

VARIANTEN DES KIRCHENTYPS MIT ZENTRALEM SECHSPASS-KUPPELBALDACHIN IN POLYGONALUMFASSUNG IN GEORGIEN

E. TOMPOS

Institut für Geschichte und Theorie der Architektur
Technische Universität Budapest, H-1521

(Eingegangen am 15. Juni 1983.)

Polygon-Outlined Varieties of the Six-lobe Church Type with Central Dome-Canopy in Georgia — Questions of the history of architecture of polygon-outlined six-lobe churches in Georgian territory — Goguba, Oltisi, Kiagmis-Alti, Kahi and Bochorma are considered. Like cross varieties of space composition in Kumurdo and Nikorzmina, these also may be stated to express important historical functions. Varieties of this church type arisen about the turn of the millennium, in the state organization of the Bagrationi kingdom on the way to independence, represent the lords' power such as the sepulchral church of the Baguashi family in Kahi. In the period of organization of the central power, against the church type in Kumurdo and Nikorzmina bearing monarchic ideas, these sepulchral churches were manifestations of the respect of ancestors — such as that of the Baguashi family in Kahi.

Im Gebiet Georgiens war die Gründung der Zentralmacht an der Wende des X. und XI. Jahrhunderts keine leichte Aufgabe. Neben der Beseitigung der fremden Unterdrückung, vor allem der islamitischen Expansion, erforderte auch die Bekämpfung der inneren Uneinigkeit große Anstrengungen¹.

Die fürstlichen Großgrundbesitzer der verschiedenen Provinzen wideretzten sich energisch der Machtexpansion der Dynastie der Bagratiden. Dieses Verhalten war verständlich, da ja oft diese Herrscher auch selbst den Königstitel trugen und die politische Leitung zu erringen bestrebt waren. Ihre Pläne wurden durch die großzügig durchdachte Machtbestrebung Davids III. (961–1001), dann Bagrats III. (975–1014) durchkreuzt. Der Erfolg des letzteren war durch Familienunterstützung vorbereitet. Er bestieg noch als Kind den Tron Kartlis und Abhasiens; an seiner Stelle herrschten als Regenten vorübergehend sein Vater, Gurgen bzw. seine Mutter, Guranducht². Später wurde die begonnene Gebietsvereinigung von dem König selbständig fortgesetzt. Er festigte seine Macht oft in schweren Kämpfen mit der Waffe und darauffolgend durch diplomatische Geschicklichkeit. Seine Taktik zeigte sich unter anderem auch im Kampfe mit dem jahrhundertealten Feind der Dynas-

¹ Dshanasia, Z., *Istorija Grusii*, Tbilissi, 1946, S. 168–169, 174–176; — Berdscheneschwili, N. A., Dondua, W. D., Dumbadse, M. K., Melikischwili, G. A., Mescha, Sch. A. *Istorija Grusii*, Tbilissi, 1962, S. 134–137, 142–143, 149–150; — Awalischwili, Z.; *La succession du curopalate David d'Ibérie, dynaste de Tao, Byzantion VIII* (Bruxelles, 1933), S. 177–202; — Toumanoff, C.: *Armenia and Georgia*, Cambridge, 1966

² Dshanasia, Z. s.o. S. 168–169

tie der Bagratiden, mit dem Haus Baguaschi. Diese Familie bekämpfte energisch die Vereinigungsbestrebungen des Herrschers. Die Aufständischen wurden von dem König 989 zur Unterwerfung gezwungen, sodann der Sohn des Familienoberhauptes Rati Baguaschi, Liparit, zum Landesfürsten, zum »Eristaw« ernannt³. Er zeigte ein ähnliches Verhalten um das Jahr 1010 dem Herren von Kacheti und Ereti, dem Fürsten Kwirike III. (1009–1031) gegenüber. Er brach die Selbständigkeitsbestrebungen des Königs von Kacheti in einem Kriegszug, aber nach siegreichen Kämpfen von etwa zwei Jahren nahm er dessen Sohn an seinen Hof zu sich⁴.

In Kenntnis dieser Politik liegt es auf der Hand, daß die Kirchenarchitektur Bagrats III. (975–1014) — auch die Familienrepräsentation ausstrahlenden Komplexe von Kumurdo und Nikorzinda — die christologische Superiorität des Königs Kultes nicht im allgemeinen, sondern auf sehr konkrete historische Gegebenheiten hinweisend, zielbewußt betonte. Die propagative höfische Kunst dieses Zeitalters, zu der der in Kreuzform zusammengefaßte Gebäudetyp mit zentralem Sechspaß-Kuppelbaldachin gehört, sanktionierte die Idee der mit der Waffe gefestigten inneren Einheit, der christlichen Monarchie der islamitischen Expansion gegenüber durch den Hinweis auf die Parallelität der Persönlichkeiten des Königs und des Erlösers.

