit verzierten Buchstaben und Randornamenten.
Bibliographie: Bogharian, Grand Catalogue, I (1966), 208–216, Abb. 22–27.

Zehntes Kapitel:
Die Jakobskathedrale und ihre Schätze

Abb. 157, 160, 166, 169
St. Jakobskathedrale
Ansicht des Inneren nach Osten. Erbaut 1142–1165. Zu sehen sind der Hauptaltar mit der Ikonostase und drei der vier Säulen, die die Bögen und die Kuppel mit den Kreuzrippen auf den Pendentifs tragen. Die Kapitelle auf den Säulen stammen aus der Kreuzfahrerzeit. Die Kathedrale in ihrer heutigen Form wurde entweder nach dem Besuch des Katholikos Pahlavouni im Jahr 1142 oder nach dem Besuch von König Thoros II. von Zilizien etwa 1163 erbaut. Sie wurde zum ersten Mal 1165 von Johannes von Würzburg beschrieben. Die vielen dekorativen Anbauten stammen aus verschiedenen Epochen der mittelalterlichen Kreuzfahrerbaukunst. Links sieht man den Eingang zur Kapelle des Hauptes von St. Jakob. Von den Hunderten von Lampen, die den Blick versperren, hingen einige schon im fünfzehnten Jahrhundert; sie werden 1422 von dem Pilger Johannes Poloner erwähnt.
Bibliographie: Vincent and Abel, Jerusalem II, 522–546.

Abb. 158
Leinentuch
Leinentuch, das die Jungfrau mit Kind darstellt, auf die Innenseite des Einbands von Jerusalem Ms. 1272 geklebt.

Abb. 159
Bemaltes Tuch
St. Etchmiadzinkapelle, St. Jakobskathedrale.
Dieses bemalte Tuch verhüllt eine Nische auf der linken Seite des Altars. Es ist mit einer Kreuzigung und rechts davon dem auferstandenen Christus bemalt. Es wurde vielleicht in Indien angefertigt.
Maße: 122 cm breit × 114 cm hoch.

Abb. 161
Empore für Lesungen
St. Jakobskathedrale.
Diese Empore wurde aus Holz gefertigt, das mit Stuck bedeckt und in Gold, Rot und Blau bemalt wurde. Man betritt sie durch die St. Step'anaoskapelle in der Nordmauer der Jakobskathedrale.
Maße: 90 cm tief × 157 cm breit × ca. 400 cm hoch. Sie steht 237 cm über der Bodenhöhe der Kathedrale.

Abb. 162–165
Kreuzfahrerkapitelle
St. Jakobskathedrale, 1142–1165.
Die Kapitelle aus der Kreuzfahrerzeit auf den Säulen der Jakobskathedrale haben entweder Zungenblätter- oder Akanthusmotive. Ein Kapitell (Abb. 165) trägt drei symmetrische Lämmer zwischen Akanthusblättern.

Abb. 166
Siehe Eintrag zu Abb. 157.

Abb. 167
Marmorplatten vor dem Altar
Die Marmorplatten vor dem Hauptaltar von St. Jakob sind mit Blumen in Vasen verziert, die symmetrisch zwischen Arkaden angeordnet sind. In den Bogenzwickeln sind Blumendekorationen, und über den oberen Rand und die Seiten zieht sich ein Band mit Flechtwerk aus Blumen und Blättern. Eine Widmungsinschrift in der oberen Mitte besagt, daß die Platten von einem gewissen Saraf *Mahdesi* während des Patriarchats von Gregor dem Kettenträger und Yovhannes Kolot von Konstantinopel im Jahr 1730 gestiftet wurden.
Maße: 105× 880 cm.
Bibliographie: T. Sawalaneantz, History of Jerusalem (1931), 1221 (in armenischer Sprache).

Abb. 168
Thron St. Jakobs des Jüngeren
Thronhimmel des Bischofsthrons, St. Jakobskathedrale, 1656. Aus Holz mit Perlmutter- und Schildpatteinlegearbeit. Aus dem Jahr 1656, während des Patriarchats von Elieser.
Maße: 100 cm breit × 111 cm tief × 400 cm hoch.

Abb. 169
Siehe Eintrag zu Abb. 157.

Abb. 170
Geschnitzte Holztür
St. Jakobskathedrale, 1371.
Die Türe in der Südmauer der Kathedrale verschließt einen Geheimgang und eine Treppenflucht, die in die Breite der Mauer gebaut sind und zu den Kapellen von St. Petrus und St. Paulus führen. Die Tür hat eine geschnitzte Vorderseite, über der eine Unzialinschrift die Namen der Auftraggeber nennt: Yovhannes und sein Sohn Thoros; das Jahr der Ausführung ist 1371. Die Tür befindet sich anscheinend an ihrem Originalstandort. Sie befindet sich in einiger Höhe über dem Boden und ist mit einer Leiter erreichbar. Sie ist in gutem Zustand und wird heute durch eine Außentür in einfachem Holz geschützt.
Bibliographie: Vincent and Abel, Jerusalem II, 585/6, Abb. 225, pl. LVIII, 3; Kurdian Wood-Carving, *Sion* 41 (1967), 45 pl. 25 (in armenischer Sprache); Mekhitarian Cat. Exh. Jerusalem 1969, 43–44; Carswell, Kütahya Tiles, 3.

Abb. 171
Kreuzfahrereingang
St. Jakobskathedrale, zwischen 1142 und 1165.
Der ursprüngliche Haupteingang zur Jakobskathedrale vom südlichen Narthex aus der Kreuzfahrerzeit führt heute von der Etchmiadzinkapelle in die Jakobskathedrale. Der Bogen ist mit Polsterbändern geschmückt, die auf Kapitellen mit Zungenblättern ruhen. An ihrer engsten Stelle mißt die Öffnung 1,84 m und an ihrer weitesten, einschließlich der äußersten Pilaster, 2,75 m.
Bibliographie: Vincent and Abel, Jerusalem II.

Abb. 172
Schmiedeeisernes Gitter
St. Jakobskathedrale, 1796.
Diese Gitter, die 1796 während des Patriarchats von Petros (1793–1800) gestiftet wurden, begrenzen die Apsis der Hauptkirche, die der St. Etchmiadzinkapelle und einige Kapellen im nördlichen Teil der Hauptkirche. Die Dekoration besteht aus Blattwerk und Blumen.
Größe jedes Abschnitts: 121 cm Höhe, etwa 3 m Länge.

Abb. 173
Opus-sectile-Boden
St. Jakobskathedrale, achtzehntes Jahrhundert.
Im gesamten Gebiet der Apsiden in der Hauptkirche von St. Jakob ist jede der östlichen Säulen mit dekorativen geometrischen Teilchen in einer Opus-sectile-Technik aus dem achtzehnten Jahrhundert getäfelt.
Bibliographie: Vincent and Abel, Jerusalem II, 556, pl. LVIII, 1.

Abb. 174
Türen der Kapelle von St. Jakob dem Älteren
St. Jakobskathedrale, 1731.
Das Türenpaar der St. Jakobskapelle wurde 1731 von Yakob aus Holz mit Perlmuttereinlagen gemacht. Die Türen sind mit Kreuzen verziert, die mit Blumen und geometrischen Mustern mit einigen orientalischen Motiven umgeben sind. Sie führen aus der Kathedrale in die St. Jakobskapelle, in der der Kopf Jakobs des Älteren begraben ist. Die Widmungsinschrift ist ebenfalls eine Perlmuttereinlegearbeit; sie besagt, daß die Türen von Yakob während des Patriarchats Gregors des Kettenträgers (1715–1749) gemacht wurden.
Maße: je 198,5×49 cm.
Bibliographie: T. Sawalaneantz, History of Jerusalem (1931), 1222 (in armenischer Sprache).

Abb. 175
Kapelle von St. Etchmiadzin
St. Jakobskathedrale, 1666 und später
Die Kapelle wurde 1666 von Patriarch Elieser gegründet, indem er den Narthex aus der Kreuzfahrerzeit schloß. Das schmiedeeiserne Gitter ist von 1796 und die Ikonostase von 1753. Letztere ist eine Holzkonstruktion mit Flachrelief in goldener, roter und blauer Farbe, auf der das Paradies mit Tieren und Engeln in Blattverzierung dargestellt ist. Über

der Öffnung auf der linken Seite befindet sich eine Inschrift, die die Konstruktion in das Jahr 1182 der armenischen Zeitrechnung (1753 n. Chr.) datiert. Über der rechten und linken Öffnung befindet sich eine Reihe von acht Ikonen, vier auf jeder Seite, die (von links nach rechts) folgende Szenen darstellen: Verkündigung, Geburt, Darbringung im Tempel, Taufe, Letztes Abendmahl, Kreuzigung, Höllenfahrt, Auferstehung. Die Gesamtbreite beträgt 6,35 m. Die hier benutzte Altardecke aus rotem Samt mit Kupferverzierung stammt von 1758.

Abb. 176
Keramik-Ei, 1740
Kütahya, 1740.
Sammlung des Patriarchen.
Das »Keramikei« wird zum Aufhängen von Lampen in der Kirche benutzt. Dieses Ei ist aus weißer Keramik mit Cherubim und einer Inschrift in *Notragir*-Schrift mit vielen falschen Schreibweisen und Irrtümern, die lautet: »Dieser Ball ist eine Gedenkgabe von Stebanos, Pilger (in der) Kirche (der) Erzengel. Im Jahr 1189 n.Chr. (1740).«
Maße: 12 cm hoch, 32,5 cm Durchmesser.
Bibliographie: Carswell, Kütahya Tiles, 85, pl. 24a. b. c.

Abb. 177
Wasserkanne und Schüssel
Kütahya, 1716
Sammlung des Patriarchen.
Die Kanne und Schüssel für liturgischen Gebrauch in der Kirche wurden 1716 speziell für die Kathedrale angefertigt von dem Handwerker »Georg (von der Kirche) der heiligen Propheten, für den Pilger Karapet, Sohn des Abraham von Gotha (Kütahya)«. Die Schüssel wurde am 9. Dezember und der Krug am 29. Dezember gemacht.
Maße: Kanne 20 cm hoch, 14,5 cm Durchmesser. Schüssel: 8,2 cm hoch, 26 cm Durchmesser.
Bibliographie: Carswell, Kütahya tiles, 81–82, pl. 22a. b. c.

Abb. 178–181
Kütahya-Fliesen
St. Etchmiadzinkapelle, St. Jakobskathedrale, ca. 1719.
Eine Reihe von Kütahya-Fliesen in der Kapelle von St. Etchmiadzin, die ursprünglich für Reparaturen in der Grabeskirche gemacht worden waren, dann aber zwischen 1727 und 1737 von Elia, dem Sohn des Yovasaph aus Cäsarea, in der Kapelle gesammelt wurden.

Abb. 178
1. Jungfrau mit Kind (1719); 2. Erzengel Michael, Gabriel und Uriel; 3. St. Theodor und der Drache (1719).

Abb. 179
Die Auferstehung Christi.

Abb. 180
Adam und Eva neben dem Baum der Erkenntnis.

Abb. 181
Das Letzte Abendmahl.

Abb. 182–185
Altardecken
Konstantinopel, 1619, 1620, 1655
Schatzkammer von St. Jakob.
Die Altardecken werden zum Schmuck des Altars an verschiedenen Festtagen und Heiligenfesten benutzt. Sie wurden im siebzehnten Jahrhundert erfunden und traditionsgemäß von Frauen bestickt.

Abb. 182
Für den Festtag von St. Peter und Paul, stellt die Jungfrau dar, die den Kopf von St. Jakob entgegennimmt, in Anwesenheit St. Jakobs des Jüngeren und St. Johannes des Evangelisten. Umgeben von christologischen Szenen. Datiert 1619.

Abb. 183
Detail der Altardecke, Abb. 182.

Abb. 184
Das Letzte Abendmahl, umgeben von den zwölf Kirchenfesten des Jahres. Datiert 1620.

Abb. 185
Der thronende Christus, umgeben von Himmelskörpern. Datiert 1655.

Abb. 186
Detail der Altardecke, Abb. 184.

Abb. 187
Umhang des Patriarchen Gregor Paronter
Siebzehntes Jahrhundert.
Schatzkammer von St. Jakob.
Der Umhang wird Patriarch Gregor Paronter (1613–1645) zugeordnet, obwohl ein genaues Datum fehlt und seine Herkunft unbekannt ist. Er ist aus rotem Samt und mit Gold bestickt.
Durchmesser: ca. 3 m.
Bibliographie: Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, 40, No. 75.

Abb. 188
Goldener Kelch
Istanbul, 1741.
Schatzkammer von St. Jakob.
Goldener Kelch, mit Edelsteinen besetzt, 1749 in Istanbul kurz vor seinem Tod für Gregor den Kettenträger gemacht.
Maße: Höhe 35 cm, Durchmesser des Fußes 22 cm.
Bibliographie: Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, 35, No. 50.

Abb. 189, 190
Goldener Kelch mit Email
Istanbul, 1749.
Schatzkammer von St. Jakob.
Goldener Kelch, besetzt mit Edelsteinen und sieben kleinen Emailmedaillons, die Szenen aus dem Leben Christi abbilden. Dem Andenken Gregors des Kettenträgers, Patriarch von Jerusalem, gewidmet, der 1749 starb.
Maße: Höhe 31 cm, Durchmesser des Fußes 22,5 cm, Durchmesser des Kelches 11,2 cm.
Bibliographie: Mekhitarian Cat. Exh. Jerusalem 1969, 35, No. 49.

Abb. 191
Filigrankreuz
St. Jakobskathedrale, 1747.
Versilbertes Filigrankreuz auf viereckigem Untersatz. In das Kreuz sind zwei Kreise von Emailmedaillons auf jeder Seite eingelassen. Der innere Kreis auf der einen Seite zeigt oben beginnend in Uhrzeigerrichtung: die Himmelfahrt, das Heilige Grab, die Gefangennahme Christi, die Taufe; der äußere Kreis: vier Medaillons mit Engeln, die Passionsinstrumente tragen. Auf der anderen Seite in derselben Richtung: innerer Kreis: St. Lukas, Darbringung im Tempel, Verkündigung, Geburt. Äußerer Kreis: zwei Medaillons fehlen, es bleiben Matthäus und Markus. Offensichtlich wurden einige Veränderungen und Reparaturen vorgenommen. In der Mitte die Jungfrau und das Kind. Die Widmungsinschrift im Fuß besagt, daß ein Pilger namens Lukas den Kelch 1747 in Erinnerung an seine Eltern Astuadzatur und Anna der Erzengelkirche stiftete.
Maße: Höhe 52 cm, Durchmesser 27 cm.

Abb. 192
Die rote Tiara
Priesterkrone, Konstantinopel, 1747.
Schatzkammer von St. Jakob.
1747 in Konstantinopel angefertigt, wahrscheinlich für den Patriarchen Gregor den Kettenträger. Geschenk des Bäckers Melkon und seiner Familie. Die Krone ist 27 cm hoch und hat einen Durchmesser von 20–27 cm. Der Untergrund aus dunkelrotem Samt, goldenem Blattwerk und Filigranarbeit ist mit Edelsteinen und Emailmedaillons mit Bilderszenen besetzt.
In der obersten und größten der vier Reihen mit Emailmedaillons sind St. Georg, der den Drachen tötet, ein Bischof und ein Diakon und Bischöfe abgebildet. Die Widmungsinschrift ist rund um die Ränder der Medaillons in dieser Reihe geschrieben. Auch die zweite Reihe besteht aus vier Medaillons, die direkt unter der oberen Reihe angebracht sind und die Anbetung der Weisen, die Taufe, die Auferstehung und die Kreuzigung zeigen. In der dritten Reihe die Evangelisten und in der vierten, um den unteren Rand, die Apostel.
Für die Identität der Bischöfe oder des Diakons in der ersten Reihe wurde noch kein Hinweis gefunden, obwohl Identifizierungen mit Gregor dem Kettenträger, St. Stephan und Yovhannes Kolot vorgeschlagen wurden.
Die Krone wird von einem 5 cm hohen Kreuz überragt, das in die Mitte eines runden Goldornaments gesetzt und mit Edelsteinen besetzt ist.
Bibliographie: Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, 41, No. 78.

Abb. 193
Hals-Horarium des Kettenträgers.
Konstantinopel, 1735.
Schatzkammer von St. Jakob.
Hals-Honorarium, das den Baum Jesse darstellt. Goldstickerei auf Brokat mit Perlen und Edelsteinen. Das rechteckige Band von 123×23 cm hat ein rundes Kopfende von 23 cm Höhe und einen maximalen Durchmesser von 34 cm. Es wurde 1735 von Yakob *Vardapet* für den Patriarchen Gregor den Kettenträger angefertigt.

Abb. 194
Mitra des Kettenträgers
Konstantinopel, 1735.
Schatzkammer von St. Jakob.
Die Mitra ist bestickt und mit Edelsteinen und Perlen besetzt, die die Anbetung der Weisen auf der einen und die Taufe Christi auf der anderen Seite darstellen. Sie wurde wahrscheinlich 1735 von Yovhannes Kolot, dem Patriarchen von Konstantinopel, auf seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem gebracht.
Maße: Höhe 43 cm, Breite 30 cm.

Vorderes Vorsatzpapier:
Karte des Heiligen Landes
Venedig (?), 1746.
Sammlung des Patriarchen.
1746 wahrscheinlich in Venedig auf Papier gedruckt; 39×49 cm.

Frontispiz:
Silbereinband des Evangeliars aus der See
Kreuzigung (vorne) und Geburt (hinten).
Ausgeführt von Diakon Yovhannes, Sis (Zilizien), 1334.
Jerusalem Ms. 2649, Schatzkammer von St. Jakob, Nr. 94.
Dieses Evangeliar wurde von dem Priester Grigor kopiert und 1332 in Sis (Zilizien) von Sargis Pidzak illuminiert. Sein Name »Evangeliar aus der See« kommt daher, daß es aus dem Meer gerettet wurde. Die Evangelistenporträts wurden beschädigt. Der Einband ist der älteste Metalleinband, der in Jerusalem aufbewahrt wird. Er ist aus getriebenem und graviertem Silber. Ausgeführt von Diakon Yovhannes im Jahr 1334. Der Vorderdeckel stellt die Kreuzigung dar, die von Büsten der zwölf Apostel mit St. Sargis und St. Georg in Medaillons umgeben ist. Der Rückdeckel zeigt die Geburtsszene mit den anbetenden Weisen und Hirten.
Das Manuskript ist aus Velin, 324 Folios, 25,5×20×8 cm. In *Bolorgir*-Schrift in schwarzer Tinte geschrieben, 12 Zeilen in zwei Spalten, mit farbigen Großbuchstaben und verzierten Initialen und Randornamenten. Illuminierte Kanontafeln und Evangelistenporträts.
Bibliographie: Der Nersessian, Mss. Arm. de Venice, 139 Anmerkungen 1, 2; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, 25–26.

Hinteres Vorsatzpapier:
Karte von Armenien
Venedig, 1751.
Sammlung des Patriarchen.
1751 in Venedig auf Papier gedruckt. 38,5×51 cm.