In Georgien gibt es jedoch auch Kirchen, wo die Raumgruppe mit dem Zentrum in Sechspaß-Kuppelbaldachinform nicht zwischen kreuzförmigen Umfassungswänden, sondern in einer polygonalen — meistens zwölfkigen — Umfassung angeordnet ist. Nachdem die inhaltliche Bedeutung der ersteren Lösung klargelegt wurde, stellt sich mit Recht die Frage, ob der letztere Kirchentyp einst nicht auch eine ähnlich wichtige historische Bestimmung gehabt hat? Wann, weshalb, zu welchem Zweck wurden solche Werke in den Gebieten von Goguba, Oltisi, Kiagmis-Alti, Kachi und Botschorma errichtet?

Die Beantwortung dieser Frage stößt auf zahlreiche, schwer überbrückbare Hindernisse. Die Forschung wird jedenfalls durch den Umstand erschwert, daß von den bekannten Beispielen drei — Goguba, Oltisi, Kiagmis-Alti — in Südgeorgien, im Wirkungsbereich des einstigen Tao Klardsheti, heute im Grenzgebiet der Türkei liegen. Eine zeitgemäße Untersuchung auf Ort und Stelle dieser Denkmäler scheint für uns gegenwärtig unmöglich zu sein, selbst geeignete neuere Dokumentation kann nicht beschafft werden. Man muß sich mit den Zeichnungen und Photoaufnahmen begnügen, die vor einem halben Jahrhundert oder vor noch längerer Zeit gemacht wurde⁵. Für die Forschung wichtige neuere Daten werden jedoch durch die Komplexe

³ Berdseneschwili, N. A., Dondua, W. D., Dumbadse, M. K., Melikischwili, G. A., Meschia, Sch. A.: S. Note 1, S. 143

⁴ Tschubinaschwili, G. M.: *Architektura Kachetii*, Tbilissi 1959, S. 24–25

⁵ *Materialy po Archeologii Kawkasa*, XII. (Moskau, 1909), S. 73–75, 85–88. Bd. XVI. S. 46, 58–61 — *Album tschertjochei is pojedok F. Z. Takajschwili*, Tbilissi, 1924, S. 28–29, 47–48 (in grusinischer Sprache)



Abb. 1. Fundorte zentraler sechslappiger Kirchen mit Baldachinkuppel in Byzanz, danach in Dalmatien, im Kaukasusgebiet (Georgien und Armenien) und im Gebiet des mittelalterlichen Ungarns (——— Georgien, - - - - Armenien)

von Kachi und Botschorma geliefert, die sich an auch heute zugänglichen Orten im westlichen Teil des Landes und in der Provinz Ostkacheti befinden.

Die Kirche von Goguba ist in ihrer Massen- und Raumkomposition vollkommen einheitlich, auf die Mittelachse organisiert, in zentraler Anordnung. An den Kuppelbaldachin mit 6,50 m Spannweite, über sechseckigem Grundriß, schließt sich radial in derselben Größe — ohne Ausladung — der ein Zwölfeck bildende Apsidenkranz, inwendig mit Hufeisenbögen, außen

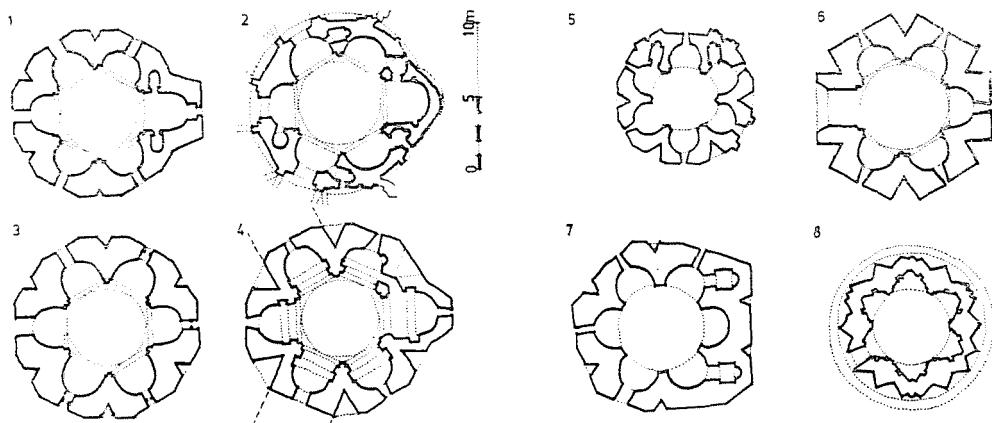


Abb. 2. Sechslappige Kirchen in Polygonalumfangung mit Kuppelbaldachin im Kaukasusgebiet: 1. Kiagmis Altı, Türkei: Kirche, 2. Hälfte des X. Jh.; 2. Kachi: Grabkirche der Baguatschi-Familie, 1. Hälfte des XI. Jh.; 3. Goguba, Türkei: Kirche, 2. Hälfte des X. Jh.; 4. Botschorma. Kreis Kacheti: Burgkirche, Anfang XI. Jh.; 5. Ani, Türkei: Hl. Gregor Abugamrentz, Grabkirche der Pahlavuni-Familie, 2. Hälfte des X. Jh.; 6. Ani, Türkei: Kirche »A« des Palastes, 2. Hälfte des X. Jh.; 7. Ani, Türkei: Kirche »B« des Palastes, 2. Hälfte des X. Jh.; 8. Ani, Türkei: Hirtenkirche XI. Jh.

mit polygonalem Abschluß an. Die innere Architektur des monolithisch konstruierten Gebäudes imitiert — wie an der Photoaufnahme ersichtlich — einen Gerippebau. Mit feierlicher Einfachheit zeichnet sich der »Stützring« mit bogenförmigen Abschluß der an die Mauerzungen zwischen den Apsiden angeschlossenen Halbsäulen ab, über dem sich — horizontal auf ein Gurtgesims aufgesetzt — das vorige Baldachinmotiv auf dem Zylinder des durch Fenster durchbrochenen Tambours mit gestreckten Proportionen in Aufsatzform wiederholt: Diese obere Blindarkadenkrone scheint die Gewölbekappe der Kuppel zu tragen. Das äußere Gliederungssystem übernimmt ebenfalls das Prinzip des zweigeschossigen inneren Aufbaues. Wie es von den stark zerstörten Fassadenresten abzulesen ist, befand sich aber unten kein Arkatur-Aufsatz, sondern nur eine negative Plastik, die Wandfläche wird nämlich durch Vertiefungen mit V-förmigem Grundriß und halbkreisbogenförmigem Abschluß unterbrochen. Somit zeigt diese in Tao-Klardsheti im X. Jahrhundert typische Gliederungsarchitektur nach außen hin die Paßteilung der inneren Raumgruppe an. Das Gestaltungssystem der Fassade läßt sich also im wesentlichen bestimmen, aus den Resten der stark zerstörten Gebäudes sind jedoch wenig weitere Einzelheiten zu erkennen. Soviel ist jedenfalls sicher, daß sich in den oberen Halbkreisbögen der Vertiefungen mit V-förmigen Grundriß einst trichterförmig geformte »Fächer motive« befanden. Der Gesimsabschluß des Unterteils ist heute bereits vollends vernichtet. Darüber, auf der Außenfläche des sich aus dem Apsidenkranz heraushebenden Kuppeltambours sind die Spuren mit der inneren Architektur übereinstimmender Blindarkade zu erkennen. Auf der zur Verfügung stehenden Photoaufnahme sind der kräftige, einfache Gliederungsaufsatz der Bodenreihe und die Einzelheiten der Abaki in der Kämpferlinie genau zu erkennen. Die Form der einstigen Bedachung läßt sich jedoch nach dem gegenwärtigen Zustand nicht mehr bestimmen; die ehemalige konische Lösung läßt sich bloß nach den Spuren ahnen.

Die Kirchen von Oltisi und Kiagmis-Alti zeigen im Vergleich zu der vorigen Anordnung eine mäßige Änderung: Die vollkommen einheitliche zentrale Anordnung wurde durch eine auf die Mittelachse organisierte Komposition abgelöst, in der auch die Westostrichtung akzentuiert ist. Der von polygonalen Umfassungsmauern umgebene Gebäudekomplex mit zentralem Sechspaß-Kuppelbaldachin, mit etwa 6,50 m Spannweite in der Mitte, hat dem Westeingang gegenüber auf der Ostseite eine liturgisch wichtige, in ihren Abmessungen gestreckte, rechts und links durch je einen Nebenraum flankierte Apsis. Die Raum- und Massenkomposition ist also nicht vollkommen zentral, radial angeordnet, sondern es kommt — neben der senkrechten Mittelachse — sekundär auch die horizontale westöstliche Längsachse zur Geltung. Auch so bleibt aber der vertikal hervorgehobene Innenraum der Kern des Komplexes: Durch die Architektur des Gebäudes wird vor allem der Leitgedanke des Kuppelbaldachins unterstrichen.