Glossar

Apsis	Angefügte Altarnische im östlichen Teil der Kirche, häufig halbrund.
Arachnord	Primat
Bolorgir	Eine armenische Minuskel-Schrift, die sich seit dem 12. Jahrhundert durchsetzte.
Christologisch	Das Leben Christi betreffend.
Deesis	Byzantinische Darstellung von Christus mit Maria und Johannes dem Täufer, den beiden Fürbittern.
Dionysios von Furna	Mönch, der im 16. Jahrhundert auf dem Berg Athos lebte und ein Handbuch für das Malen szenischer Illustrationen schrieb.
Erkathagir	Armenische Unziale (Majuskel)-Schrift, die zwischen dem 5. und 12. Jahrhundert häufig angewendet wurde.
Eusebius an Carpianus, Brief des	Brief, in dem Eusebius die Organisation und Funktion der Kanontafeln erklärt.
Evangeliar	Evangelienbuch mit dem vollständigen Text der vier Evangelien, zum kirchlichen Gebrauch.
Ferman	Erlaß eines islamischen Herrschers über Rechte und Privilegien.
Folio	Blatt eines Buches oder einer Handschrift.
Füllhorn	Ein mit Früchten und Getreide gefülltes Tierhorn, in der Kunst Symbol des Überflusses.
Hagiographisch	Die Hagiographie betreffend; Beschreibung von Heiligenleben.
Hals-Horarium	Besticktes Kirchengewand, das Priester während der Passionswoche um den Hals tragen.
Hieratisch	Frontale Abbildung von Personen (abgeleitet von der Darstellung von Priestern und Heiligen).
Ikonoklastische Kontroverse	Bilderstreit in der Ostkirche im 8. und 9. Jahrhundert um die Verehrung von Ikonen.
Ikonographie	Wissenschaftliche Beschreibung von Bildthemen und -inhalten.
Ikonostase	Trennwand, die in byzantinischen Kirchen Altarraum und Gemeinderaum trennt.
Illuminierte Handschriften	Verzierte oder mit Bildern und Ornamenten ausgemalte Handschriften (Buchmalerei).
Kanontafeln	Konkordanztafeln zu den vier Evangelien, von Eusebius auf eine Anfrage des Carpianus zusammengestellt.
Kolophon	Notiz des Schreibers oder einer anderen Person, die Angaben (Verfasser etc.) einer mittelalterlichen Handschrift betreffend.
Kolot	»Zwerg«, Beiname von Yovhannes, Patriarch von Konstantinopel, im 18. Jahrhundert.
Lebendes Kreuz	Kreuz, das aus einem Busch oder Baum wächst, oder Kreuz aus Zweigen.
Lektionar	Buch, das die Lesungen aus der Schrift für die verschiedenen Gottesdienste und Kirchenfeste enthält.
Mechitaristen	Armenisch-katholische Kongregation mit Zentren in Venedig und Wien.
Menologion	Liturgisches Buch der orthodoxen Kirche mit Lebensbeschreibungen der Heiligen.
Narthex	Vorraum der byzantinischen Kirche.
Notragir	Halboffizielle armenische Minuskelschrift, die seit dem 14. Jahrhundert in nichtkirchlichen Handschriften verwendet wurde.
Opus sectile	Fußbodenmosaik aus Marmor, bei dem die Teile nach bestimmten Mustern oder Bildern zugeschnitten werden.
Pantokrator	Darstellung von Christus als Weltenherrscher; gewöhnlich segnet er mit der rechten Hand und hält ein Buch in der linken.
Perikope	Im Gottesdienst vorzulesender Bibelabschnitt als Evangelium und Epistel.
Pyxis	Kleine Dose für die eucharistische Hostie oder liturgische Gegenstände.
Rabula-Evangeliar	Illuminiertes Evangeliar, das 586 von Rabula, einem syrischen Priester, vollendet wurde und sich heute in der Biblioteca Laurenziana in Florenz befindet.
Safawiden	1502 gegründete persische Dynastie.

Sakristei	Mit der Kirche oder Kapelle verbundener Raum, in dem die liturgischen Gefäße und Gewänder aufbewahrt werden.
Shghtayagir	»Kettenträger«, Beiname Gregors, des Patriarchen von Jerusalem im 18. Jahrhundert.
Tempietto	Kleines, rundes, klassisches, tempelartiges Gebäude.
Tesserae	Mosaiksteinchen aus Marmor, Ton etc.
Tiara	Kopfbedeckung des Patriarchen.
Tyche	In der griechischen Mythologie Göttin des Schicksals und Gelingens.
Unziale	Gerundete Großbuchstabenschrift, siehe *Erkathagir*.
Vardapet	»Doktor« oder »Lehrer«; gelehrter Kleriker, später Priester im Zölibat.

Bibliographie

Abu Salih, *Egypt* 1168 — Abu Salih, Al Armani, The Churches and Monasteries of Egypt and Neighbouring Countries (1168), Oxford, 1895, Photokopie, London, 1969.

Aghawnuni, *Besucher* — M. Aghawnuni, Miabank ew Aytseluk Hay Erusaghemi (Armenische Mönche und Besucher in Jerusalem), Jerusalem, 1929 (in armenischer Sprache).

Aghawnuni, *Klöster* — M. Aghawnuni, Haykakan Hin Vanker ew Ekeghetsiner Surb Erkrin mej (Alte armenische Klöster und Kirchen im Heiligen Land), Jerusalem, 1931 (in armenischer Sprache).

Akinian, *Armenischer Alexanderroman* — P. N. Akinian, Die handschriftliche Übersetzung des Alexanderromans von Pseudo-Kalisthenes, Byzantion 13 (1938), 201 bis 206.

Akinian, *Skevra-Evangeliar 1197* — P. Nerses Akinian, Das Skevra-Evangeliar vom Jahre 1197, aufbewahrt im Archiv des Armenischen Erzbistums Lemberg, Wien, Mechitharisten-Buchdruckerei, 1930 (in armenischer Sprache mit deutscher Zusammenfassung).

Akopian, *Vaspuragan* — G. G. Akopian, Vaspuragan Miniaturen, Erivan 1976 (in armenischer Sprache).

Alishan, *Anastas* — L. Alishan, »Anastas d'Armenie«, Archives de l'Orient Latin, 2 (1884), 395–399.

Alishan, *Klöster* — Ghewond Alishan, Vasn vanoreits or i Surb Kaghakn Herusaghem (Über die Klöster in der heiligen Stadt Jerusalem), Venedig, 1896 (in armenischer Sprache).

Anasian, *Early Armenian Printing* — H. S. Anasian, Catalogue of Early Armenian Printing 1512–1800, Erevan, 1963.

Aubert, *L'Art Roman* — M. Aubert, L'Art Roman en France, Paris, 1961.

Avetysian, *Gladzor* — A. N. Avetysian, The School of Gladzor, Erevan, 1971 (in armenischer Sprache).

Avi-Yonah, *Mosaic* — M. Avi-Yonah, »Mosaic Pavements in Palestine«, QDAP, 2 (1932), 136–181; 3 (1933), 26–73.

Avi-Yonah, *Nirim* — M. Avi-Yonah, »The Mosaic Pavement of Maon (Nirim) Synagogue«, in Eretz-Israel, 6 (1960) (in Hebräisch), 86–93, Abb. 1, Taf. 17–22.

Azarian, *Zilizische Miniaturen* — L. R. Azarian, Zilizische Miniaturmalerei, XII.–XIII. Jahrhundert. Erevan, 1964 (in armenischer Sprache).

Azarian, *Drazark* — L. R. Azarian, »Die Bedeutung von Drazark in zilizischer Miniaturmalerei« (in Armenisch), Akad. Nauk Arm. S.S.R. Izvestiia, 1957, fasc. 5, S. 95–106, Abb. 4, 6.

Azarian, *Der Narek von 1173* — L. R. Azarian, »Der ›Narek‹, 1173 kopiert, und die Schule der Miniaturmaler in Skevra« (in Armenisch), Bauber Matenadarani 4 (1958), 83–110, Abb. 1–15.

Bagatti, *Uccelli* — B. Bagatti, »Uccelli nei Pavimenti Musivi delle Cappelle Funerarie Palestinesi«, Rivista di Archeologia Christiana, Bd. 28/29 (1952/53), 207–214.

Bahat, *Beth Shean* — D. Bahat, »Die Synagoge in Beth Shean, Vorbericht«, Qadmoniot, 18 (1972), (in Hebräisch), 55–58.

Bain, *Anastas* — Nisbet Bain, »Armenian Description of the Holy Places in the 7th Century«, Palestine Exploration Fund (1896), 346–349.

Biblia, *De Bry 1609* — Biblia Sacra vulgatae ed. Sixti Pont. Max. jussu recognita et Clementis VII. autoritate ed., nunc autem 90 figuris noviter inventis et us aes incisis illustrata a Johann Theodor De Bry, Moguntiae, 1609.

Biblia Sacra 1607 — Sacra Biblia vulgatae, editionis Sixti Quinti Pont. Max. iussu recognita autque edita, Venetiis, 1607.

Bogharian, *Grand Catalogue* — N. Bogharian, Grand Catalogue of St. James' Manuscripts, Jerusalem, Armenian Convent Printing Press, Bd. I, 1966, Bd. II, 1967, Bd. III, 1968, Bd. IV, 1972, Bd. V, 1971, Bd. VI, 1973, Bd. VII, 1974, Bd. VIII, 1977.

Borg, *Provence* — A. Borg, Architectural Sculpture in Romanesque Provence, Oxford, 1972.

Brassinne, *De Bry* — J. Brassinne, Le Trois Thiry de Bry, Lüttich, 1906.

Buchthal, *Latin Kingdom* — H. Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford, 1957.

Buchthal, *Paris Psalter* — H. Buchthal, The Miniatures of the Paris Psalter, London, 1938.

Buchthal and Kurtz, *Hand List* — H. Buchthal and O. Kurtz, A Hand List of Illuminated Oriental Christian Manuscripts, London, 1942.

Buschhausen, *Wien* — H. und H. Buschhausen, E. Zimmermann, Die Illuminierten Armenischen Handschriften der Mechitharisten-Congregation in Wien, Wien, 1976.

Butler, *Lausiac History* — C. Butler, The Lausiac History of Palladius II, Cambridge, 1904, 2 Bde.

Carswell, *Kütahya* — J. Carswell, Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian cathedral of St. James, Jerusalem, 1972. Bd. I, Pictorial Tiles and Other Vessels; Bd. II, A Historical Survey of the Küttachia Industry and a Catalogue of the Decorative Tiles.

Catergian, *Ephesianal* — J. Catergian, Ecclesiae Ephesianae de obitu Joannis apost. narratio ex versione armeniaca saeculi V., Wien, 1877.

Charanis, *Armenians in Byz.* — P. Charanis, The Armenians in the Byzantine Empire, Lissabon, 1963.

Clermont-Ganneau, *Palestine 1873/4* — Fr. Clermont-Ganneau, Archeological Researches in Palestine in the Years 1873/4, Paris, 1875.

Codices e Vaticani Selecti, 8 — Codices e Vaticani Selecti, 8, Il Menologio de Basilio II., Turin, 1907.

Conybeare, *Catalogue Br. Mus.* — F. C. Conybeare, A Catalogue of the Armenian Manuscripts in the British Museum, London 1913.

Cramer, *Koptische Buchmalerei* — M. Cramer, Koptische Buchmalerei, Recklinghausen, 1964.

Crowfoot, *Early Churches* — J. W. Crowfoot, Early Churches in Palestine, London, 1941.

Cust, *Status Quo* — L. G. A. Cust, The Status Quo in the Holy Places, With an Annex on »The Status Quo in the Church of the Nativity, Bethlehem«, by Abdulla Effendi Kardus. Printed for the Government of Palestine by His Majesty's Stationery Office, 1929.

Dashian, *ZDPV* — J. Dashian, »Anhang« zu J. Strzygowski, »Das neu aufgefundene Orpheus-Mosaik in Jerusalem«, 39–165. Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins, 24 (1901), 165 bis 171.

Der Nersessian, *Aght'amar* — S. Der Nersessian, Aght'amar, Church of the Holy Cross, Cambridge, Mass., 1956.

Der Nersessian, *Armenia & Byzantium* — S. Der Nersessian, Armenia and the Byzantine Empire, Cambridge, Mass., 1945.

Der Nersessian, *L'Art Arménien* — S. Der Nersessian, L'Art Arménien, Paris, 1977.

Der Nersessian, *Chester Beatty* — S. Der Nersessian, The Chester Beatty Library, A Catalogue of the Armenian Manuscripts, I, II, Dublin, 1958.

Der Nersessian, *Freer Gallery* — S. Der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington, 1963.

Der Nersessian, *MSS. Arm. de Venise* — S. Der Nersessian, Manuscrits Arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, de la Bibliothèque des Pères Mekhitaristes de Venise, Paris, 1937, I. text; II. album.

Der Nersessian, *Psautiers Grecs II* — S. Der Nersessian, Illustration de Psautiers Grecs du Moyen Age, II, Londres, Add. 19352. Paris 1970.

Der Nersessian, *Studies* — S. Der Nersessian, Byzantine and Armenian Studies, Etudes Byzantines et Arméniennes, 2 Bde., Louvain, 1973. Die gesammelten Werke werden nach der Seitenzahl der »Studies« zitiert; das Jahr der Ersterscheinung ist angegeben.

Der Nersessian, *Apologie des Images* — »Un Apologie des Images du septième siècle«, I, 379–403.

Der Nersessian, *Bible d'Erznka* (1966) — »La Bible d'Erznka de l'an 1269; Jerusalem No. 19253«, I, 603–609; II, Abb. 374–385.

Der Nersessian, *Boston Gospel* — »An Armenian Gospel of the Fifteenth Century«, I. 683–694; II, Abb. 444–456.

Der Nersessian, *Etchmiadzin* (1964) — »La Peinture Arménienne au VII siècle et les Miniatures de l'Evangile d'Etchmiadzin«, I, 525–532.

Der Nersessian, *Etchmiadzin Date* (1933) — »The Date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin Gospel«, I, 533–558.

Der Nersessian, *Evangile de Zeytoun* (1952) — »T'oros Roslin et l'Evangile de Zeytoun«, I, 559–562, II, Abb. 315–317.

Der Nersessian, *Hartford's Taronatsi (1929)* — »An Illustrated Armenian Gospel of the XIVth Century«, I, 632–635; II, Abb. 389 bis 391.

Der Nersessian, *Image Worship* (1946) — »Image Worship in Armenian and its Opponents«, I, 405–415.

Der Nersessian, *The Kingdom of Cilician Armenia* (1969) — »The Kingdom of Cilician Armenia«, I, 329 bis 352.

Der Nersessian, *Min. Ciliciennes* (1969) — »Miniatures Ciliciennes«, I, 509–515; II, Abb. 234–261.

Der Nersessian, *Model I* (1969) — »Le Carnet de Modèles d'un Miniaturiste Arménien«, I, 665–672; II, Abb. 418–434.

Der Nersessian, *Model II* (1968) — »Copies de Peintures Byzantines dans un Carnet Arménien de Modèles«, I, 673-681; II, Abb. 435–443.

Der Nersessian, *Morgan 803* (1954) — »An Armenian Lectionary of the Fourteenth Century«, I, 653–659; II, Abb. 411–417.

Der Nersessian, *Synaxaire* (1950) — »Le Synaxaire Arménien de Grégoire VII d'Anazarbe«, I, 417–435.

Der Nersessian, *Vienna 278* (1961) — »Un Evangile Cilicien Illustré«, I, 577–583; II, Abb. 352–365.

Der Nersessian, *Vierge de Miséricorde* (1970) — »Deux Examples Arméniens de la Vierge de Miséricorde«, I, 585–596; II, Abb. 366–371.

Der Nersessian, *Walters* — Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore, 1973.

Didron, *Christian Iconography* — A. N. Didron, Christian Iconography, 2 Bde., London, 1886.

Dufrenne, *Psautiers Grecs (1)* — Suzy Dufrenne, L'Illustration de Psautiers Grecs du Moyen Age, I, Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731. Paris, 1966.

Durnovo, *Arm. Miniatures* — Lydia A. Durnovo, Armenische Miniaturen, Köln, 1960; Armenian Miniatures, London, 1960; Miniatures Arméniennes, Paris, 1960.

Ebersolt, *Miniature Byzantine* — J. Ebersolt, La Miniature Byzantine, Paris et Bruxelles, 1926.

Ettinghausen, *Arab Painting* — R. Ettinghausen, Arab Painting, Genève: Skira, 1962.

Fitzgerald, *Beth-Shean* — G. M. Fitzgerald, A Sixth Century Monastery at Beth-Shean, Philadelphia, 1939.

Friend, *Evangelists* — A. M. Friend, »Portraits of Evangelists in Greek and Latin Manuscripts«, Art Studies, 1929, part I, 115–149, part II, 3–29.

Gevorkian, *Leo III Gospel* — A. Gevorkian, »The Gospels of King Leo III« (auf Armenisch), Banber Matenadarani, 8 (1967), 143–156.

Grabar, *Byzantium, Theodosius to Islam* — A. Grabar, Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam, London, 1966.

Grabar, *Eglise de Quartamin* — A. Grabar, »Quelques observations sur le décor de l'Eglise de Quartamin« (1956), in L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, Bd. II, Paris (1968), 637–644.

Grabar, *Formation de l'Est*: A. Grabar, »Le tiers monde de l'Antiquité à l'Ecole de l'Art Classique et son rôle dans la Formation de l'Art du Moyen Age«, Revue de l'Art, 1972, No. 18, 9–24.

Grabar, *Iconography*: A. Grabar, Christian Iconography, a Study of its Origins, Princeton, 1968.

Guthe, *Mosaiken*: H. Guthe, »Mosaiken mit armenischer Inschrift auf dem Ölberge«, ZDP (1895), 51 bis 53.

Hakobian, *Vaspouragan*: H. H. Hakobian, The Miniatures of Vaspouragen, I (in armenisch), Erevan, 1976.

Hanne, *Jerusalem 1782*: Yovhannes Vardapet Hanne, Girk' patmutian srboy ew metsi Kaghakin Astutsoy Erusaghemi, ew srbots tnorinakanats teghiats Geschichte der heiligen und großen Stadt Gottes Jerusalem und der heiligen Stätten des Herrn). Dritter Druck. Konstantinopel, 1782 (in armenisch).

Hazard, *Crusader Art*: Harry W. Hazard, Ed., The Art and Architecture of the Crusader States in the series: A History of the Crusades, Kenneth M. Setton ed., Bd. IV, Wisconsin-London, 1977.

Hemmer, *Evangiles Apocryphes*: H. Hemmer and P. Lejay (ed.), Evangiles Apocryphes, Paris I (1911) and II (1914).

Henry, *Kells*: F. Henry, The Book of Kells, London, 1974.

Hintlian, *History Jerusalem 1976*: K. Hintlian, History of the Armenians in the Holy Land, Jerusalem, 1976

Hjort, *L'Oiseau*: O. Hjort, »L'Oiseau dans la cage«, Cahiers Archaéologiques, 18 (1968), 21–32.

Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings*: F. W. H. Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450 bis 1700, Amsterdam, 1949.

Hollstein, *German Engravings*: F. W. H. Hollstein, German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700, Amsterdam.

Hovsepian, *Kolophone*: G. Hovsepian, Manuskriptkolophone (in armenisch), Antilias, 1951.

Hovsepian, *Khizan*: G. Hovsepian, »A Page from the Artistic History of Khizan«, Hayastanyaitz Yegche, New York, VI (1944), 7–27.

Hovsepian, *Mosaik*: G. Hovsepian, »Mosaik mit armenischer Inschrift im Norden Jerusalems«, ZDPV, 18 (1895), 88–90.

Hovsepian, *Patriarchen*: Barnabas Hovsepian, Hajordutiun patriarkatsn Erusaghemi (Chronologie der Patriarchen Jerusalems). Konstantinopel, 1872 (in armenisch).

Hutter, *Corpus Byz. Min. Oxford*: I. Hutter, Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, I, Oxford, Bodleian Library, Stuttgart, 1977.

IEJ: Israel Exploration Journal.

Izmailova, *L'Iconographie*: T. A. Izmailova, »L'Iconographie du Cycle des Fêtes d'un groupe de Codex Aeméniens d'Asie Mineure«, Revue des Etudes Arméniennes, N.S. IV (1967), 125–166, Abb. 1 bis 37.

Izmailova *Localisation d'un groupe*: T. A. Izmailova, »Localisation d'un groupe de manuscrits arméniens enluminés du XIe siècle d'après leurs colophons«, Lraber, 9 (1966), 280.

Izmailova, *Tetraévangile de 1038*: T. A. Izmailova, »Le Tetraévangile illustré arménien de 1038: Matenadaran no 6201«, Revue des Etudes Arméniennes. N.S. VII (1970), 203–240.

Izmailova, *Tetraévangile de Mougna*: T. A. Izmailova, »Le Cycle des Fêtes du Tetraévangile de Mougna«, Revue des Etudes Arméniennes, N.S. VI (1969), 105–139, XV Taf.

Janaskian, *San Lazzaro*: Mesrop Janaskian, Armenian Miniature Paintings of the Monastic Library at San Lazzaro, I, Venedig 1966.

Jarphanion, *Cappadoce*: G. Jarphanion, Les Eglises Rupestres de Cappadoce, Paris, 1925.

Johannes von Würzburg: Johannes von Würzburg, Beschreibung des Heiligen Landes (1165), PPTS, Bd. 3.

John Poloner: John Poloner, Description of the Holy Land (1422), PPTS, Bd. 6.

Kalaydjian, *Early Printing*: A. Kalaydjian, Catalogue and Colophons of Early Armenian Printings in the Gulbenkian Library, Jerusalem; serienweise publiziert in ZION, 1969/79.

Kitzinger, *S. Cuthbert's Coffin*: E. Kitzinger, »The Coffin-Reliquary«, The Relics of S. Cuthbert, Oxford (1956), 203 bis 204.

Kleinschmidt, *Anna*: P. B. Kleinschmidt, Die heilige Anna, Düsseldorf, 1930.

Kondakoff, *Bogomateri*: N. P. Kondakoff, Ikonografia Bogomateri, 2 Bde., Petersburg, 1915 (in russisch).

Korxmazyan, *Krim*: Emma M. Korxmazyan, Die armenischen Miniaturen auf der Krim (XIV.–XVII. Jahrhundert), Erevan, 1978 (in armenisch).

Lafontaine-Dosogne, *Nouvelles Cappadociennes*: J. Lafontaine-Dosogne, »Nouvelles Notes Cappadociennes«, Byzantion, 33 (1963), 121–183.

Lafontaine-Dosogne, *Review of Thierry*: J. Lafontaine-Dosogne, Review of Thierry, Nouvelles Eglises, in: Byzantinische Zeitschrift, 58 (1965), 131–136.

Lafontaine-Dosogne, *Vierge*: J. Lafontaine-Dosogne, Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantine et en Occident, 2 Bde., Brüssel, 1964, 1965.

Lauer, *Sancta Sanctorum*: P. Lauer, »Les Fouilles du Sancta Sanctorum au Latéran«, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire (Ecole Française de Rome), 1900, XX, 251–287, Taf. VI–XII.

Leroy, *Mss. Syriaques*: J. Leroy, Les Manuscrits Syriaques à Peintures conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient, Paris, 1964.

Levi, *Antioch*: Antioch Mosaic Pavements 2 Bde., Princeton University Press, 1947.

Loukianoff, *Musée russe*: E. Loukianoff, »Le musée du Couvent russe du Mont des Oliviers à Jérusalem«, Bulletin de l'institut d'Egypt, 13 (1930/31), 100ff.

Macler, *Documents*: F. Macler, Documents d'Art Arméniens, 2 Bde., Paris, 1924.

Macler, *Livres d'Amsterdam*: F. Macler, »Les Livres Imprimés Arméniens de la Bibliothèque de l'Université d'Amsterdam«, Revue des Etudes Arméniennes, VI. (1926), 71–148.

Macler, *Min. Arm.*: F. Macler, Miniatures Arméniennes, Vie du Christ, Paris, 1913.

Macler, *Reliure d'Oskan*: F. Macler, »La Reliure de la Bible Arménienne d'Oskan«, Revue des Etudes Arméniennes, VIII (1928), 7–17, Abb. 1–5.

Macler, *Syrie*: Frédéric Macler, Les Arméniennes en Syrie et en Palestine, Marseille, 1919.

Markosian, *Jerusalem*: Mambre Markosian, Surb Erusaghemi Hayots azgayin vanuts teghekutiunner (Information zum armenischen Kloster im heiligen Jerusalem), Rostov, 1883 (in armenisch).

Maundrell, *Jerusalem 1697*: Henry Maundrell, A Journey from Aleppo to Jerusalem in 1697, Beirut, 1963.

Mekhitarian, *Cat. Exh. Jerusalem 1969*: A. Mekhitarian, Treasures of the Armenian Patriarchate of Jerusalem, Catalogue No. 1, Jerusalem, 1969.

Milik, *Topographie*: J. T. Milik, »La Topographie de Jérusalem vers la fin de l'Epoque Byzantine«, Mélanges offerts au Père René Mouterd (Mélange de l'Université Saint-Joseph), Beyrouth, XXXVII, 1960, Cat. 127–189.

Millet, *L'Iconographie*: G. Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile aux XIV–XVI siècles etc., Paris, 1916.

Mkhitarian, *Jerusalem 1867*: Khoren Mkhitarian, Hamarot patmutium Erusaghemi ew storagrutium srbazan teghiats (Eine kurze Geschichte Jerusalems und Beschreibung der heiligen Stätten), Jerusalem, 1867 (in armenisch).

Morey, *East Christian Miniatures*: C. R. Morey, »Notes on East Christian Miniatures«, Art Bulletin, 1929, XI, 1.

Muñoz, *Rossano*: A. Muñoz, Il Codice purpureo di Rossano e il Fragmento Sinopense, Rom. 1907.

Murray, *Damascus Gate Mosaic*: A. S. Murray, »The Mosaic with Armenian Inscription from near Damascus Gate, Jerusalem«, PEFQ (April 1898), 126–127.

Nagler, *Künstler-Lexikon*: G. K. Nagler, Künstler-Lexikon, Leipzig 1835–1852.

Narkiss, *Relation*: B. Narkiss, »The Relation between the Author, Scribe, Massorator and Illuminator in Mediaeval Manuscripts«, La Paléographie Hébraïque Médiévale (Köln, 11.–13. September 1972), Paris, CNRS (1974), 79–86, Taf. LXXVIII–XCVI.

Nersessian, *Armenian Studies*: V. Nersessian, An Index of Articles on Armenian Studies in Western Journals (London, Luzac &Co., 1975), 82–90: Architecture, Archaeology, Art, Miniatures, Music.

Neumüller, *Millenarius*: W. Neumüller und K. Holder, Der Codex Millenarius, Graz, 1959.

Neuss, *Ezechiel*: W. Neuss, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst, Münster, 1912.

Niccolo da Poggibonsi: Niccolo of Poggibonsi, A Voyage beyond the Seas (1346–1350), übersetzt von T. Bellorini und E. Honde, Jerusalem, Stadium Biblicum Franciscanum, 2, 1945.

Nordenfalk, *Kanontafeln*: C. Nordenfalk, Die spätantiken Kanontafeln, Göteborg, 1938.

Nordenfalk, *Zierbuchstaben*: C. Nordenfalk, Die spätantiken Zierbuchstaben, Stockholm 1970.

O'Leary, *The Saints of Egypt*: De Lacy O'Leary, The Saints of Egypt, London–New York, 1937.

Omont, *BN MSS. Grecs*: H. Omont, Miniatures des plus anciens Manuscrits Grecs, I, texte, II, planches, Paris, 1929.

Omont, *Grec 74*: H. Omont, Evangiles avec Peintures Byzantines du XIe siècle, Repoduction des 361 Miniatures du ms. grec 74 de la Bibliothèque Nationale, I, II, Paris (ohne Datum).

Ormanian, *Jerusalem 1931*: Maghakia Ormanian, Haykakan Erusaghemi: Nkaragir atoroy srbots Hakobiants (Das armenische Jerusalem: Beschreibung des Bischofssitzes von St. Jakob), Jerusalem. 1931 (in armenisch).

Oskan, *Etchmiadzin*: Etchmiadzin, Bd. XXIII (1966).

Oskan, *Sion*: Sion, Bd. XL (New Series) (1966).

Ovadia, *Gaza*: A. Ovadia, »Die Synagoge in Gaza«, Qadmoniot, 44 (1968) (in Hebräisch), 124–127, Farbabb. zwischen 144–145.

PEFQ: Palestine Exploration Fund Quarterly

PG: Patrologia Graeca

PL: Patrologia Latina

PO: Patrologia Orientalis

PPTS: Palestine Pilgrims' Text Society

Paleografica Vaticana: Collezione Paleografica Vaticana, fasc. 1, Miniature della Bibbia Cod. Vat. Reg. Greco 1 e del Salterio Cod. Vat. Palat. greco 381, Milano, 1905.

Pelekanidis, *Treasures of Mount Athos*: S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis and S. N. Kadas, The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts, I, Athen, 1974.

Prawer, *Armenians in Jerusalem*: J. Prawer, »The Armenians in Jerusalem under the Crusaders«, Armenian and Biblical Studies, herausgegeben von M. E. Stone, Jerusalem (1976), 222–235.

QDAP: Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine.

Renoux, *Cod. Arm. 121*: Athanese Renoux, Le Codex Arménien Jérusalem 121 (Patrologia Orientalis, Bde. XXXV–XXXVI, no. 163, 168), Turnhout, Belgien, 1969–1970.

Restle, *Kleinasien*: M. Restle, Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, I–III, Recklinghausen, 1967.

Rhodes, *List of Arm. N. T.*: Erroll F. Rhodes, An Annotated List of Armenian New Testament Manuscripts, Tokio, 1959.

Riess, *Ölberg*: Riess, »Reste eines alten armenischen Klosters auf dem Ölberg und die daselbst aufgefundenen Inschriften«, ZDPV, 8 (1885), 155–161.

Sanjian, *Anastas*: A. K. Sanjian, »Anastas Vardapet's List of Monasteries in Seventh-Century Jerusalem; A Critical Examination«, Le Muséon, 82 (1968), 265–292.

Sanjian, *Syria*: A. K. Sanjian, The Armenian Communities in Syria under Ottoman Dominion, Cambridge, Mass., 1965.

Sawalaniants, *Jerusalem 1931*: Tigran Sawalaniants, Patmutiun Erusaghemi (Geschichte Jerusalems), 2 Bde., Jerusalem, 1931 (in armenisch).

Schellenberg, *Dürers Apokalypse*: Carl Schellenberg, Dürers Apokalypse, München, 1923.

Schut, *Historien 1659*: Historien den Ouden en Nieuwen Testaments afgebeelt door P. H. Schut, uytgegeven door N. Visscher anno 1659.

Simaika Pacha, *Musée Copte*: Marcus H. Simaika Pacha, Guide Sommaire Copte et des Principales Eglises du Caire, Le Caire, 1937.

Sinai *Katharinenkloster*: J. Galey, G. H. Forsyth, K. Weitzmann. Sinai und das Katharinenkloster, Stuttgart, 1979.

Sotiriou, *Mont Sinaï*: G. et M. Sotiriou, Icones du Mont Sinaï I, Athen, 1956 (in griechisch).

Speck, *Kaiser Konstantin*: P. Speck, Kaiser Konstantin. Die Legitimation einer fremden und der Versuch einer eigenen Herrschaft. München, 1978.

Steger, *David Rex*: H. Steger, David Rex et Propheta, Nürnberg, 1961.

Steger, *Philologia Musica*: H. Steger, Philologia Musica, München, 1971.

Stone, *Testament of Levi*: M. E. Stone, The Testament of Levi, Jerusalem, 1969.

Stornajolo, *Giacomo Monaco*: C. Stornajolo, Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vat. gr. 1162) e dell'Evangeliario greco Urbinate (Cod. Vat. gr. 2), Roma, 1910.

Strzygowski, *Ein Zweites Etschmiadzin*: J. Strzygowski, »Ein Zweites Etschmiadzin-Evangeliar«, Huschardzan-Festschrift des 100jährigen Bestandes der Mechitaristen-Kongregation in Wien (1811–1911), Wien (1911), 344–352, pls. I–III.

Strzygowski, *Etschmiadzin*: J. Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evageliar, Beiträge zur Geschichte der Armenischen, Ravennatischen und Syro-ägyptischen Kunst, Byzantinische Denkmäler, Bd. I, Wien, 1891.

Strzygowski, *Kleinarmenische Miniaturen*: J. Strzygowski, »Kleinarmenische Miniaturenmalerei, Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars, Ma. XIII. 1 vom J. 1113 bzw. 893 n. Chr.«, Atlas zum Katalog der Armenischen Handschriften, Tübingen (1907), 19 bis 43, Taf. VII–X, Abb. 1–12.

Strzygowski, *Koptische Kunst*: J. Strzygowski, Koptische Kunst, Catalogue Général du Musée du Caire, Wien, 1904.

Strzygowski, *Serbischer Psalter*: J. Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalters ... in München, Wien, 1906.

Ter-Hovhannesiants, *Jerusalem 1890*: A. Ter-Hovhannesiants, Zhamanakagrakan patmunium S. Erusaghemi (Chronologische Geschichte des heiligen Jerusalem), 2 Bde., Jerusalem, 1890 (in armenisch).

Ter-Movsisian, *MSS. Arm. Könige*: Mesrop Ter Movsisian, »Armenische Miniaturen und Manuskripte, die für die armenischen Könige Ziliziens und für den Katholikos Konstantin I. geschrieben wurden«, Azgagrakan Handes (1913), 61–81 (in armenisch).

Thierry, *Nouvelles Eglises*: N. M. Thierry, Nouvelles Eglises Rupestres de Cappadoce, Paris, 1963.

Tsafrir, *Zion*: Y. Tsafrir, Zion – The South-Western Hill of Jerusalem, and its place in the urban development of the city in the Byzantine Period. Phil. Diss. der Hebräischen Universität von Jerusalem, September 1975 (in hebräisch mit englischen Auszug).

Trapp, *Sir Thomas More*: J. B. Trapp and H. Schulte Herbrüggen, The King's Good Servant, Sir Thomas More, 1477–1535, Catalogue of an Exhibition at the National Portrait Gallery, London, 1977.

Trendall, *Shellal*: A. D. Trendall, The Shellal Mosaic, Canberra, 1957.

Underwood, *Fountain of Life*: P. A. Underwood, »The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels«, Dumbarton Oaks Papers, 5 (1950), 43–158.

Underwood, *Kariya Djami*: P. A. Underwood, The Kariye Djami, 3 Bde., New York, 1966.

Van Sichem *Biblia Sacra*: Biblia Sacra, dat is de Geheele heylighe Schrifture Bedeylt in't Out en Nieu Testament schoone figuren gesneden door Christoffel van Sichem, eerst T'Antwerpen by Ian van Moerentorf, en nu herdruckt by Pieter Jacopsz Paetz, 1657.

Velmans, *Fontaine de Vie*: T. Velmans, »L'Iconographie de la ›Fontaine de Vie‹ dans la tradition Byzantine à la fin du Moyen Age«, Synthronon, II, Paris (1968), 119–134.

Vincent and Abel, *Jerusalem II*: H. Vincent et F. M. Abel, Jérusalem T. II; Jérusalem Nouvelle, Paris, 1922, 1926.

Volbach, *Frühchristliche Kunst*: W. F. Volbach, Early Christian Art, London, 1958; Frühchristliche Kunst, München, 1958.

Volbach, *Elfenbeinarbeiten*: W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, 1916.

Voskan: siehe *Oskan*

Waller, *Nederlandsche Graveurs*: F. G. Waller, Biographisch Woordenboek van Noord Nederlandsche Graveurs, 's-Gravenhage, 1938.

Weitzmann, *Armenische Buchmalerei*: K. Weitzmann, »Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jhs.«, Istanbuler Forschungen, 4, Bamberg (1933), 1–85, Abb. 1–51.

Weitzmann, *Athos*: K. Weitzmann, Aus den Bibliotheken des Athos, Hamburg, 1963.

Weitzmann, *Byz. Buchmalerei 9.–10. Jh.*: K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts, Berlin, 1935.

Weitzmann, *Byz. Mins. and Icons*: K. Weitzmann, »Byzantine Miniatures and Icon Painting«, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Chicago (1971), 271–313.

Weitzmann, *MSS. at St. Catherine*: K. Weitzmann, Illuminated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai, Collegeville, Minnesota, 1973.

Weitzmann, *Joshua*: K. Weitzmann, The Joshua Roll, Princeton, 1948.

Weitzmann, *Lectionary of Dionysiou*: K. Weitzmann, »An Imperial Lectionary in the Monastery of Dionysiou on Mount Athos, its Origin and its Wanderings«, Revue des Etudes sud-est Européennes, 7 (1969), 239–253.

Weitzmann, *Narrative and Liturgical*: K. Weitzmann, »The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations«, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Chicago and London (1971), 246–270.

Weitzmann, *Sinai Icons*: K. Weitzmann, Icons from South Eastern Europe and Sinai, London 1968.

Wessel, *Koptische Kunst*: K. Wessel, Koptische Kunst, Recklinghausen, 1963.

Wolohojian, *Armenian Alexander*: A. M. Wolohojian, The Romance of Alexander The Great by Pseudo-Callisthenes, New York–London, 1969.

Wormald, *St. Augustine's Gospels*: F. Wormald, The Miniatures in the Gospels of St. Augustine, Corpus Christi College Ms. 286, Cambridge 1954.

ZDPV: Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins.

Zimmermann, *Vorkarolingische Min.*: E. H. Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin, 1966.