Aus den Gebäuderesten ist zu entnehmen, daß sich der Arkadenring inwendig auf Halbsäulen vor den Wandpfeilern der Pässe erhob, darüber war die Halsgliederung des durch Fenster durchbrochenen Tambours mit einem Kuppelgewölbe gedeckt. Dagegen erinnern außen Vertiefungen mit V-förmigem Grundriß an das Gogubaer Beispiel der Raumgruppierung mit Nischen. In ihrer Gesamtwirkung wird die zentrale Einheit der Gebäudemasse der Kirche durch die gegen Osten verlängerte Ausbuchtung der Hauptapsis etwa gestört.

Der Gebäudekomplex der Kirche in Kachi läßt sich im wesentlichen — die neuzeitliche Instandsetzungen außer acht gelassen — auf zwei Bauperioden unterteilen.

Wie bei den vorigen Werken, gestaltete sich ursprünglich die in West-ostrichtung etwas verlängerte Anordnung mit Sechspaß-Kuppelbaldachin mit 6,50 m Spannweite und 17,50 m Gewölbehöhe in der Mitte, im Rahmen einer polygonalen Mantelmauer aus. Die Bedeutung des zentralen Akzents der sekundären westöstlichen Längsachse gegenüber wird dadurch erhöht, daß auch auf der Nordwest- und Südwestseite, also senkrecht auf die horizontale Längsachse, Portale errichtet waren. Auf der Außenseite des Apsidenkranzes, im Anschlußpolygon der Erweiterungen, tun sich, — mit einer Ausnahme — Nebenräume auf. Im wesentlichen erinnert diese Lösung an die Hag. Euphemia in Konstantinopel. Die Anordnung von Begleiträumen hatte jedoch hier die Folge, daß an der Außenseite die Masse vollkommen zusammengeschlossen, ohne Vertiefungen mit V-förmigen Grundriß, nur durch die Winkel der Seitenflächen die Nischenteilung der inneren Raumgruppen andeutet. Im Innenraum zeichnet sich das Gliederungssystem des Hauptmotivs des Kuppelbaldachins großzügig ab. Der Arkadenring stützt sich auf die kräftigen Halbsäulen vor den Wandzungen des Apsidenkranzes ab. Die Gliederungen des Arkadenringes sind tektonisch geformt, bringen aber nicht die Logik eines Steinbaues, sondern jene einer Holzkonstruktion zum Ausdruck. Sockel und Abaki der Halbsäulen scheinen die vertikalen Tragstützen in Fesseln zu schlagen, an die Wandzungen zu binden. In der Architektur haben die doppelten Würfelkapitelle der Halbsäulen eine andere Bestimmung; durch diese Ausführungsform schließt sich die Gliederung der Bögen unten im Halbkreisbogen, die Platten bilden im »Verbund« eine feste Einheit. Über dem in dieser Weise organisch zusammengebauten Baldachinmotiv wechselt die Anordnung des Arkadenringes durch Vermittlung der in den Ecken befindlichen sphärischen Dreiecke von einem Sechseck zu einem Zwölfeck, dann zum Kreisgrundriß. An die Gliederung passen sich die zwölf Fenster des Tambours an. Diese sind durch einen bogenförmig gewellten Fenstersturz umgürtet, in den Dreiecken ihrer Treffpunkte wird die obere Krone des Tambours — über dem sich die Kuppel der die kosmische Feierlichkeit des Himmelsgewölbes symbolisierenden Halbkugel ausbreitet — durch kleine Pendentive enger verbunden. An den Aufbau der Raumgruppe angepaßt, teilt sich die Masse der Kirche von außen nahezu in zwei Bauniveaus.

In der Fassadenarchitektur sind weitere auf das Interieur hindeutende Zeichen zu erkennen. Die Polygonform des Mauermantels, die sich an die Paßgliederung anpaßt, wird durch den plastischen zickzackigen Abschluß der gebrochenen Gesimslinie des Giebelreihendaches hervorgehoben. Der Rhythmus dieses Systems wird weiterhin durch den sich auf der Außenfläche abzeichnenden Gliederungsaufsatz aus Säulen und Bögen unterstrichen, nämlich durch die — nunmehr nicht tektonische, sondern applikative — äußere formale Andeutung des inwendigen Baldachinmotivs. Aus dem herrlich komponierten Ring, gewissermaßen auf dessen Sockel gestützt, erheben sich die Halsmotive des Tambours. Auf dessen im Zwölfeck konstruierter Masse wiederholt sich die Architektur des unteren Teils. Auch die zwölf Fenster sind durch einen Arkatur-aufsatz aus Säulen und Bögen gekrönt. Die Blindarkadenkrone wird aber, ebenfalls in Giebelreihenform, durch ein Gesims in Zickzacklinie begrenzt und durch eine »regenschirmförmige« Dachhaube abgeschlossen.

Der herrliche Komplex dieser Kirche wurde bei der Weiterentwicklung des ursprünglichen Zustands durch Nebenräume bereichert. An der Nord- und der Südseite wurde je eine viereckige kleine Kapelle mit Apsis errichtet; zwischen den beiden Kapellen wurde an der Westseite eine das Nordwest-, Südwest- und auch das Westportal verbindende, korridorartige Vorhalle gebaut. In der Architektur ist eine Steigerung der dekorativen Bestrebung zu beobachten. Im Interieur ist besonders die Ausführung der Südkapelle von überwältigender Schönheit. Über der Blindarkadengliederung des quadratischen Raumes erhebt sich eine mit juwelenhafter Feinheit geformte Pedentivkuppel. In ihren Ecken, auf den sphärischen Dreieckflächen entfalten sich strahlenförmig je drei Blütenblätter ähnliche Ornamente und führen über Halbrundbogenlunetten mit Pflanzenornamentik zu der zwölfteiligen Zwickelkappe der Kuppel, auf deren Fläche ein großes Kreuz dargestellt ist. Das geschnitzte Emblem von künstlerischer Pracht an der Nordseite der Kapelle repräsentiert einen ähnlichen Ideeninhalt. Auf der mittleren Scheibe ist die »Verklärung des Kreuzes« dargestellt; vier Engel heben das Symbol der Erlösung hoch. Das zwischen sich aufschwingenden Engeln durch reiches Rankenwerk umrahmte Kreuz ist — ähnlich wie die Dekoration der Decke — das herrschende Motiv im Innenraum der Kapelle. Der architektonische Reichtum wurde an späteren Gebäudeteilen auch für die äußere Erscheinung kennzeichnend. Alles ist mit dekorativem Aufsetzschnitzwerk bedeckt. Unter der Zickzacklinie des Giebelreihendachgesimses zeichnet sich spitzenfein gegliedert die Säulen-Bogen-Arkatur ab. Ihr Wellenspiel wird durch den Rücksprung der Wandfläche in der Umrahmung, ferner durch die Verzierung der »Aufsetzelemente«, z.B. durch die spiralförmige Drehung ihrer Flächen hervorgehoben. Die in den Einzelheiten schwelgende, geistreiche, jedoch stets harmonisch zusammengehaltene Ornamentik erinnert nahezu an ein Holzrelief oder einen Metallbeschlag kunstgewerblicher Feinheit.