Anmerkungen

Die armenischen Kunstschätze Jerusalems

Erstes Kapitel
S. 21–28

1 Alishan, *Anastas,* 395–399. Engl. Übersetzung von Nisbet Bain: Armenian Description of the Holy Places in the 7th Century. Palestine Exploration Fund (1986), 346–349; cf. Sanjian, *Anastas,* 265–292.
2 Avi-Yonah, QDAP II, 4 (Jerusalem, 1932), No. 117, 118, 119, 120, 123, 124, 132; III, 2 (1933), No. 374 c. Die meisten armenischen Mosaikböden wurden in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aufgedeckt, ohne Bezug zu bestehenden Bauten. Die Mosaikböden auf dem Ölberg wurden während des Baus des Russischen Konvents zwischen 1870 und 1887 gefunden, siehe Riess, Ölberg, 155–161.
3 Dashian, ZDPV, 167–168; Avi-Yonah, QDAP II, No. 117–120, 132. M. E. Stone ist der Ansicht, daß zumindest die Schrift des Musrara-Mosaiks aufgrund paläographischer Bestimmungen nicht später als im sechsten Jahrhundert entstand.
4 Siehe Anm. 1.
5 Siehe Anm. 2.
6 Hovsepian, Mosaik, 88–90; Guthe, Mosaiken, 51–53. Murray, Damascus Gate Mosaic, 126–127, faßt die vorhergehende Diskussion über die Person des Artavan zusammen und betont, daß er eine bekannte Persönlichkeit gewesen sein muß. Er stimmt der Identifikation mit Artabanes, einem General in Afrika in der Mitte des sechsten Jahrhunderts, zu. Vincent and Abel, Jerusalem II, Taf. XLIII, 1. Avi-Yonah, QDAP II, No. 118.
7 E. Loukianoff, »Le musée du Couvent russe du Mont des Oliviers à Jérusalem«, Bulletin de l'Institut d'Egypte, 13 (1930/31), 100ff., Taf. VI, VII.
8 Grabar, Byzantium, Theodosius to Islam, Abb. 113; Levi, Antioch, I, 351–355; II, Taf. LXXXIII, CXXXIV–V.
9 Avi-Yonah, Nirim, 86–93, Abb. 1, Taf. 17–22.
10 Avi-Yonah, QDAP, II, No. 117. Sollte vielleicht mit dem armenischen Konvent St. Johannes auf dem Ölberg identisch sein, der von Anastas als im Konvent von Pantaleon erwähnt wird (siehe Anm. 2); auch vom Commemoratorium de Casis Dei von ca. 808, vergl. Clermont-Ganneau, in Archaeological Researches in Palestine in the Years 1873/74 (Paris 1875), 333; Vincent and Abel, Jerusalem II, Taf. XLIII, 2.
11 Ovadia, Gaza, 125, 144 (in Hebräisch).
12 Siehe Anm. 1, und Avi-Yonah, QDAP, II, No. 132; Murray, Damascus Gate, 126.
13 Für ähnliche Motive und Komposition in Synagogen- und Kirchenmosaiken aus dem sechsten Jahrhundert siehe Bahat, Beth-Shean 56 Taf. 4; Ovadia, Gaza, 124–127, Taf. zwischen 144–145; Avi-Yonah, Nirim, 86–93, Abb. 1, Taf. 17–22; M. S. Briggs in The Burlington Magazine, 32 (1918), 185 bis 189; Trendall, Shellal; G. M. Fitzgerald, A Sixth Century Monastery at Beth Shean (Philadelphia, 1939).
14 Hjort, L'Oiseau, 21–32.
15 Room L. siehe Crowfoot, Early Churches, Taf. XX.

Zweites Kapitel
S. 29–40

1 Die bedeutendsten Sammlungen sind der Matenadaran in Erevan, die Bibliotheken der Mechitaristen in Wien und Venedig und die Sammlung in der Erlöserkathedrale in Neu-Julfa. Die kleineren Sammlungen in der Walters Art Gallery in Baltimore und der Freer Gallery of Art in Washington besitzen u.a. wichtige illuminierte Manuskripte. Erzbischof Norair Bogharian vervollständigt zur Zeit einen beschreibenden Katalog der Jerusalemer Sammlung. Sirarpie Der Nersessian, deren Studien wir das meiste Wissen über armenische Kunst verdanken, hat eine Reihe der Sammlungen in Europa und den USA katalogisiert. Einzelheiten finden sich in der Bibliographie am Ende dieses Buches unter Der Nersessian, Bogharian, Janashian und Buschhausen. Für einen Überblick über die Hauptsammlungen und den Stand der Katalogisierung siehe M. E. Stone, »The Study of Armenian Manuscripts«, Armenian and Biblical Studies, Jerusalem (1976), 283–294. Zur Geschichte der Jerusalemer Bibliothek siehe M. E. Stone, »The Manuscript Library of the Armenian Patriarchate in Jerusalem«, IEJ 19 (1969), 20–43.
2 Ms. 1144, Der Nersessian, L'Art Arménien, 82–85, Abb. 76, 77; Janashian, San Lazzaro, I, 20–28, Taf. 1–11; Weitzmann, Armenische Buchmalerei, 4–8; Nordenfalk, Kanontafeln, Taf. 34–35.
3 Ms. 2374, früher in der Bibliothek des Bischofsitzes von Etchmiadzin Ms. 229. Strzygowski, Etchmiadzin; ebd. Ein Zweites Etchmiadzin, 250; Durnovo, Arm. Miniatures, 27–41; Der Nersessian, Etchmiadzin (1964) in Studies, 525–558; ebd., L'Art Arménien, 75–79, 91–93.
4 Der Nersessian, Etchmiadzin date (1933), in Studies, 554–557; ebd., Etchmiadzin (1964), in Studies, 525–532; ebd., Apologie des Images (1944/5) in Studies, 385.
5 Ebd., Apologie des Images (1944/5) in Studies, 386–393.
6 Ebd., The Armenians, 35–39.
7 Ms. 1949, Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 509.
8 *ΤΟΥ ΓΕΟΡΓΕΟΣ ΤΟΥ ΚΑΛΟΥΓΡΑΦΗΣ ΚΑΤΑΒΑΝΚΕΑΗ ΤΟΥ ΜΑΡΚΟΣ*
9 Für ein Beispiel eines griechischen Manuskripts, siehe Weitzmann, Byz. Buchmalerei, 9.–10. Jh., 76, Abb. 519.
10 Z.B. Fols. 6–8.
11 Fol. 7v, Durnovo, Arm. Miniatures, 31.
12 Strzygowski, Ein Zweites Etchmiadzin; Bogharian, Grand Catalogue, VIII (1977), 242–245; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem (1969), No. 1; Der Nersessian, Etchmiadzin date (1933), in Studies, 540, hält es für das neunte Jahrhundert, aber in ihrem kürzlich erschienenen »L'Art Arménien« hält sie es für das elfte Jahrhundert.
13 Fols. 7v und 8, Durnovo, Arm. Miniatures, 31 und 29.
14 Z.B. Matenadaran Ms. 7735 von 986, Fol. 7, und Ms. 288 von 1099, Fol. 4v; Jerusalem Ms. 3624 von 1041, Fol. 11v, und Ms. 1924 von 1064, Fol. 8; Walters Art Gallery Ms. 537 von 966, Fol. 3, siehe Der Nersessian, Walters, Taf. 5. Zu ganzseitigen syrischen Kreuzen, siehe Leroy, MSS. Syriaques, Taf. 2–7.
15 K. Weitzmann zählte zu dieser Rezension das fragmentarische Evangelium von Wien, Mechitaristenkloster Lod. 697, siehe Weitzmann, Armenische Buchmalerei, 16. Buschhausen, Wien, 17–19, Taf. 1–13. S. Der Nersessian fügte zwei weitere Evangelien mit ähnlicher Ikonographie hinzu, das Dsghruth von 974 und das Walters Art Gallery von 966, Ms. W. 537, siehe Der Nersessian, Walters, 1–9, Taf. B, 1–11; zum Dshgruth-Evangeliar siehe Taf. 3.
16 Kondakoff, Bogomateri, II, Abb. 91. Er erwähnt viele andere betende Frauen ohne Kind in frühchristlichen Katakomben, auf Sarkophagen, Goldgläsern und Ölgefäßen. Ebd., Abb. 45–49, 55–67, 73–76, 92. Dies mag auch der Ursprung der stehenden betenden Jungfrau Blachernitissa sein, die das Christuskind in einer Aureole auf ihrer Brust trägt, vergl. ebd., I, Abb. 38–48.
17 Kondakoff, Bogomateri, I, 316–356, Abb. 177–202, II, S. 267–319, Abb. 180–213. Für einige Ausnahmen siehe z.B. Kondakoff, ebd., Bd. I, Abb. 31 (Venedig, St. Markus), 33 (Byzantinisches Kreuz), 34–39 (Byzantinische Münzen), 196 (der englische Landsdowne Psalter aus dem zwölften Jahrhundert, B. L. Lands. 383, Fol. 105), Bd. II, 92 (Ölgefäß), 93 (Etchmiadzin Evangelium).
18 Kondakoff, ebd., I, Abb. 200.
19 Es ging aus dem Münchener Manuskript verloren und blieb nur in der Belgrader Kopie erhalten, Fol. 259, vergl. Strzygowski, Serbische Psalter, No. 144, S. 82, Taf. LVII. Er gibt zusätzliche Beispiele vom Athos und interpretiert die Szene entsprechend dem Handbuch für byzantinische Maler von Dionisios von Fourna, Didron, Christian Iconography, Appendix II, Bd. II, 350.
20 T. Velmans, Fontaine de Vie, 127–134, Abb. 7–11.
21 Staatliche Museen, Volbach, Frühchristliche Kunst, Taf. 95, S. 62; vergl. Volbach, Elfenbeinarbeiten, No. 162, Taf. 53 zu einer ähnlichen Darstellung in Trier. Diese ikonographischen Traditionen setzen sich nicht in dem Wiener Evangeliar fort (Ms. 697). Die betende Jungfrau erscheint nicht, und in der Opferung Isaaks ist der Altar in Stufen gebaut, Buschhausen, Wien, Abb. 12.
22 Cod. 697.
23 Siehe Anm. 3.
24 Der Nersessian, L'Art Arménien, 82–93, Abb. 53, 54, 58–61; ebd., Aghthamar; ebd., Etchmiadzin date (1933) in Studies, 553 bis 554, Abb. 313–314.
25 Thierry, Nouvelles Eglises, 73–87, Abb. 15–19, Taf. 40–43; Restle, Kleinasien, I, 69–71, 172; III, No. LV, Abb. 488–492.
26 Restle, Kleinasien, III, Verkündigung, Abb.

489; Apostel, Abb. 488.

27 Andere kappadokische bemalte Kirchen aus dem 9.–11. Jahrhundert haben denselben geometrischen dekorativen Stil, z.B. Göreme, Kapelle 1, El Nazar (Restle, Kleinasien, I, 101–103; II, Abb. 1–20); Kapelle 6 (ebd., I, 109ff., II, Abb. 53–56); Kapelle 7, Tokali Kilise, Vorraum und Neue Kirche (ebd., I, 111–116, II, Abb. 61–123); Kapelle 9, Theotokos, Johannes der Täufer und Georg (ebd., I, 117–119, III, Abb. 124–133). Außerhalb Göreme befindet sich die Tavsanli Kilise (Kirche mit dem Hasen; ebd., I. 152ff., III, Abb. 388 bis 402). Dieser Stil entwickelte sich in Kappadokien in der ikonoklastischen Epoche, als das Dekorationsprogramm von bildlicher Darstellung zur Symbolik wechselte.

28 Lafontaine-Dosogne, Nouvelles Cappadociennes, 171–172; ebd., Review of Thierry, 135; Restle, Kleinasien, I, 67–74.

29 Der Nersessian, L'Art Arménien, 117; Grabar, Formation de l'Art.

30 Im 9.–11. Jahrhundert entstanden in Armenien das prächtige Königin Mlk'è Evangeliar, das Etchmiadzin, Gagik und Trebizond Evangeliar (Venedig, Mechitaristenkloster von San Lazzaro, Ms. 1400 von etwa 1000, siehe Weitzmann, Armenische Buchmalerei, 19–23, Abb. 36–50, Janashian, San Lazzaro, 2–3, 23–27, Taf. XII–XXIII) gleichzeitig mit dem mehr geometrischen Walters Evangelium (Ms. W. 537), dem Zweiten Etchmiadzin, dem Wiener (Cod. 697) und dem Mougna Evangeliar (Matenadaran Ms. 7736, siehe Durnovo, Arm. Miniatures, 50–59; Izmailova, Tetraévangile de Mougna). In Byzanz existierte der verfeinerte und klassizierende Stil der Leo-Bibel (Vat. Reg. 1, siehe Paleografica Vaticana, 1–14, Taf. 1–18), des Pariser Psalters (Paris, Bib. Nat. gr. 139 siehe Buchthal, Paris Psalter) und des Menologiums von Basilius II. (Vat. gr. 1613, siehe Codices e Vaticani Selecti, 8, Turin, 1907) und vieler anderer Manuskripte aus dem 11. Jahrhundert Seite an Seite mit einigen verzierten griechischen Manuskripten mit Bleistiftzeichnungen, die grob umrissen und mit Wasserfarben ausgefüllt waren. Beispiele sind einige Evangelien in der Bib. Nat, in Paris, Mss. gr. 62, gr. 63, gr. 277 (siehe Ebersolt, Miniature Byzantine, Taf. XVII–XX; Weitzmann, Byz. Buchmalerei 9.–10. Jh., Abb. 415–439). Einige Motive in der Armenischen Buchmalerei spiegeln sassanidische Kunst wider (z.B. St. Catherine im Sinai, Ms. 213, siehe Weitzmann, Ill. Mss. at St. Catherine, 10, Abb. 5), andere koptische (z.B. St. Catherine Ms. 417, siehe Weitzmann, ebd., 11, Abb. 6, 7.) Einige Manuskripte enthalten die beiden gegensätzlichen Stile, wie in dem Adrianopel-Evangeliar von 1007 (Venedig, San Lazzaro, Ms. 887, siehe Weitzmann, Armenische Buchmalerei, 17–19, Abb. 30–35; Janashian, San Lazzaro, 3, 28–30, Taf. XXXIV–XLI), wo alle figürlichen Illustrationen in klassizierendem Stil gehalten sind, während die eusebischen Tafeln und die beiden Kreuze in ihrem Stil dekorativ und farbenfroh sind.

31 Jerusalem, Ms. 2556, Schatzkammer St. Jakob No. 1. Bogharian, Grand Catalogue, VIII (1977), 245ff.; Der Nersessian, L'Art Arménien, 109–114, Abb. 75–77.

32 Wie im Evangeliar in Paris, Bib. Nat. ins. gr. 74, siehe Omont, Grec 74 und das Kaiserliche Gebetbuch in Athos, Dionysiou Ms. 587.

33 Fols. 18, 18v, 19.

34 Fols. 135v, 222v, 317v, mit Resten eines Rahmens unter der Inschrift auf Fol. 222v, die angibt, daß ein großes Bild ausgeschnitten wurde. Die Inschrift am Ende von St. Johannes blieb nicht erhalten, da die letzten 10 Folios, 471–481, durch Papier ersetzt wurden.

35 Eine zusätzliche kurze Widmungsinschrift, die Gagik allein erwähnt, steht in goldener Schrift am Ende vom Eusebius' Brief an Carpianus auf Fol. 5v, Bogharian, Grand Catalogue, VIII (1977), 245ff. Zum Gebrauch von Gagiks Evangeliar als Muster für einen guten Text siehe Bogharian, Zion (1968), 70–72 (in Armenisch). Bogharian nimmt an, daß das Trebizond-Evangeliar (Venedig, San Lazzaro Ms. 1400/108, Janashian, San Lazzaro, 23–27) im Auftrag des Katholikos Grigoris (1066–1105) von dem berühmten Schreiber Grigor Morghanetsy aus Gagiks Evangeliar kopiert wurde. Er nennt sieben Manuskripte, die zwischen 1144 und 1342 von Grigors Modell kopiert wurden.

36 Kloster von Dionysiou, Ms. 587, Der Nersessian, L'Art Arménien, 110. Einige Reproduktionen von Dionysiou Ms. 587 in K. Weitzmann, Narrative and Liturgical, Abb. 216, 239, 241, 248, 251–253; zu Farbtafeln, siehe Pelekanides, Treasures of Mount Athos, I, 434–446, Abb. 189–277; und K. Weitzmann, Aus der Bibliothek des Athos (Hamburg, 1963), Abb. 12–15. Die gründlichste Besprechung befindet sich in Weitzmann, Lectionary of Dionysiou, 239–253. Die Ähnlichkeit liegt im Programm der Textillustrationen und im Stil. Es gibt jedoch einige ikonographische Unterschiede zwischen dem Lektionar und dem Gagik-Evangeliar, wie z.B. in der Szene des Letzten Abendmahls, siehe z.B. Dionysiou Ms. 587, Fol. 53, Pelekanides, Treasures of Mount Athos, I., Abb. 224.

37 Codices e Vaticani selecti 8, Il menologio de Basilio II. (Turin, 1907).

38 Nicht wie von Janashian vorgeschlagen, San Lazzaro, I, 10, während seiner Herrschaft in Kleinasien 1064–1081. Vergl. Der Nersessian, Armenian Byzantium, 118ff.

39 Der Nersessian, Freer Gallery, 1–6, mit der gesamten Literatur bis 1963; siehe auch der Nersessian, L'Art Arménien, 117–122, Abb. 82–88; Izmailova, L'Iconographie, 129–166; Izmailova, Tetraévangile de 1038, 203–240; Der Nersessian, Walters, 1–5, Taf. 1–11.

Die Liste von zehn Manuskripten enthält:

(1) Matenadaran Ms. 7739 aus dem späten zehnten oder frühen elften Jahrhundert. Nur eine Kanontafel und die Verkündigung blieben erhalten. Weder von Der Nersessian noch von Izmailova der Gruppe zugeordnet.

(2) Matenadaran Ms. 4804 von 1018 von Talash. Vier Evangelisten und die Zeichen der zwölf Apostel sind erhalten.

(3) Matenadaran Ms. 283 von 1033. Enthält Kanontafeln, Evangelisten, die Taufe, die Anbetung der Weisen und die Hirten.

(4) Matenadaran Ms. 6201 von 1038. Enthält Eusebius' Brief und die Kanontafeln, die Geburt, Taufe und Verklärung, Einzug in Jerusalem, das Letzte Abendmahl, die Kreuzigung, die Frauen am leeren Grab mit dem auferstandenen Christus und die Evangelisten.

(5) Jerusalem Ms. 3624 von 1041. Enthält den größten Zyklus, fast identisch mit Matenadaran 3784 von 1057.

(6) Matenadaran Ms. 3723 von 1045, enthält den Einzug in Jerusalem, das Letzte Abendmahl, Begräbnis und Höllenfahrt und die Evangelisten.

(7) Matenadaran Ms. 974, aus dem elften Jahrhundert, ohne genaues Datum, aber eng verwandt mit Jerusalem Ms. 3624 von 1041 und Matenadaran 3784 von 1057. Es enthält einen umgekehrten Zyklus, beginnend mit den Evangelisten, dem Begräbnis, der Höllenfahrt, Kreuzigung, Verrat, Verklärung und Erweckung des Lazarus, Darbringung und Taufe.