Die Kirche von Botschorma ist in ihrer Anordnung eher den Baudenkmalern von Goguba, Oltisi, Kiagmis-Altı in Südgeorgien als der Lösung im nordwestlichen Kachi verwandt. Der Kern der Raumgruppe, der zentrale Innenraum mit Sechspañ-Kuppelbaldachin von 6 m Spannweite, zeichnet sich nach außen hin klar ab: Kräftige Vertiefungen mit V-förmigem Grundriß kennzeichnen die Nischengliederung. Die Raum- und Massenkomposition wird durch die vertikal hochstrebende Mittelachse beherrscht. Dieser Eindruck wird auch durch den an der Ostseite ausbuchtenden, mit einer Bema verlängerten Chor nicht gestört, weil sich im Komplex keine Längsachse ausgestaltet hat. Der Eingang befindet sich nicht auf der West-, sondern auf der Nord- bzw. Südwestseite. So sind der Chor und das durch zwei Vorhallen flankierte Portal mit dem Mittelraum radial verbunden, der zentrale Akzent des letzteren wird durch die Erweiterungen nicht geschwächt, sondern im Gegenteil gesteigert. Die Feierlichkeit des inneren Baldachinmotivs wird durch einen kräftig gegliederten Arkadenring verkörpert. Sein Arkaturkranz ist in allen Einzelheiten wohldurchdacht. Die formale Andeutung der Anschlußpunkte ist einfach, jedoch ästhetisch gestaltet. Es ist, zum Beispiel, beachtenswert, daß zur Steigerung der inneren Plastik des Arkadenringes die Wandsäule rechts und links durch je einen die Seitenbögen unterfangenden Pilaster flankiert wird, und sich die Verbindung zwischen dem vorigen Stützensystem und den nischenartigen Erweiterungen durch die Einfügung einer schmalen Spiegelvertiefung am äußeren Rande ausgestaltet. Auch die Form der Systemknotenpunkte ist ähnlich durchdacht. Die Form des Sockels der Wandsäulen konnte an der Ostseite der Südwestnische aufgedeckt werden; bei der Untersuchung an Ort und Stelle kam hier unter einer dicken Kalk- und Mörtelschicht die originale Werksteingliederung zum Vorschein. Etwa 20 cm über der Bodenoberfläche steht der durch die fünf Seiten des Polygons begrenzte, oben bogenförmig abgerundete Sockel, in dessen Winkelbögen je ein Sporn oder ein robustes Abakusblumenornament zu dem abgerundeten Schaft der Wandsäule hinüberleitet. Der Abakus verbindet hingegen die Wandsäule auch mit den seitlichen Pilastern. Die Profilierung ist von oben nach unten aus einer senkrechten und einer nach innen geneigten, abgeschrägten Platten zusammengesetzt. In die Ebene letzterer schräger Fläche schneidet sich der Schaft der Wandsäule ohne Kapitell ein. Oben auf der horizontalen Ebene des Abakus des Stützenbündels sitzen die Bögen des Arkadenringes, in deren Ecken die sphärischen Dreiecke je eines Zwickels den Übergang des von einem Sechseck in einen Kreis wechselnden Raumes bilden. Hier, unmittelbar über der Archivolte, zieht sich das ebenfalls einfach profilierte, durch eine vertikale Platte begrenzte, schmale Gurtgesims. Auf den Flächen des Tambours mit sechs Fenstern und der Kuppel befanden sich — soweit es bei dem gegenwärtigen trümmerhaften Zustand zu sehen ist — auch früher keine plastischen architektonischen Details. Infolge der Zerstörung des Gebäudes sind hier oben auch keine Malerei-

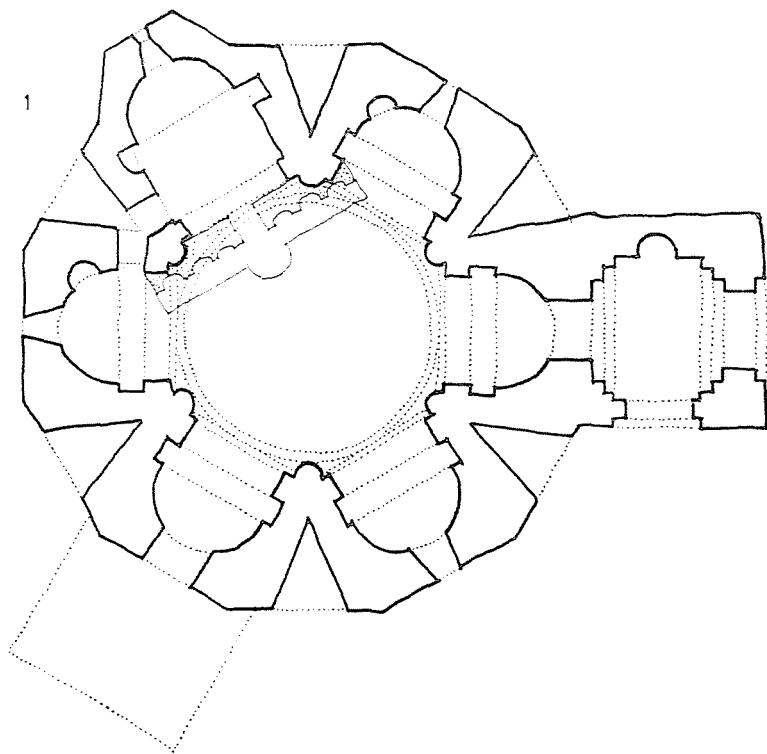
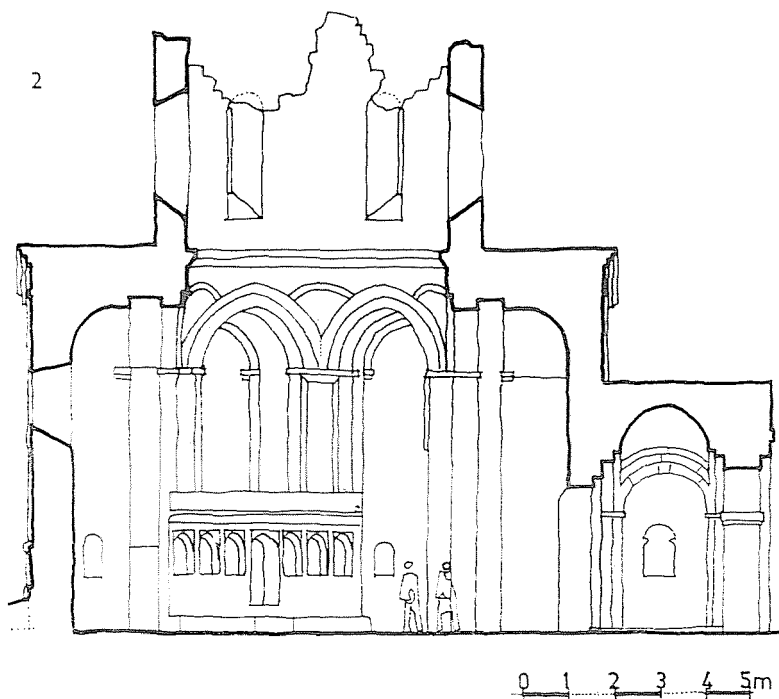


Abb. 3. Botschorma (Kreis Kacheti); Burgkirche, Anfang XI. Jh.; 1. Grundriß; 2. Querschnitt

spuren zu finden. Auf den Gewölben und Seitenwänden der Pässe sind jedoch auch nach dem Einsturz der Kuppel an zahlreichen Stellen Bruchstücke einer ursprünglich in einem einheitlichen ikonographischen System entworfenen Bildkomposition erhalten geblieben. Anordnung und Charakter der einzelnen Szenen deuten im wesentlichen auf eine orthodoxe Auffassung. Im Hauptchor ist je eine durch zwei Engel flankierte thronende Gestalt — Christus oder Maria — bemerkbar. Daneben ist auf dem Gewölbe des Südostpasses »Christi Geburt« dargestellt. Die an Einzelheiten reiche Darstellungsweise, wo auch das Baden des Kindes nicht fehlt, gehört zu dem Kreis ähnlicher Kompositionen östlichen Typs. Es ist etwas überraschend, daß im weiteren in der Halbkugel der Südwestnische eine »Deisis« folgt. Neben dem sitzenden Christus stehen Johannes der Täufer und Maria. Dann folgen auf der Westseite — d.h. der östlichen Altarapsis gegenüber — der heilige Georg und Kaiser Diokletian sowie einige Figuren ohne Heiligenschein. Die »Hochzeit zu Kana« nimmt das Gewölbe des Nordwestpasses ein. Schließlich wird im Nordosten die Innenfläche der Halbkugel durch die Darstellung der »Verkündigung« ausgefüllt. Unter dem oberen Bilderzyklus sind weitere Szenen aus dem Neuen Testament zu erkennen. Im zentralen Raum ist die Reihenfolge der Darstellungen nicht chronologisch, sondern ihr System wurde mit symbolischer Folgerichtigkeit aufgebaut. Durch die einzelnen Szenen werden in der Regel die auf den oberen Gewölben der Pässe dargestellten Themenkreise motiviert. Auf der Nord- und der Südseite der östlichen Hauptapsis befinden sich die Darstellungen der »Transfiguration« und der »Auferstehung des Lazarus«. Daneben sind im Südosten in ähnlicher Anordnung der »Einzug in Jerusalem« und die »Kreuzigung« zu sehen. Nun folgt im Südwesten das »Jüngste Gericht«. Im westlichen Wandfeld erscheinen das Leben und die Marter des heiligen Georg. Gegen Nordwesten setzt sich der Bilderzyklus mit den Darstellungen der Wundertaten Christi fort, im Nordosten zeichnen sich die »Vorstellung Jesu im Tempel« und die »Taufe Jesu« ab. Unter der Bilderreihe sind hier auch weitere Gemäldeteile bemerkbar. Auf der Ostseite, wo sich eine kleine Nebenapsis öffnet, sind Konstantin der Große und die Kaiserin Helena dargestellt. In der Nähe, auf dem Nordteil zeichnet sich neben der Gestalt Christi die Freske des Stifters der Kirche — fragmentarische Reste der beiden Hände — ab.