(8) Matenadaran Ms. 3784 von 1057 aus Melitene. Enthält die gleiche Szenenauswahl wie Jerusalem 3624 von 1041, unterscheidet sich aber etwas in der Ikonographie und könnte dem Originalmodell näherstehen.

(9) Jerusalem Ms. 1924 von 1064 von Shukhr Khandaria.

(10) Freer Art Gallery Mss. 33, 5 und 47, 2–4. Fragmentarisches Evangeliar aus dem elften Jahrhundert ohne genaues Datum, in Stil und Ikonographie Jerusalem Ms. 1924 von 1064 verwandt. Enthält Kanontafeln und die Evangelisten.

40 Ms. 3624.

41 Ms. 3784.

42 Fols. 11v, die Anordnung der Folios in beiden Manuskripten ist gleich.

43 Fols. 2–5v

44 Fols. 6–10v

45 Fol. 11v

46 In dem Matenadaran-Evangeliar aus dem zehnten Jahrhundert, Ms. 7739, stellt nur eine Illustration die Verkündigung dar, siehe Durnovo, Arm. Miniatures S. 25. Sie enthält einige Elemente islamischen Ursprungs. Erstens ist die Illustration auf die Breitseite des Blatts gemalt, so daß man es zur Betrachtung drehen muß. Das ergibt eine waagerecht längliche Form wie in den Koranmanuskripten aus der Zeit, zweitens hat sie auf der rechten Seite ein stilisiertes Blattmotiv, das auf Langseiten und Titelbildern von Koranmanuskripten üblich ist. Siehe Ettinghausen, Arab Painting, 167–170, 191. Im Matenadaran 4804 von 1018 und den Freer Ms. 335, 47, 2–4 Evangeliaren sind nur die Evangelisten erhalten. Das kann entweder bedeuten, daß Teile des vollen Zyklus verlorengingen, oder daß sie zu einer Ausgabe mit kurzem Zyklus gehören. Das Evangeliar von 1045 z.B. (Matenadaran 3723) muß einen vollen Zyklus enthalten haben, der verlorenging. Die beiden übriggebliebenen Blätter haben aufeinanderfolgende Szenen, die der Folge in einem vollen Zyklus entsprechen. Dem Einzug in Jerusalem (Fol. 1) folgt das Letzte Abendmahl (Fol. 1v). Die Höllenfahrt und das Begräbnis (Fol. 2) stehen vor den vier Evangelisten (Fol. 2v).

47 Der originellste Künstler des 1038-Evangeliars z.B. (Matenadaran 6201) traf eine ikonographisch sehr seltene Auswahl von Szenen (siehe Izmailova, Tetraévangile de 1038, Abb. 9–16); er beginnt mit der Geburt (Fol. 5), führt vier Weise ein und fährt mit der Taufe fort (Fol. 5v), zeigt dann die Verklärung zusammen mit der Erweckung des Lazarus (Fol. 6), den Einzug in Jerusalem auf ungewöhnliche Weise von rechts nach links (Fol. 6v), das Letzte Abendmahl

an einem viereckigen Tisch (Fol. 7), die Kreuzigung mit den beiden gekreuzigten Schächern neben Christus (Fol. 7v), die drei Frauen am leeren Grab, auf dem zwei Engel sitzen und den auferstandenen Christus, der Petrus und Johannes (Fol. 8) und den Evangelisten (Fol. 8v) erscheint. Der Künstler des Evangeliars von 1045 (Matenadaran 3723) ließ die Szene mit Christi Himmelfahrt aus, die zwischen der Höllenfahrt (Fol. 2) und den Evangelisten (Fol. 2v) stehen müßte.

Ein ähnlich geschnittener Zyklus erscheint in dem undatierten Evangeliar des Matenadaran Ms. 974. Wie Izmailova bewiesen hat (L'Iconographie, 128), ist es nicht falsch gebunden und wurde wahrscheinlich von dem syrischen Zyklus kopiert, der von rechts nach links gelesen wird, so daß es ursprünglich mit den Evangelisten (Fol. 1) endete und mit der Darbringung im Tempel (Fol. 3v) begann. Auch hier wurde die Himmelfahrt nicht dargestellt; auch die Kreuzabnahme fehlt. Zwei Folios fehlen: eines, das die Verkündigung und Heimsuchung auf der Vorderseite und die Geburt auf der Rückseite darstellt, und das andere mit dem Einzug in Jerusalem auf der Vorder- und dem Letzten Abendmahl auf der Rückseite.

48 Siehe Sotiriou, Mont Sinai, Abb. 17, 39–40, 57; Weitzmann, Sinai Icons, I, Taf. 45.

49 Ms. 6201, Fol. 8.

50 Die Dormitio der Jungfrau, die am Ende des konventionelleren Festzyklus in byzantinischen Ikonen seit dem elften Jahrhundert erscheint, anstelle der Frauen und dem auferstandenen Christus (z.B. St. Catherine Ikonen No. 529 aus dem elften Jahrhundert, Sotiriou, Mont Sinai, I, Abb. 57 und 42), erscheint in keinem der armenischen Evangeliaren der Melitene-Gruppe.

51 Wie auch in den Evangeliaren von 1038, Fol. 7, und von 1045, Fol. 2v, siehe Izmailova, L'Iconographie; Durnovo, Arm. Miniatures, 49.

52 Wie auch in dem Evangeliar Matenadaran Ms. 974, Fol. 2v, Durnovo, op. cit., 61.

53 Wie auch im Evangeliar von 1057, Fol. 10, Izmailova, L'Iconographie.

54 Izmailova, L'Iconographie, 126. Enthält nur vier Manuskripte in der Gruppe: Jerusalem 3624, Matenadaran 3723, 3784 und 974.

55 Restle, Kleinasien, I, 111–116 (die Vorhalle des Tokali); II, Abb. 61–123; und Kiliclar Kilise, I, 131–134, II, Abb. 251 bis 278.

56 Izmailova, L'Iconographie, 129–131, Abb. 1, 2; Restle, Kleinasien, II, Abb. 110 (übermalt) und 262, vergl. Kapelle 9, Abb. 125, und Kapelle 16, Abb. 156, aus dem zehnten bzw. elften Jahrhundert.

57 Izmailova, L'Iconographie, ebd.; Restle, Kleinasien, II, Abb. 64, 263, vergl. Abb. 125, 156. Erscheint auch in dem sogenannten armenischen Mougna-Evangeliar aus dem elften Jahrhundert (Matenadaran Ms. 7736, Fol. 11); Durnovo, Arm. Miniatures, 55; Izmailova, Tetraévangile de Mougna, Abb. 1. Das Mädchen, das in der Heimsuchung wie auch in der Verkündigung einen Vorhang hält, erscheint auch in westlicher mittelalterlicher Kunst. Ein bekanntes Beispiel ist das Genoels-Elderen Elfenbeindiptychon im Königlichen Museum für Kunst und Geschichte in Brüssel, eine Rhein-Maas-Arbeit aus dem achten Jahrhundert. Siehe Art Chréttien, Catalogue, Hrg. A. Jansen (Brüssel 1964), No. 265, Abb. 261. Das bedeutet, daß das frühchristliche Vorbild mit Sicherheit zu einem so frühen Zeitpunkt im Westen bekannt war.

58 Izmailova, L'Iconographie, 137–140, Abb. 7–9; Restle, Kleinasien, II, Abb. 70, 257.

59 Izmailova, L'Iconographie, 142–143, Abb. 13–15; Restle, Kleinasien, II, Abb. 91, 257.

60 Izmailova, L'Iconographie, 145–148, Abb. 21–23; Restle, Kleinasien, II, Abb. 73, 272, vergl. Abb. 107.

61 Izmailova, L'Iconographie, 157–160, Abb. 32–34; Restle, Kleinasien, II, Abb. 95.

62 Beispiele sind die stehende Jungfrau in der Verkündigung und das Mädchen, das bei der Heimsuchung den Vorhang hält, beide im Apsismosaik der Basilika von Poreč, Mitte des sechsten Jahrhunderts; Grabar, Iconography, Abb. 316. Die Taufe Christi, das Letzte Abendmahl und die Himmelfahrt haben ebenfalls ihren Ursprung in frühchristlicher Ikonographie.

63 Izmailova, L'Iconographie, 131–137, 140 bis 145, 148–157, 160–166, Abb. 5–20, 24–37, und ihre Hinweise auf Millet, l'Iconographie, und Der Nersessian, Manuscrits arméniens des XIIIe et XIVe s. (Paris, 1937).

64 Andere Beispiele sind die berittenen Weisen in der Geburt im Evangeliar von 1057, Taf. 6v, und im Griechischen Evangeliar, Paris, Bibl. Nat.

65 London, Brit. Lib. Add. 7167, Fol. 13v, siehe Leroy, MSS. Syriaques, I, 350ff., II, Taf. 124:1. Die Pfingstszene in den syrischen Rabula-Evangeliaren enthält auch die stehenden Apostel, aber die Jungfrau ist in der Mitte, mit einer Taube über ihr. Florenz, Laurentiana, Plut. I. 56, Fol. 14v; siehe Leroy, ebd., II, Taf. 34; vergl. Restle, Kleinasien, III, Abb. 404.

66 Der Künstler der Kapelle 28 in Göreme von etwa 1071 z.B. benutzte für seine Gemälde einen weißen Hintergrund. Restle, Kleinasien, II, Abb. 245–250.

67 P. Charanis, The Armenians in the Byzantine Empire (Lisbon, 1963), 30–34.

68 Izmailova, Localisation d'une groupe, schlug als Ursprungsort Sebastia (Sivas) vor, das nördlich von Melitene tief im kappadokischen Gebiet lag.

Drittes Kapitel
S. 41–46

1 Für eine detaillierte historische Analyse des Königreichs Zilizien siehe Der Nersessian, The Kingdom of Cilician Armenia (1969), in Studies, 329–352.

2 Weitzmann, Narrative and Liturgical, 247 bis 270. Enthält die wichtige Bibliographie.

3 Ms. 1796 Fol. 5w. Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972)), 146, Abb. 18. Das Kolophon auf Fol. 287v ist unvollständig.

4 Der Neressian, L'Art Arménien, 129f., Abb. 90, 91. Bogharian, ebd., 149, Abb. 20. Die andere Insschrift beruht auf Jesaia 43:25.

5 Millet, L'Iconographie, 517ff., 540ff., Abb. 566–571, 584–588.

6 Wie in den Evangeliaren von Königin Mlk'ē und Etchmiadzin, obwohl dort die Illustrationen nicht mit dem Text verbunden sind.

7 Die Manuskripte der Gruppe wurden mit ihrer Bibliographie aufgelistet von Der Nersessian in Freer Gallery, 10–17. Die datierten Manusskripte sind: 1. Matenadaran 7347, aus Hromkla, 1166; 2. Matenadaran 1568, aus Skevra, 1173; 3. ein Evangeliar, das sich früher in Toakat befand, jetzt aber verloren ist, aus Hromkla, 1173; 4. Walters Art Gallery 538, wahrscheinlich auch aus Hromkla, 1193; 5. Venedig, Mechitharist Ms. 1635, aus Skevra, 1197. Die undatierten Manuskripte sind: 7. Freer Gallery of Art 50.3; 8. das Theodor Evangeliar, Jerusalem, 1796; 9. Venedig 888; und 10. Venedig 141. Außerdem ist bekannt, daß Grigor, der Schreiber der »Narek« Gebetssammlung, der im Kolophon eines anderen Manuskripts schreibt, daß er es 1173 kopierte, aus Hromkla stammte. Der Nersessian, Freer, 11–12; Azarian, Der Narek von 1173, 85–110, Abb. 1–6; Hovsepian, Kolophone, 445–448. Ein Fragment eines anderen Evangeliars aus dem zwölften Jahrhundert ist in Thoros Roslins Lady Keran Evangeliar von 1265 eingebunden, Jerusalem Ms. 1956, Fols. I–VI, 13 (siehe unten, Katalog). Es enthält das ganzseitige Porträt von St. Markus (Fol. 13v) und einen goldverzierten Rahmen mit Kopfstück zu St. Markus (Fol. 1v). Das Porträt des Evangelisten wurde anscheinend nicht vollendet. Ich bin Prof. H. Buchthal dankbar für seine Hilfe bei der Datierung dieses Fragments. Siehe Theophylact, Enarrationes in quattuor Evangelistas, Byzanz 12. Jh., Oxford, Corpus Christi College Ms. 30; F. 3.7, vergl. J. B. Trapp, Sir Thomas More, National Portrait Gallery, London (1977), No. 91, S. 57.

8 Ms. 141, Janashian, San Lazzaro, 34–36, Taf. XLVIII–L; und Ms. 888, Janashian, ebd., 36–39, Taf. LI–LV; Der Nersessian, Manuscrits Arm. de Venise, Abb. 69–85.

9 Ms. 50.3, Der Nersessian, Freer, Abb. 9–32.

10 Der Nersessian, Freer, 12–13.

11 Ma. XIII, 1, Strzygowski, Kleinarmenische Min., Taf. VIII–X; Azarian, Zilizische Min., 17ff., Abb. 5–7.

12 Ms. 7737, Azarian, Zilizische Min., 17ff., Abb. 2–4.

13 Durnovo, Arm. Miniatures, 65; Azarian, Zilizische Min., Abb. 9, 10.

14 Der seltene Fall, daß in einem griechischen Evangeliar aus dem zehnten Jahrhundert Evangelistensymbole zu sehen sind, findet sich in den Evangeliaren vom Berg Athos, wo sie in Medaillons auf den Rändern abgebildet sind, Stauronikita Ms. 43. Weitzmann, Byz. Buchmalerei 9.–10. Jh., 24. Ein Beispiel für Tiersymbole für die Evangelisten kann in den Evangeliaren aus dem zehnten Jahrhundert im Vatikan gefunden werden, gr. 2138, Fols. 35, 37, 39v, siehe Weitzmann, ebd., Abb. 581–583. Halbfigürliche Symbole im Kopfstück jedes Buches gibt es in den Evangeliaren aus Konstantinopel seit dem Anfang des zwölften Jahrhunderts, z.B. Oxford, Bodleian Library Ms. Auct. T. Inf. 1.3, Fols. 7, 51, 89, 153; siehe Hutter, Corpus Byz. Min. Oxford, I, 76, Abb. 279, 282–284, siehe auch Abb. 407, 409, 411, 413. Ganz- und teilfigürliche Evangelistensymbole – manchmal mit Flügeln und Büchern – erscheinen jedoch in frühchristlichen Darstellungen, z.B. im Elfenbeindiptychon in Mailand, im Wandmosaik von Hosios David in Thessaloniki, in der Erzbischofskapelle und San Vitale in Ravenna u.a., siehe Volbach, Frühchristliche Kunst (London, 1961), Abb. 100, 101, 134, 148, 160.

15 Neuss, Ezechiel, 167.

16 Z.B. St. Augustins Evangeliar, vergl. Wormald, St. Augustine's Gospels, Taf. II; die Lindisfarne Evangeliare, vergl. Zimmermann, Vorkarolingische Min., Taf. 223–226; Kitzinger, St. Cuthbert's Coffin, 229–230; Codex Millenarius von ca. 800 in der Stiftsbibliothek Kremsmünster, Cim. 1, Neumüller, Millenarius, 78–112; siehe auch die insularen Cuthbert Evangelien aus dem 8. Jahrhundert, Wien, Nat. Bibl. Cod. Lat. 1224, ebd., Abb. 9, 10, 21, 22, 50–53. Es gibt noch viele andere.

17 Cambridge, Corpus Christi Ms. 286, Fol. 78, das Symbol von St. Markus; Wormald, op. cit., Taf. X.

18 München, Staatsbibliothek, Cod. Lat. 6224, Fols. 12, 81v, 82v, Zimmermann, Vorkarolingische Min., Taf. 5, 6, 7.

19 Neumüller, Millenarius, Abb. 53. Tiersymbole als Initialen sind auch aus Westeuropa bekannt, z.B. ein Sakramentar aus Gellone, Paris, Bibl. Nat. Lat. 12048, Fols. 42, 42v, 115v; siehe Zimmermann, Vorkarolingische Min., Taf. 154–155.

20 Der Nersessian, Freer, 9, und Abb. 13, 14.

21 Janashian, San Lazzaro, 34–36, Taf. XLVIII–L.

22 Ms. 1635, Der Nersessian, Manuscrits Arm. de Venise, Abb. 38–68, vergl. besonders Abb. 46, 48, 50, 52.

23 Bogharian vergleicht es mit einigen Anmerkungen von 1095, die in eckiger *Bolorgir*-Schrift auf Fols. 117v und 242v eines Manuskripts von Nemesius geschrieben sind – die Natur des Menschen, 1047 wahrscheinlich in Ani kopiert (Jerusalem Ms. 1862), vergl. Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 255–257. Das stimmt nicht mit dem Stil der Illustrationen überein. Außerdem wurde die schräge, eckige *Erkathagir*-Schrift, die im elften Jahrhundert modern war, auch im zwölften Jahrhundert und später noch weiterbenutzt, vergl. das Lektionar von Meshkevor, das 1192 kopiert wurde (Jerusalem Ms. 121). Ein Evangeliar aus derselben Zeit (Jerusalem Ms. 1795) benutzte in den dekorativen Bildern Flechtmotive, die in Zeichnung und Farbe dem Lektionar von 1192 glichen. Die Gegenüberstellung im Khatchatur-Evangeliar von einer schrägen, eckigen *Erkathagir*-Schrift in einer Spalte und der strengen *Bolorgir*-Schrift in der anderen ist ebenfalls typisch für diese Epoche (Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 144–146, Abb. 16, 17).

Viertes Kapitel
S. 47–62

1 Der Nersessian, The Kingdom of Cilician Armenia, S. 345–349.

2 Istanbul, Armenisches Patriarchat, siehe Der Nersessian, Evangile de Zeytoun, 559–562.

3 Jerusalem, Ms. 251.

4 Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. 539.

5 Jerusalem, Ms. 2660.

6 Jerusalem, Ms. 1956.

7 Jerusalem, Ms. 2027.

8 Früher Jerusalem, Ms. 3627, Schatzkammer No. 119; jetzt im Matenadaran Ms. 10675, siehe Der Nersessian, L'Art Arménien, 136–138, Abb. 93, 97; andere Bilder in ebd., Freer Gallery, Abb. 361–363; ebd., The Armenians, Taf. 68.

9 Der Nersessian, Freer Gallery, 26–54, Abb. 53–181. Matenadaran, Ms. 5458 aus Hromkla von 1266 und Ms. 8321 von 1236, früher in Nov Nakhitchevan, Ms. 14, siehe Der Nersessian, Chester Beatty, 29; Tchobanian, Roseraie Arm., II, 26; Ter Movsisian, MSS. Arm. Könige, 14–16; Der Nersessian, Walters Gallery, 15; Gevorkian, Leo III. Gospel; Der Nersessian, L'Art Arménien, 148.

10 Siehe z.B. Durnovo, Arm. Miniatures, 112–138, der ihm drei Manuskripte im Matenadaran zuschreibt, Ms. 197, ein Evangeliar von 1287, ein undatiertes Evangeliar Ms. 9422, und Ms. 979, ein Lektionar von 1288. Siehe hierzu Buschhausen, Wien, 52–55.

11 Der Nersessian, Chester Beatty, 28–29.

12 Kirakos war ein sehr produktiver Schreiber, von ihm existieren Werke von 1239 bis etwa 1267. Der Nersessian in ebd., 28–30, zählt acht Manuskripte. Das Nov Narkhitchevan Ms. 14 in ihrer Liste ist jetzt Matenadaran Ms. 8321, das von Thoros Roslin illuminiert wurde, siehe oben, Anm. 9.

13 Von Yovhannes ist bekannt, daß er für Konstantin I. zwei Manuskripte kopierte. Siehe der Nersessian, Freer Gallery, S. 18–25, vergl. Buschhausen, Wien, S. 43–44, Abb. 20.

14 Der Nersessian, in Chester Beatty, 29, No. 3, nennt fünf Manuskripte von Konstandin.

15 Siehe auch Lady Keran Evangeliar von 1265, Jerusalem Ms. 1956, Fol. 6; Walters, 539, Fol. 6, Evangeliar von 1262, vergl. Der Nersessian, Walters, Abb. 48; und das Yovhannes Evangeliar von 1253, Freer 44.17, Fol. 7, vergl. Der Nersessian, Freer Gallery, Abb. 38.

16 Der Nersessian, Mss. Arm. de Venise, 58–60. Manuskripte aus dem zwölften Jahrhundert sind z.B. Matenadaran Ms. 7347 von 1166, siehe Azarian, Zilizische Min., Abb. 41–46; der Narek von 1173, Matenadaran 1568, ebd., Abb. 12–13; Walters 538 von 1193, Der Nersessian, Walters, Abb. 23–34; Venedig 1635 von 1193, Der Nersessian, Mss. Arm. de Venise, Abb. 38–51; Lvov (Lemberg), Erzbischöfl. Bibliothek von 1197, Akinian, Skevra-Evangeliar 1197, Abb. 1–7, 10, 13; Freer Ms. 50.3, Der Nersessian, Freer Gallery, Abb. 9–12, 15–32. Das Programm und Einzelheiten der Ausführung in den Freer und Lemberg Evangeliaren gehen denen von Yovhannes und Thoros Roslin voraus.

17 Venedig 1400, Janashian, San Lazzaro, Taf. 12–17.

18 Matenadaran 7736, Durnovo, Arm. Miniatures.

19 Matenadaran 311, Durnovo, ebd., 65; Azarian, ebd., Abb. 9–10.

20 Nordenfalk, Kanontafeln, Taf. 1–83, 130–148.

21 Siehe Weitzmann, Armenische Buchmalerei, 19f., Abb. 11, Abb. 37, zur Herkunft des Trebizond Evangeliars vergl. Weitzmann, Byz. Buchmalerei 9.–10. Jh., 25–26, Abb. 194–195; Vat. gr. 364 und Florenz, Laurentiana, Conv. Soppr. 159. Siehe auch Oxford, Bodleian Lib. Auct. T. Inf. 1.10. Hutter, Corpus Byz. Min. Oxford, I, 59–67, Abb. 227–235. Berg Athos, Kloster von Dionysiou, Ms. 4, Pelekanidis, Treasures of Mount Athos, I, Abb. 17–21.

22 Z.B. Oxford, Bodleian Lib. Auct. T. inf. 1.10, Fol. 16v. Hutter, Corpus Byz. Min. Oxford, I, Abb. 225. Diese stehenden Typen basierten auf östlichen frühchristlichen Modellen, wie den stehenden Ammonius und Eusebius im Rabula-Evangeliar, siehe Leroy, MSS. Syriaques, Taf. 21.2. Büsten anderer Autoren als Eusebius und Carpianus wurden in den Bögen frühchristlicher Kanontafeln verwandt, wie die Apostelmedaillons in den griechischen Kanontafeln aus dem siebten Jahrhundert in der British Library Add. 5111. Nordenfalk, Kanontafeln, Taf. 1–4. Evangelisten und Apostel können in dem Trierer Evangeliar aus dem achten Jahrhundert gefunden werden, Dombibl. 61/134, vergl. ebd., Taf. 74–83. Diese Porträts in Lünetten gehen zurück auf spätantike Kunst wie in dem römischen Kalender von 354 u.a., vergl. Der Nersessian, MSS. Arm. de Venise, 57–58.

23 Ms. 1635 Fols. 1v/2, Der Nersessian, MSS. Arm. de Venise, Abb. 38, 39; und Akinian, Skevra-Evangeliar 1197, Abb. 1.

24 Zu den Listen von Propheten in den Jerusalemer Manuskripten siehe Katalogeintragungen unten, zum Walters Evangelium siehe Der Nersessian, Walters, 12, 27–28, Abb. 47, 48, 51, 52.

25 Z.B. Freer Evangeliar 32.18, S. 43, 452, 516, 535; siehe Der Nersessian, Freer Gallery, 44–45, Abb. 66, 147, 160, 165; Walters Evangeliar, Fol. 174, vergl. ebd., Walters, 13, Abb. 97; ebd., L'Art Arménien, 138–141, Abb. 98. –

26 Im Rabula Evangeliar (siehe Leroy, MSS. Syriaques, Taf. 22–27) flankieren Propheten und Könige, von denen einige Schriftrollen halten, die Bögen der Kanontafeln; obwohl sie keinen Text darstellen, muß ihre Anwesenheit typologisch sein. Im griechischen Codex Rosannensis erscheinen Propheten und Könige, die Szenen im Neuen Testament anzeigen, unterhalb der Illustrationen des Evangeliums, siehe Muñoz, Rossano, Tav. I–VIII, XI, XII. Diese halten offene Rollen, die mit biblischen Versen beschrieben sind, die sich auf die typologischen vorhergehenden Darstellungen der Szenen im Alten Testament beziehen. Eine spätere Darstellung dieser Art ist David, der in einigen byzantinischen Klosterpsaltern als Präfiguration abgebildet ist, z.B. im Pantokrator 61 auf dem Berg Athos, siehe Dufrenne, Psautiers grecs, I, z.B. Fols. 24v, 26v, 55v, Taf. 3, 4, 8. Diese Porträts sind jedoch wie die des Rosannensis nicht auf die Kanontafeln bezogen.

27 Z.B. die Apostel im Trierer Evangeliar, Dombibl. Cod. 61/134, Nordenfalk, ebd., Taf. 75–83.

28 Ein Beispiel aus dem elften Jahrhundert befindet sich in den Parma Evangeliaren (Bibl. Palatina Ms. gr. 5, Fol. 5), wo David und Jesaia den glorreichen Christus flankieren. Spätbyzantinische typologische Prophetenbilder neben Szenen aus dem Neuen Testament sind zahlreich, z.B. die Homilien zur Jungfrau von Jacobus Kokkinobaphos, Vat. gr. 1162, Fols. 2v, 41 vergl. Stornajolo, Giacomo Monaco, Taf. 1, 15; und im Riccardiana Psalter, Florenz, Bibl. Riccardiana Ms. 323, Fol. 14v, vergl. Buchthal, Latin Kingdom, Taf. 52a und Taf. 144a aus einem anderen Kokkinobaphos-Manuskript in der Princeton Univ. Lib. Ich danke meinem Lehrer Prof. Hugo Buchthal, daß er mich die Beispiele benutzen ließ, die er in seiner Vorlesung in Dumbarton Oaks am 11. Mai 1978 gab, während des Symposiums über die Mosaike von San Marco und

ihre byzantinischen Vorläufer.

29 Z.B. ein Evangeliar aus dem zwölften Jahrhundert aus dem Kloster von St. Panteleimon auf dem Berg Athos, Ms. 25, vergl. Pelekanidis, Treasureson Mount Ahtos, II, Abb. 323–326; ein Evangeliar aus dem späten elften Jahrhundert in Oxford, Bodl. Clark 10, und eines aus dem zwölften Jahrhundert, Bodl. Auct. T. inf. 1.10, vergl. Hutter, Corpus Byz. Min. Oxford, Abb. 214, 216, 218, 220, 236–239.

30 Zum Walters Evangelium von 1262 siehe Der Nersessian, Walters, Abb. 55, 56, 88, 89, 105, 106, 122, 123. Zum Freer Evangeliar Ms. 32.18 siehe Der Nersessian, Freer Gallery, Abb. 53, 132, 167. Die Evangelistenporträts fehlen im letzteren Manuskript, vielleicht gehörten sie nie dazu.

31 Matenadaran Ms. 311.

32 Der Nersessian, Freer Gallery, Abb. 46, 47, 49, 51.

33 Der Nersessian, Walters, 10–30, Abb. 57–133. Reich an Textillustrationen ist auch das Freer Evangeliar Ms. 32.18 (Der Nersessian, Freer Gallery, 26–54, Abb. 54 bis 176).

34 Der Nersessian, Freer Gallery, 49.

35 Fol. 15v, Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, Abb. 5.2.

36 Ich danke Erzbischof Bogharian dafür, daß er mich darauf hinwies. Vergl. Azarian, Zilizische Min., S. 115, Abb. 69; Der Nersessian, Min. Ciliciennes, 512, Abb. 249.

37 Beispiele können gefunden werden im Walters Evangeliar, Fol. 208v, Der Nersessian, Walters, Abb. 110, Taf. D; im Freer Evangeliar, Der Nersessian, Freer Gallery, Abb. 60; in Thoros' letztem Evangeliar von 1268, Matenadaran 10675, Fol. 23, ebd., Abb. 362, und Der Nersessian, The Armenians, Taf. 68.

38 Vergl. ebd., Freer Gallery, Abb. 59.

39 Fol. 22, vergl. ebd., Abb. 65, 136; vergl. ebd., Walters, Abb. 62, 90, ohne Teufel.

40 Fol. 36v, vergl. ebd., Freer Gallery, Abb. 71, 90; ebd., Walters, Abb. 78.

41 Jerusalem Ms. 2660, Fol. 288. Der Nersessian, The Armenians, Taf. 74.

42 Vergl. Jerusalem Ms. 251, Fol. 20.

43 Vergl. Der Nersessian, Freer Gallery, Abb. 64, 72, 84, 117; ebd., Walters, Abb. 66.

44 Ähnliche Darstellung der stehenden Apostel, siehe ebd., Freer Gallery, Abb. 73, 76, 124; ebd., Walters, Abb. 74, 94.

45 Ebd., Abb. 97. Ich danke Dr. V. Nersessian für die Hilfe bei der Identifizierung dieser Szenen.

46 Vergl. zur Ähnlichkeit in der Darstellung von Schafen und Ziegen ebd., Abb. 111, 120. Ich danke Mrs. Aliza Cohen für die Identifizierung dieser Szene.

47 Jerusalem Ms. 1956.

48 Der Nersessian, L'Art Arménien, 141, 143, Abb. 99, 100.

49 Der Nersessian, L'Art Arménien, 137–138, Abb. 94.

50 Ebd., Walters, Abb. 97.

51 Ebd., Freer Gallery, Abb. 93. In Thoros' Buchmalerei gibt es sogar noch kürzere Darstellungen vom Einzug in Jerusalem. Im Freer Evangeliar (ebd., Abb. 153) sieht man nur das Hinterteil des Esels, der durch das Tor geht, und die Prozession der Jünger als eine Illustration zu St. Lukas; im Leo und Keran Evangeliar von 1262 (Jerusalem 2660, Fol. 260v) illustrieren drei Männer vor einer Palme die Version von St. Johannes.

52 Der Nersessian, Walters, 16, Abb. 84; vergl. Die Version Freer Gallery (S. 46, Abb. 126), in der Joseph und Nicodemus auf Leitern stehen, wie in byzantinischer Ikonographie.

53 Ebd., Walters, Abb. 112.

54 Matenadaran Ms. 10675, Fol. 182. Ebd., Freer Gallery, Abb. 361.

55 Ebd., L'Art Arménien, 134.

56 Ebd., Walters, 19.

57 Die Bewohner von Ninive z.B., die aus ihrer Stadt ziehen, können im Pariser Psalter aus dem zehnten Jahrhundert gefunden werden, Paris, B. N. gr. 139, Fol. 431v.

58 Matenadaran Ms. 7739, Fol. 1v, Der Nersessian, L'Art Arménien, 138, Abb. 95.

59 Z.B. auf den Türen von Santa Sabina in Rom und im Chludov-Psalter in Moskau, Fol. 270v.

60 Der Nersessian, L'Art Arménien, 138, Abb. 96.

61 Z.B. die Priscilla-Katakombe in Rom, wo über den drei Jungen ein Vogel schwebt.

62 Z.B. in dem Pariser Gregor aus dem späten neunten Jahrhundert, Paris, B. N. gr. 510, Fol. 535v; vergl. Theodor-Psalter von 1066, in der British Library Add. 19352, Fol. 202; Der Nersessian, Psautiers Grecs, II, Abb. 318.

63 J. Catergion, Ecclesiae Ephesianae de obitu Joannis apost. narratio ex versione armeniaca saeculi V, Wien, 1877.

64 Der Nersessian, Freer Gallery, S. 67, sie betont, daß dies eine Verwechslung mit Jakob, dem Bruder von Jesus, ist, der der erste Bischof Jerusalems war.

65 Z.B. St. Gregor Nazianzus in Paris, B. N. gr. 510, Fol. 452, und St. Athanasius in gr. 550, Fol. 209, siehe Omont, B. N. Mss. grecs, Taf. LX, CXIII.

66 Washington, Freer Gallery, Ms. 56.11, Fol. 7. Siehe Der Nersessian, Freer Gallery, 66–67, Abb. 194, die ein weiteres Evangelium erwähnt, das 1287 für Bischof Johannes kopiert wurde und dieselbe Szene enthält (Matenadaran Ms. 197, Fol. 311v).

67 P. Lauer, »Les Fouilles du Sanctorum au Latéran«, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire (Ecole Francaise de Rome), XX (1900), 262, Taf. VI.

68 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. Hist. Fol. 415, Fol. 83, siehe K. Löffler, Schwäbische Buchmalerei in Romanischer Zeit, Augsburg 1928, 56, Taf. 33.

69 Z.B. der Pariser Gregor gr. 510, Fol. 32v, Omont, B. N. Mss. Grecs, Taf. XXII, vergl. Der Nersessian, Freer Gallery 67, Anm. 168.

70 Der Nersessian, Freer Gallery, 66.

71 In Freer Gallery Ms. 56.11, siehe Der Nersessian, Freer Gallery, 55–72, Abb. 183–256. Die Dekoration des Evangeliums, das 1275–6 in Mamistra von dem Diakon Astuadzatur, mit Zunamen Gaznuk, kopiert wurde, folgt Roslins Motiven und Ikonographie bis ins Detail. Jerusalem Ms. 3628.

72 Washington, Freer Gallery Ms. 36.15, Der Nersessian, Freer Gallery, 89–101, Abb. 318–344.

Fünftes Kapitel
S. 63–74

1 Vorgeschlagene Listen von Manuskripten und Literatur, siehe Der Nersessian, L'Art Arménien, 143–162, Abb. 101–117; ebd., Freer Gallery, 58–62; ebd., Chester Beatty, 29; Durnovo, Arm. Miniatures, 96–139; Azarian, Zilizische Min., Abb. 28–39, 58–65, 95–134; Buschhausen, Wien, 54/55.

2 Z.B. das Lektionar von König Hethum II., von 1286–1288, Matenadaran Ms. 979, siehe Durnovo, Arm. Miniatures, 128–139; Der Nersessian, L'Art Arménien, 156–157, Abb. 114, 116; Azarian, Zilizische Min., Abb. 130–134, Taf. VIII.

3 Ms. 2563, Der Nersessian, ebd., 144–150, Abb. 104–107; Azarian, ebd., Abb. 107–115. Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 11, Abb. 11.1–2.

4 Jerusalem Ms. 2660, Fol. 288. Der Nersessian, The Armenians, Taf. 74.

5 Der Nersessian, L'Art Arménien, 148, Abb. 104.

6 Jerusalem (Ms. 2568). Der Nersessian, ebd., 150–153, Abb. 108–110; Azarian, Zilizische Min., Abb. 98–106; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 12, Abb. 12.1–2. Das Erste Vasak Evangeliar ist das Freer Gallery Ms. 32.18, vergl. Der Nersessian, Freer Gallery, 31–32.

7 Der Nersessian, L'Art Arménien, 151; Buschhausen, Wien, 54.

8 Der Nersessian, Vièrge de Miséricorde (1970) in Studies, 585–596, bezieht sich auf ein weiteres armenisches Beispiel mit einer sitzenden Madonna mit Kind und führt diesen Typus zurück auf Duccios Madonna in der Pinacotheca von Siena.

9 Buschhausen, Wien, 54. Die Inschrift unter dem Bild erwähnt seine Söhne Konstantin und Hethum und Bischof Johannes, Vasaks Bruder, der den Text des Manuskripts verbesserte.

10 Azarian, ebd., Abb. 102.

11 Fol. 5, Der Nersessian, L'Art Arménien, Abb. 110; und Fols. 95, 152, 249.

12 Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, Abb. 5.2.

13 Matenadaran Ms. 979. Der Nersessian, ebd., 156–160, Abb. 114, 116. Azarian, ebd., Abb. 130–134; Durnovo, Arm. Miniatures, 128–139.

14 Der Nersessian, Vienna Gospel (1961), in Studies, 577–583, Abb. 352–354, 358–363, 365; Buschhausen, Wien, Ms. 278, 45–55, Abb. 70–88.

15 Jerusalem Ms.1925, Der Nersessian, Bible d'Erznka (1966), in Studies, 603–609, Abb. 374–385; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 10, Abb. 10.1–2; Der Nersessian, L'Art Arménien, 218–220, Abb. 166.

16 Matenadaran Ms. 1746. Der Nersessian, Bible d'Erznka, 604.

17 Z.B. Syrische Bibel aus dem 6.–7. Jahrhundert, Paris, Bibl. Nat. Syr. 341. Leroy, Mss. Syriaques, I, 208–219, II, Taf. 43–48.

18 Fol. 8v, Der Nersessian, Bible d'Erznka, Abb. 375.

19 K. Weitzmann, Ancient Book Illumination (Harvard, 1959), 116–127.

20 F. Macler, L'Evangile Arménien, Edition Photocopique du Ms. 299 de la Bibliothèque d'Etchmiadzin (Paris, 1920), z.B. Fol. 211v, 221v.

21 Bibl. Nat. Syr. 341, Fol. 52v, und auch im Rabula Evangeliar, Fol. 4, wie auch im Cambridge U. L. 001.002, Fol. 63v, Leroy, Mss. Syriaques, Taf. 44.1, 22.2, 62.1.

22 Weitzmann, Joshua, Abb. 13–15.

23 Grabar, Eglise de Quartamin, 638.

24 Volbach, Frühchristliche Kunst, Abb. 134.

25 Neuss, Ezechiel, Abb. 11.

26 Ebd., Abb. 35 bzw. 39.

27 Ebd., Abb. 27, 28; Wessel, Koptische

Kunst, Abb. 99, 100, Taf. VII; Grabar, Iconography, Taf. 134, bemerkt, daß die Figur des Ezechiel unter den Aposteln in Kapelle 17 erscheint, Abb. 323.

28 Ebd., Abb. 10.

29 Neuss, Ezechiel, Abb. 58. In der Gebhard-Bibel wendet sich der Engel zu Christus und weg von dem liegenden Ezechiel, ebd., Abb. 55; in der englischen Winchester-Bibel ist kein Engel bei Ezechiel, ebd., Abb. 44.

30 Matenadaran Ms. 2743, Durnovo, Armenian Miniatures, 88–95; Der Nersessian, L'Art Arménien, 218, Abb. 167.

31 Z.B. die Evangelistenporträts im Matenadaran Ms. 7644 und Ms. 7690 von 1249, siehe Durnovo, Armenian Miniatures, 98, 99, 102.

32 Der Nersessian, L'Art Arménien, 219.

33 Einer der zilizischen Künstler kam nach Czips auf Zypern, wo er 1306 eine gezeichnete und bemalte Handschrift von Psalmen und Gesängen anfertigte. Jerusalem Ms. 1033.Bogharian, Grand Catalogue, IV (1969), Abb. 1–4.

Sechstes Kapitel
S. 75–80

1 Matenadaran Ms. 7729, Der Nersessian, L'Art Arménien, 211–212, Abb. 163; es ist jetzt bestätigt, daß es von Avag vanthk' ist.

2 Matenadaran Ms. 6288, ebd., 214–215, 218, Abb. 164, 165; Durnovo, Armenian Miniatures, 82–83.

3 Für islamische Beispiele siehe den illuminierten arabischen Galen, über Elektuarien aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, Wien, Nat. Lib. Ms. A. F. 10, Fol. 12v, Arnold-Grohmann, Islamic Book, Taf. 33.

4 Jerusalem, Ms. 1288 Fol. 142v; Bogharian, Grand Catalogue, IV (1969), 483–496.

5 Vergl. die Priester, die im Haghbat Evangeliar rechts von der Kanontafel stehen, Der Nersessian, ebd., Acc. 164, und siehe Arnold-Grohmann, ebd., Taf. 32–34.

6 Jerusalem Ms. 336, Fol. 2v; Bogharian, Grand Catalogue, III (1967), 217–221.

7 Jerusalem Ms. 1794, Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 140–144.

8 Beispiele ähnlicher Art sind das Evangeliar aus Hromkla aus dem späten zwölften Jahrhundert im Matenadaran (Ms. 7737, Durnovo ebd., 77) und das Evangeliar von 1224 der Prinzessin Vaneni (Matenadaran Ms. 4823, Durnovo ebd., 85).

9 Ms. 1917, Der Nersessian, Mss. Arm. de Venise, 110–112, Abb. 118–145.

10 Matenadaran Ms. 2187. Ich bin Prof. Thomas Mathews sehr dankbar für eine Liste von 22 Manuskripten, die er mit Prof. Sirarpie Der Nersessian zusammenstellte. Ich hoffe, sie werden zusammen mit der Monographie zu einem von Thoros' reichhaltigsten Evangeliaren, an der Prof. Mathews gerade arbeitet, an der University of California, Los Angeles, veröffentlicht werden. Siehe auch Der Nersessian, Chester Beatty, I, S. XXIX Anm. 3.

11 Jerusalem Ms. 2360 und Ms. 95.

12 Jerusalem Ms. 365.

13 Z.B. Matenadaran Ms. 2743, Durnovo, Arm. Miniatures, 88–95.

14 Siehe Der Nersessian, Mss. Arm. de Venise, 134–136.

15 Jerusalem Ms. 365, Bogharian, Grand Catalogue, III (1969), 269–271.

16 Ebd., 270.

17 Venedig, Ms. 1971, Der Nersessian, Mss. Arm. de Venise, vergl. Abb. 116, 120, wo die Gesichtszüge denen von Esayi und seinen Schülern sehr ähnlich sind.

18 Ebd., 133, Abb. 119.

19 Vier Miniaturen auf zwei Folios waren in der Sammlung Rosenberg, Macler, Documents, I, 59–62, Abb. 251–254; später gehörten sie zur Sammlung Hazarian in New York. Zwei befinden sich in der Sammlung Chester Beatty in Dublin, Ms. 559. Eine ist in der Garret-Sammlung der Princeton University. Eine gehört Mr. Kurdian, siehe Der Nersessian, Chester Beatty, S. XXX–XXXI, 31–33, und farbiges Kopfstück, beide reproduziert in Macler, ebd., Abb. 255, 256; die zweite jetzt in The Christian Orient, Katalog einer Ausstellung in der British Library, London 1978, No. 117, Taf. 14. Das Datum 1311 und die Tatsache, daß sie früher der Kirche von Theotokos in Tabriz (Ms. 1) gehörte, wurden von H. Kurdian festgesetzt in The Princeton University Library Chronicle, IV (1943), 109–112. Der Nersessian (ebd., S. XXX), fügte vier weitere Bilder aus der Sammlung B. Berenson hinzu, jetzt in I Tatti in Florenz, vergl. ebd., L'Art Arménien, 224, Abb. 168.

20 Chester Beatty, S. XXX.

21 Z.B. ebd., Titelseite; ebd., L'Art Arménien, Abb. 168; Macler, Documents, Abb. 253–256.

22 Der Nersessian, L'Art Arménien, Abb. 168.

23 Macler, Documents, Abb. 253, 254.

24 Jerusalem Ms. 95, Bogharian, Grand Catalogue, I (1966), 289–301, Abb. 37–47.

25 Ebd., 297.

26 Ms. 278, Buschhausen, Wien, 45–55, Abb. 70–88.

27 Siehe Kapitel V, Anm. 33 Czips Psalter.

28 Der Nersessian, Vienna Gospel (1961), in Studies, 579, zählt andere Manuskripte dieser Epoche mit ähnlicher Technik auf.

29 Ein anderes Lektionar von Berdak von 1334 in P. Morgan Lib. Ms. 803 muß ein ähnliches Vorbild gehabt haben. Im Chester Beatty Ms. 599 benutzte der Künstler ein ähnliches Modell für seine Ikonographie der Vision Daniels (S. 217) und der Opferung Isaaks (S. 266). Siehe ebd., Chester Beatty, I, 147–152, II, Taf. 30–32, besonders Taf. 31b und 32a.

30 Im Morgan 803 Lektionar fehlen ebenfalls Abrahams Messer und der Engel.

31 Anders zusammengestellt im Morgan Lektionar von 1334, Fol. 102v, vergl. ebd., Abb. 413.

Siebtes Kapitel
S. 81–88

1 Andere Künstler waren in anderen Zentren aktiv, z.B. wurde 1316 von dem Schreiber und Künstler Leo Lazartsi ein Evangeliar für Bischof Stephanos kopiert und illuminiert, Jerusalem Ms. 1950, siehe Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 512–516; Der Nersessian, L'Art Arménien, 160–161, Abb. 117; ebd., Studies, II, Abb. 356. In Komposition und Stil bewahrt das Manuskript die traditionelle zilizische Kunst des späten dreizehnten Jahrhunderts.

2 Matenadaran Ms. 2566, Der Nersessian, Mss. Arm. de Velise, 137–138.

3 Ebd., 138–141. Zu den fünfzehn Manuskripten (davon elf signierte und datierte), die Der Nersessian aufzählt, sollten noch weitere achtzehn (davon vierzehn signiert und datiert) gerechnet werden, die sie in Chester Beatty, 37, Anm. 2, veröffentlichte. Es folgt eine Übersicht der 33 von Sargis Pidzak gemalten Handschriften: Jerusalem 1949, Evangeliar (1312 in Taron kopiert); Tübingen MA XII 22, Gesangbuch von 1316; Paris Bibl. Nat. Arm. 66, Gesangbuch von 1319; Venedig 1508, Bibel von 1319; Fresno Slg. Hogapian, Bibel von 1319 (?), zugeschrieben; Ehem. Nor Nakhitchevan, Evangeliar (um 1320), teilweise; Jerusalem 2355, Gesangbuch von 1320; Jerusalem 2434, Khazgirkh von 1321; London B.L.Or. 13804, Psalter von 1312–1321 (?), zugeschrieben; Jerusalem 1644, Gesangbuch von 1322; Jerusalem 1930, Bibel von 1323; Jerusalem 1620, Gesangbuch von 1324; Varag 84, Evangeliar von 1325, beschädigt; New York Slg. Hazarian, Gesangbuch von 1325; Istanbul Balat-Kirche, Evangeliar von 1325; Leiden Or. 5495, Evangeliar von 1326, zugeschrieben; Antilias, Rituale von 1328; Chester Beatty 561, Evangeliar von 1329; Venedig 107, Assisen von Antiochia, 1331; Venedig 16, Evangeliar von 1331; Jerusalem 2649, Evangeliar aus dem Meer (Einband von 1334), von einem anderen Schreiber begonnen; Jerusalem 1578, Gesangbuch von 1335; Akhtamar 93, Evangeliar von 1336; Aleppo 7, Sammlung von 1338; Matenadaran 1029, Evangeliar von 1338; Matenadaran 359/2627, Bibel von 1338, begonnen vom Schreiber Hakob in Yerzingan; Chester Beatty 614, Evangeliar von 1342; Chester Beatty 613, Evangeliar, zugeschrieben; New York Public Library 1489, Gesangbuch, zugeschrieben; Jerusalem 1973, Königin-Mariun-Evangeliar von 1346; New York, P. Morgan 622, Synaxarion von 1348, zugeschrieben; Teheran, Evangeliar von 1350, zugeschrieben; Nor Bayezit, Evangeliar von 1353, zugeschrieben.

4 Z.B. drei in den Jahren 1319, 1325 und 1338, zwei 1331.

5 Der Nersessian, Mss. Arm. de Venise, 137.

6 Z.B. Jerusalem Ms. 1949, das Evangelium von 1312, und Ms. 1973, Königin Mariun Evangeliar.

7 Jerusalem Ms. 2649, Schatzkammer St. Jakob No. 94. Siehe Der Nersessian, ebd., 139.

8 New York, Pierpont Morgan Ms. 622, siehe Der Nersessian, Synaxaire (1950) in Studies I, 417–435.

9 Venedig Ms. 107, Der Nersessian, Mss. Arm. de Venise, 138–139.

10 Jerusalem Ms. 1949.

11 Fols. 11, 117, 184, 297.

12 Fols. 10v, 116v, 183v.

13 Ebd., Chester Beatty, Taf. 20.

14 Ms. 16, ebd., Mss. Arm. de Venise, Abb. 146–213; und natürlich die anderen, wie z.B. das Chester Beatty Evangeliar von 1342, Ms. 614, ebd., Chester Beatty, Taf. 21–23.

15 Jerusalem Ms. 1930, Bogharian, ebd., Bd. 6 (1972), 433–439, Abb. 49–50.

16 Auf Fol. 320v. Vergl. das Evangeliar von 1331 in Venedig, Ms. 16, ebd., Mss. Arm. de Venise, Abb. 165, 182.

17 Venedig, Ms. 1508, Fol. 214, siehe ebd., Abb. 217.

18 Jerusalem, Ms. 2649. Die Evangelistenporträts von Pidzak in diesem Evangeliar sind in schlechtem Zustand und werden daher hier nicht reproduziert. Der Einband von 1334 ist der früheste bekannte armenische Silbereinband und wird hier reproduziert (siehe Frontispiz). Siehe Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, Abb. 18:1–2.

19 Jerusalem Ms. 1644, S. 243, Bogharian, Grand Catalogue, V (1971), 462–465, Abb. 42.

20 Der Nersessian, ebd., Abb. 173, 175, 178.

21 Jerusalem Ms. 1578, Bogharian, Grand Catalogue, V (1971), 359–362, Abb. 25–28; Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, No. 19, Taf. 26.

22 Siehe C. Michel, »Pseudo-Matthieu« in H. Hemmer & P. Lejoy (Hrg.), Evangiles Apocryphes, I (Paris, 1911), 62–64.

23 Siehe P. Peeters, »Evangile de l'Enfance, Rédactions Syriaques, Arabes et Arméniennes«, in ebd., II (Paris, 1914), 69–71.

24 Der Nersessian, Freer Gallery, 84.

25 Z.B. zwei Gesangbücher aus dem sechzehnten Jahrhundert, Wien, Ms. 189, Fol. Cv. und Ms. 1270, S. 4, siehe Buschhausen, Wien, 80–81, 85, Abb. 151, 181; Chester Beatty Ms. 592 von 1588, siehe Der Nersessian, Chester Beatty, 135; Freer Gallery Ms. 37.19 von 1651–52, siehe ebd., Freer Gallery, 83–84, Abb. 273. Viele derartige Hymnenbücher befinden sich in Jerusalem; einige werden später besprochen; siehe Bogharian, Grand Catalogue V (1971), No. 1460, 1594, 2358. In dem armenischen Vorbild in Venedig, Ms. 1434, erscheint dieses Bild ähnlich wie bei Sargis, jedoch ohne eine Schlange, siehe Der Nersessian, Model I (1969), in Studies, 668, Abb. 428, 429. Byzantinische Darstellungen von Annas Gebet findet man in der Kariye Djami in Istanbul (1315–1320), siehe Underwood, Kariye Djami, No. 85, Bd. 2, Taf. 92–95. Für andere zeitgenössische Darstellungen siehe Lafontaine-Dosogne, Vierge, I, 44–51; in keinem von diesen erscheint die Schlange, noch steht Joachim hinter Anna an der Tür.

26 Vat. gr. 1162, Fol. 16, ebd., Abb. 42, 43, S. 37–44; siehe auch die Ikone von Zarzma (1010–1020), Abb. 41, und St. Clemens in Ochrid von 1295, Abb. 19. Das frühchristliche Elfenbeinbild in Leningrad zeigt einen stehenden Engel vor Anna und einen Baum mit Vögeln, Abb. 40.

27 Jerusalem Ms. 1972, Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, Nr. 20, S. 26, Abb. 20:1–2; Bogharian, Grand Catalogue, col. VI (1972), 553–557, Abb. 75; Der Nersessian, L'Art Arménien, 161–162, Abb. 118 bis 119.

28 »The Greek Discourse of St. John the Divine concerning the Falling Asleep of the Holy Mother of God«, Nr. 46; siehe M. R. James, The Apocryphal New Testament, Oxford (1924), 208.

29 Cappadocia, Belisarama, Kirk dam Alti Kilise of 1282–1304, siehe Restle, Asia Minor, III, Abb. 510; Yilanli Kilise, siehe Thierry, Nouvelles Eglises, 106, Taf. 51b; St. Georg, Thierry, ebenda, 210. Erscheint ebenso in dem armenischen Modell in der Handschr. Ms. Venedig 1434, Fol. 31, siehe Der Nersessian, Model II (1968), in Studies, 677, Abb. 439.

30 Siehe Anm. 3, oben.

31 Der Nersessian, Chester Beatty, 184, S. 21.

32 Die Porträts sind nicht stereotyp, sondern sie zeigen einen Wechsel bei seinen Gesichtszügen; man kann daher annehmen, daß sie sich an das lebendige Vorbild hielten. Alle porträtieren ihn in einem armenischen Mönchsgewand. Erstmals im Evangeliar von 1331 in Venedig (Ms. 16, Fol. 19v; Der Nersessian, Mss. Arm de Venise, Abb. 156; idem, Chester Beatty, 184. Darin wird er als junger Mann mit einem dicken, schwarzen Bart wiedergegeben, der vor St. Matthäus kniet. In seinem zweiten Porträt von 1338 (Matenadaran Ms. 359/2627; siehe ebenda) ist er schreibend oder malend dargestellt, während er im letzten Porträt von 1342, im Chester Beatty Evangeliar, vor Christus kniet, als weißbärtiger Mann, der ein Buch darbringt.

Achtes Kapitel
S. 89–114

1 Jerusalem, Ms. 1534, Bogharian, Grand Catalogue, V (1971), 288–290, Abb. 16–18.

2 Jerusalem, Ms. 7, Bogharian, Grand Catalogue, I (1966), 61–66, Abb. 6.

3 Siehe Der Nersessian, Chester Beatty, Ms. 599, ein Lektionar von 1414, XXXV, Anm. 6, 147–152, Taf. 30–32.

4 Z.B. Abb. 141, 142, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156.

5 Ebd., XXXIII, XXXVIII–XL.

6 Ebd., Chester Beatty, XXXIIIf.

7 Ms. 543, ebd., XXXIVf.; ebd., Walters, Taf. E, F, Abb. 138–190; Evangeliar von 1434 in Jerusalem, Ms. 2784, siehe ebd., Abb. 191–194.

8 Ebd., L'Art Arménien, 233, 236–7, Abb. 178–182, ebd., Chester Beatty, XL–XLI.

9 Z.B. Bibel von 1645 in Jerusalem, Ms. 1983, die De Bry Bibel von 1643–1646 in Jerusalem, Ms. 1934, Abb. 139, 140, 141 unten.

10 Der spätere Text wurde 1632 in Isfahan gedruckt. Der frühere Text wurde 1855 in Venedig gedruckt. Siehe Butler, Lausiac History, I, 97–106; Conybeare, Catalogue Br. Mus., 209. Beide Texte basieren auf dem griechischen »Leben der Väter«, vergl. Rosweyde, Vita Patrum, 1615; PL. Bde. 73–74.

11 Jerusalem, Ms. 285, Bogharian, Grand Catalogue, II (1967), 107–112, Abb. 8, 9. Die bekanntesten illuminierten »Leben der Väter« befinden sich in Jerusalem, Ms. 971 von Van, 1623; Ms. 23 Aleppo 1623; Ms. 228, Jerusalem 1651; Ms. 293, Istanbul 1652, vier davon werden hier besprochen. Andere befinden sich in Venedig, Mechitaristenbibliothek Mss. 1922, 1947 und eines in der British Library, Ms. Add. 27301; vergl. Der Nersessian, Chester Beatty, 6, Anm. 5; Conybeare, Catalogue Br. Mus., No. 88, S. 209–215.

12 Eine Manuskriptsammlung, die vielleicht 1359 entstand, in Jerusalem, Ms. 773, hat ein ganzseitiges Anfangsbild (Fol. 4v) mit Nerses dem Gnädigen, was auf eine solche Herkunft aus der örtlichen Schule hinweisen mag. Vergl. Bogharian, ebd., III (1968), 218–222, Abb. 5.

13 Pa-fnuti bedeutet in koptischer Sprache »mein Gott«. Paphnutius wurde Cephalas (= weiser Kopf) genannt, sein Eremitenleben verschaffte ihm auch den Spitznamen Bubali (= Büffel). Siehe J. Cassian, Collationes, III, 1; XVIII, 15. PL Bd. 49, Spal. 559, 1116; vergl. Bibliotheca Sanctorum, X (1968), Spal. 26–29.

14 De Lacy O'Leary, The Saints of Egypt, London, New York (1937), 219–220.

15 Unser Manuskript kam 1443 nach Jerusalem. Ein anderes Kolophon gibt an, daß es nach Hamith (Amida) gebracht wurde, um in der Kirche von St. Sargis kopiert zu werden. British Library Add. Ms. 27301 von 1615 ist tatsächlich die Kopie von Yovhannes, der unser Manuskript auch restaurierte, bevor er es nach Jerusalem zurücksandte. Conybeare, Catalogue Br. Mus., 213–214.

16 Jerusalem Ms. 228, Bogharian, ebd., I (1966), 612–623, Abb. 65, 66.

17 Jerusalem Ms. 971, ebd., III (1968), 545–548, Abb. 19–21.

18 Jerusalem Ms. 23, ebd., I (1966), 116–125, Abb. 10, 11.

19 PL, 73, Sp. 213f. Ich danke Dr. V. Nersessian von der British Library für die Hilfe bei der Identifizierung einiger der Episoden in den »Leben der Väter«, und Aliza Cohen für ihre Hilfe beim Herausfinden der Texte.

20 Der Nersessian zitiert in Chester Beatty, 6, ein ikonographisches Beispiel, wie die Darstellung der aufrechten Flüsse im Garten Eden in der Episode der sechs Mönche, die im »Leben der Väter« das Irdische Paradies suchen, die Darstellung des Gartens in den verkürzten Bibeln des siebzehnten Jahrhunderts beeinflußte.

21 Der Nersessian, Chester Beatty, XXXIII; ebd., Boston Gospel (1950) in Studies, 683–694, Abb. 444–459; ebd., L'Art Arménien, 230, Abb. 176, von Jerusalem Ms. 3815 von 1455.

22 Jerusalem Ms. 1667, Bogharian, ebd., V (1971), 519–522, Abb. 53–56.

23 Der Nersessian, Bataille de Vardaniens (1952) in Studies, 701–704, Abb. 460–462; Buschhausen, Wien, Cod. 189, S. 80–82, Abb. 169–170.

24 Vergl. Buschhausen, Wien, Abb. 156, 171.

25 Z.B. Buschhausen, Wien, Abb. 168, 185. Erschien auch in späteren Evangeliaren, siehe z.B. Der Nersessian, Chester Beatty, Taf. 51a, 54a.

26 Jerusalem Ms. 473. Bogharian, Grand Catalogue, II (1967), 460–466, Abb. 24–26; Der Nersessian, L'Art Arménien, 230–233, Abb. 177; ebd., Chester Beatty, 65.

27 Narkiss, Relation, 79–86, Taf. LXXVIII bis XLVI.

28 Akinian, Armenischer Alexanderroman, 201–296, teilt den Text in drei Rezensionen ein, mit illustrierten Beispielen nur in der ersten Gruppe.

29 Siehe Bogharian in Sion (1953), S. 133–135.

30 Fol. 100: »Oh, unser erbärmliches Dorf! Es gibt nichts außer saurer Milch, mit Wasser gemischt, und trockenem Brot.« Bogharian, Grand Catalogue, Bd. III (1964), 454. Ich bin Erzbischof Bogharian sehr dankbar für seine Hinweise auf einige der interessantesten Inschriften.

31 Z.B. Fol. 156: »Hier vergaß ich, das Wort des Königs aus dem Text des Katholikos Gregor zu kopieren, und benutzte statt dessen den alten Text.«

32 Wolohojian, Armenian Alexander, 32–33.

33 Wolohojian, Armenian Alexander, 41.

34 Der Nersessian, L'Art Arménien, 233.

35 Bucephalus, das stierköpfige menschenfressende Pferd, wurde aus unserem Manuskript (Fol. 10v) auf ein armenisches Mo-

dellbuch kopiert, siehe Der Nersessian, Model II (1969) in Studies, 670–671, Abb. 433, 434.
36 Der Nersessian, Chester Beatty, XXXIV bis XL.
37 Z.B. Jerusalem Ms. 2784 von 1434, vergl. ebd., XXXV, XXXVII; und Ms. 566 von 1451, 50–57, Taf. 34–37; und Ms. 543 in der Walters Art Gallery von 1455, vergl. ebd., Walters, 31–44, Taf. E, F, 86–127.
38 Ebd., Chester Beatty, XXXVI, Taf. 34b.
39 Ebd., XXXV.
40 Ebd., XXXVIII–XXXIX, 79–80; Hovsepian, Khizan.
41 Jerusalem Ms. 868, Bogharian ebd., III (1968), 366–368, Abb. 7–9.
42 Jerusalem Ms. 1594, ebd., V (1971), 384 bis 386, Abb. 30, 31.
43 Der Nersessian, ebd., 79–80.
44 Jerusalem Ms. 135, Bogharian, ebd., I (1966), 372–403, Abb. 51–60.
45 Jerusalem Ms. 2569. Bogharian, ebd., VIIII (1977), 264.
46 M. Aghawnuni, Mönche und Besucher im armenischen Jerusalem, Jerusalem (1929), 266 (in Armenisch).
47 Jerusalem, Ms. 1920. Boghariyn, ebd., IV (1972), 376–383, Abb. 39–40.
48 Jerusalem, Ms. 397. Bogharian, ebd., II (1967), 324–326.
49 Ms. 573. Der Nersessian, ebd., 76–81, Taf. 46, 47.
50 Jerusalem, Ms. 420. Bogharian, ebd., II (1967), 370–372, Abb. 20.
51 Zu anderen Wanderkünstlern wie Sargis von Mokhs siehe ebd., 136–138.
52 Jerusalem, Ms. 840. Bogharian, ebd., III (1968), 321–326.
53 Der Nersessian, ebd., XXXIX, 79.
54 Ebd., 137, Anm. 7 und 8.
55 Jerusalem, Ms. 1663. Bogharian, ebd., V (1971), 508–513, Abb. 49–51.
56 Z.B. Ms. 2663 von 1414; Ms. 2569 von 1577–1579; Ms. 2670 von 1640–1643; und in der Sammlung Chester Beatty Ms. 547 aus dem siebzehnten Jahrhundert; vergl. Der Nersessian, ebd., S. 85.
57 Jerusalem, Ms. 1460. Bogharian, ebd., V (1971), 169–172, Abb. 8–11.
58 Siehe Anm. 42, oben.
59 Der Nersessian, ebd., 136–137; Bogharian, ebd., I (1966), Ms. 234 von 1601, S. 644 bis 647.
60 Jerusalem, Ms. 1920. Bogharian, ebd., VI (1972), 376–383.
61 Der Nersessian, ebd., XXXIX.
62 Siehe Der Nersessian, ebd., S. XL.
63 Siehe M. Stone, The Testament of Levi, Jerusalem, 1969.
64 Jerusalem, Ms. 1934. Bogharian, ebd., VI (1972), 461–469.
65 Sohn von Theodor De Bry. Thieme-Becker, V. 162, vergl. Brassinne, De Bry I, 13–17.
66 Biblia De Bry, 1609. Weder in Thieme-Becker noch in Hollstein, Engravings, VI, 27–52, erwähnt.
67 Jerusalem, Ms. 428. Bogharian, ebd., II (1967), 382–387, Abb. 21–22.
68 Z.B. Jerusalem, Ms. 1933 von 1645, vergl. Der Nersessian, L'Art Arménien, 233–236, Abb. 178–179.
69 Jerusalem, Ms. 1932, Fol. 14v. Bogharian, ebd., VI (1972), 444–448, Abb. 51, 52.
70 Jerusalem, Ms. 501. Bogharian, ebd., II (1967), 495–496, Abb. 27.
71 Jerusalem, Ms. 1933. Bogharian, ebd., VI (1972), 448–461, Abb. 53–55.
72 Der Nersessian, L'Art Arménien, Abb. 178.
73 Dieses Bild, das auch in der Neu-Julfa-Bibel von 1643–1645 vorkommt (Jerusalem Ms. 1934), fehlt in der De Bry Bibel, obwohl es in anderen dazwischenliegenden Bibeln vorhanden ist, die J. T. De Bry als Vorbilder benutzte – z.B. in der Plantin Bibel von 1572, die Godefoid Ballain illustrierte, siehe M. Rooses, Het Oud en het Nieuw Testament, Antwerpen 1911, II, 177; auch in Holzschnitten von Lucas Cranach dem Älteren, siehe J. Jahn, 1472 bis 1553 Lucas Cranach d.Ä., München 1972, 740, und der Venediger Bibel von 1607, die nicht von De Bry benutzt wurde (Editiones Sixti Quinti Pont. Max., 635). In diesen früheren Darstellungen des viereckigen Jerusalem fehlen jedoch Gottvater, die Taube und der Hirte. Von den 14 Illustrationen in den Neu-Julfa-Bibeln stützen sich nur 10 auf die De Bry Bibel von 1609, die übrigen vier müssen ein anderes Modell gehabt haben. All diese Illustrationen zur Apokalypse stützen sich ursprünglich auf Albrecht Dürers 14 Holzschnitte von 1496–1498, mit Ausnahme des Himmlischen Jerusalem, siehe Schellenberg, Dürers Apokalypse.
74 Basel 1582 – Amsterdam 1658, Sohn des Kupferstechers Christoffel I und Vater von Christoffel III. Siehe Waller, Nederlandsche Graveurs, 300; Thieme-Becker, XXX, 586; Nagler, Künstler-Lexikon, XVIII, 362–365.
75 Sichem, Biblia Sacra, II, 453. Eine andere Ausgabe von 1657 aus Amsterdam hat ähnliche Holzschnitte.
76 Alle Holzschnitte von van Sichem sind mit seinen Initialen CVS signiert. Auf Holzschnitten, die er von anderen kopierte, setzte er sein Monogramm zu ihrem. Die Passionsbilder z.B. tragen die Initialen HG seines holländischen Lehrers Hendrik Goltzius, siehe Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, VIII, 10–11, während die meisten Szenen der Apokalypse Dürers Monogramm AD tragen, siehe Hollstein, German Engravings, VII, 135–143. Das Himmlische Jerusalem in der van Sichem Bibel (S. 453), das letzte Bild in dem Buch, ist von minderer Qualität, und Dürers Monogramm fehlt. Das vorletzte Bild (S. 452) wiederholt die letzte Szene von Dürers Version und trägt sein Monogramm.
77 Ms. 1933, Fols. 7v, 8; siehe Der Nersessian, L'Art Arménien, Abb. 178–179. Andere Bilder, die zu dem Originalmanuskript gehören, sind Hannah und Eli (Fol. 116v) und David beim Gebet (Fol. 281v). Zum späteren Stil gehört die Geschichte von Hiob (Fol. 270v).

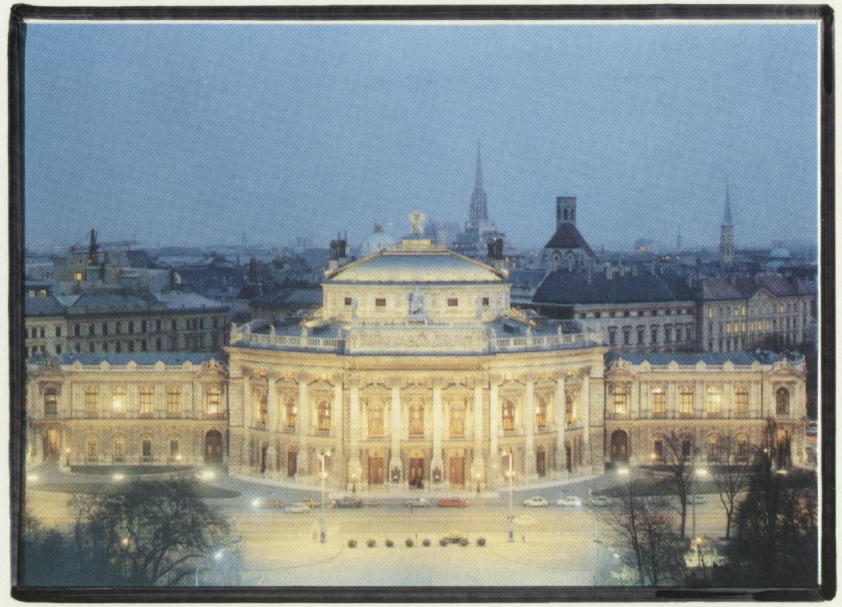
Neuntes Kapitel
S. 115–120

1 Siehe Macler, Livres d'Amsterdam, 71–84; ebd., Reliure d'Oskan, 7–17; Sonderausgaben der Zeitschriften Sion und Etchmiadzin zur Oskan-Bibel, erschienen 1966. Ich danke Dr. V. Nersessian für seine Hilfe bei der Oskan Bibel. Ich konnte leider sein Buch über die armenische Druckkunst noch nicht sehen, das gerade vom British Museum herausgegeben wurde.
2 Es bestehen geringe Größenabweichungen zwischen der Antwerpener (1646) und der Amsterdamer (1657) Ausgabe der van Sichem Bibel.
3 Von Hadrianus Petrus Damianus Schoonbeck, einem Stecher und Drucker, Amsterdam 1658 – Moskau 1705. Vergl. Nagler, Künstler-Lexikon, XVII, 503–504.
4 Z.B. Hollstein, German Engravings, VII, 15, 111.
5 Nagler, Künstler-Lexikon, XVIII, 363.
6 Jerusalem Ms. 1927. Bogharian, Grand Catalogue, VI (1972), 421–427; Der Nersessian, Chester Beatty, XLIII, 11.
7 Fol. 124v, ganzseitig. Vergl. Der Nersessian, Chester Beatty, XLIII, 11.
8 Für eine ähnliche Bibel, siehe London, British Library Ms. Or. 8833.
9 Jerusalem Ms. 66, Bogharian, Grand Catalogue, I (1966), 208–215, Abb. 22–27.
10 Der Nersessian, The Armenians, 75.
11 Z.B. Chester Beatty Ms. 606, ebd., Chester Beatty, 169.

Zehntes Kapitel
S. 121–144

1 Da die siebzig Kirchen vor der persischen Eroberung den Armeniern gehört haben sollen, siehe im ersten Teil dieses Buches »Die armenischen Gemeinden von Jerusalem«.
2 Prawer, Armenians in Jerusalem, 229–230.
3 Prawer, ebd., 230; Vincent and Abel, Jerusalem II, 522.
4 Prawer, ebd., 230–231.
5 Johannes von Würzburg, PPTS, Bd. 3, 45; Hintlian, History, 54; Vincent and Abel, ebd., 522.
6 Nicolo da Poggibonsi, 29, Hintlian, History, 55.
7 John Poloner, PPTS, Bd. 6, 15.
8 Prawer, ebd., 231; Vincent and Abel, ebd., 522–524.
9 Vincent and Abel, ebd., 529–541; R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture (London, 1965), 201–213.
10 Ebd., 532.
11 Ebd., 541–542; Hintlian, History, 54.
12 Vincent and Abel, ebd., 544–546.
13 Ebd., 542–544.
14 Ebd., 544–546.
15 Prawer, ebd., 229–233.
16 Vincent and Abel, ebd., 531–532, Abb. 198.
17 Ebd., Abb. 203–205.
18 Ebd., 536–538, Abb. 206.
19 Z.B. die Kuppel in der Kirche von Hopital Saint-Blaise in den Pyrenäen; siehe M. Aubert, L'Art Roman en France (Paris, 1961), 241; Vincent and Abel, ebd., 538.
20 Ebd., Taf. XIX, 4, 6.
21 Borg, Provence, Abb. 141, 142. Ich danke Dr. Bianca Kühnel für diese Beispiele.
22 Menschliche Köpfe innerhalb der Blätter sind in der Provence üblich, siehe Borg, ebd., Abb. 145–148; es gibt aber auch einige Szenen, siehe ebd., Abb. 140. Vergl. Vincent and Abel, ebd., Taf. XVIII.
23 Siehe Congrès Archéologique de France, 121 (1963), 21, 155.
24 Vincent and Abel, ebd., Taf. XXI, XXIV, XXVI, LXII, LXXIII.
25 Vincent and Abel, Jerusalem II, 555, 556, Abb. 225, Taf. LVIII, 3. Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, 43–44, Kurdian, Wood-Carving, 45, Taf. 25.
26 Vergl. eine Ikonostasis in der koptischen Kirche von Aboul Sefein. Siehe M. H. Simaika Pacha, Guide Sommaire du Musée Copte (Cairo, 1937), Taf. CXL.

27 Vincent and Abel, ebd., 556, Taf. LVII, 1.
28 H. Maundrell, A Journey from Aleppo to Jerusalem in 1697 (Beirut, 1963), 163.
29 Jerusalem, Ms. 154, Bogharian, Grand Catalogue, I (1966), 429–466.
30 Carswell, Kütahya Tiles, 12–26.
31 Abraham Vardapet, der Arajnord von Thekirdag (Ostthrakien), der in der Inschrift in den Bilderfliesen erwähnt wird, machte 1719 seinen ersten Besuch in Jerusalem. Bei dieser Gelegenheit könnte er einige dieser Fliesen als ein Geschenk für das Heilige Grab bestellt haben. Andere Fliesen wurden von Einzelpersonen und Familien aus Kütahya zu etwa derselben Zeit gestiftet, wie die Inschriften angeben.
32 Carswell, ebd., 2 Bde., 1972.
33 Ebd., 29–30, Taf. 1, A1.
34 Ebd., 32, Taf. 1, A3.
35 Ebd., 31–32, Taf. 1, A4.
36 Ebd., 33, Taf. 2, A7.
37 Ebd., 33–34, Taf. 2, A8.
38 Ebd., 34–49, Taf. 3–9.
39 Ebd., 50–52, Taf. 10, C1.
40 Ebd., 54, Taf. 11, C6.
41 Ebd., 81–83, Taf. 22a–c.
42 Mekhitarian, Cat. Exh. Jerusalem 1969, 35, No. 50.
43 Ebd., No. 49.
44 Ebd., 41, No. 78.



Luis Nicolett. Blanche Auley. Pierre Lancy


ԾՈՎ ՄԻՋԵՐԿՐԱԿԱՆ
ՀԻՆԱՍՏԱՆ
ՍՈՒՐ
ԵԳԻՊՏՈՍ
ԱՐԱԲԻԱ
ՄԵԾ
ՀՆԴԿԱՍՏԱՆ
ՊԵՐՍԻԱ
ՄԵԾ ԱՂՎԱՆՔ
ՀՅՈՒՍԻՍԱՅԻՆ
ՄԵԾ ՀԱՅՔ
ՍԵՎ
ԿԱՍՊԻԱՆ
ՄԱՐԴԱՍՏԱՆ
ՎՐԱՍՏԱՆ
ՎԱՆԱՁՈՐ
ՏԱՐՈՆ
ՄՈՒՍԱ
ՍԱՍՈՒՆ
ՄԱՆԱԶԿԵՐՏ
ԱՐԶՐՈՒՄ
ԿԱՐՆԻ
ԱՆԻ
Վ





ISBN 3-7630-1695-3

Armenische Kunst

Armenische Kunst