Die beschriebenen Bilder stehen im Gemäldekomples vor einem blauen Hintergrund; die einzelnen Szenen sind durch rote Bandornamente getrennt bzw. verbunden. Auf den tönungslosen gelblichen Gesichtsflächen der meistens rotgekleideten Figuren sind lediglich die Augen und Nasen mit schwarzer Farbe angedeutet. Die Art der Kompositionen erinnert in mancher Hinsicht an mittelbyzantinische Werke.

Infolge der Zerstörung läßt sich heute die ursprüngliche Architektur an der Außenseite des Gebäudes nur in Spuren rekonstruieren. In dieser Hinsicht

hilft die vor fast einem halben Jahrhundert angefertigte Graphik von V. I. Sidamon-Eristawi, wo er den derzeitigen Zustand der Kirche festhielt. Für das Bauwerk ist im großen und ganzen die Einheit der Raum- und Massenkombination kennzeichnend. Im Einklang mit dem Innenraum gliedert sich der äußere Aufbau in zwei Teile. Unten bildet der die Pässe umfassende polygonale Mantel mit seiner Giebelreihen-Dachform einen wellenförmig abgeschlossenen Wandring, der durch die Vertiefungen mit V-förmigem Grundriß und Rundbogengewölbe rhythmisch geteilt wird. Zwischen den senkrechten Elementen von starker Licht-Schattenwirkung der Motive mit negativer Plastik werden die kontrastierend einfachen Paßfassaden lediglich durch je ein kleines Schlitzfenster durchbrochen. Durch die Verschneidung der ebenen und Schrägflächen entsteht ein bewegt gestalteter, sockelartiger Gebäudeteil, der — wie aufgrund der Reste der Nordfassade festzustellen war — in etwa 50–60 cm Höhe über der gegenwärtigen Geländeoberfläche einst durch die halbkreisförmige Ausbuchtung eines Sockelbandes umgürtet war. Eine ähnliche Vereinfachungstendenz machte sich in der Gestaltung des sich aus der Giebelreihen-Dachform heraushebenden Tambours geltend. Die Mantelfläche seiner Mauer ist nicht polygonal, sondern zylindrisch. Auf der Oberfläche wird der wechselnde Rhythmus des unteren Paßteils durch eine Arkatur aus einer Reihe von Elementen gleicher Größe zusammengefaßt. In den Feldern des durch Doppelstützen unterfangenen Arkadenringes — gewissermaßen um dem unteren Motiv von negativer Plastik das Gegengewicht zu halten — befindet sich in den Achsenmitten der Vertiefungen mit V-förmigem Grundriß je eine Fensteröffnung. Es ist das Ergebnis der bis in die Einzelheiten durchdachten Komposition, daß der dynamisch modellierte Mauermantel der Masse schließlich in seiner Gesamtwirkung um die Mittelachse der konisch zugespitzten Bedachung harmonisch zusammengefaßt ist.

Die logische Großzügigkeit der Massen- und Raumkomposition wird gegenwärtig lediglich durch das sich turmartig heraushebende Detail der südwestlichen Eingangshalle gestört. Dieser Anblick vermittelt jedoch nicht den ursprünglichen Zustand. Während auf der Nordwestseite die Eingangshalle vollkommen zerstört wurde, ist hier der untere, im Norden und Westen bogenförmig durchbrochene Wandabschnitt in seiner frühzeitigen Form erhalten geblieben, wogegen der turmartige Aufbau offenbar aus einer späteren Wiederherstellung stammt.

* * *

Es stellt sich die weitere Frage, wann die beschriebenen polygonal zusammengefaßten Varianten der Kirchen mit Sechspaß-Kuppelbaldachin in Georgien wohl erbaut wurden?

Die Bauten in Goguba, Oltisi, Kiagmis-Alti lassen sich unter den gegebenen Umständen im wesentlichen nur aufgrund der Daten der älteren Fachliteratur behandeln. Von den zur Verfügung stehenden Berichten enthalten

nur das XII. Band der Schriftenreihe »Materialy po archeologii Kawkasa«, ferner das 1924 veröffentlichte Reisetagebuch von E. C. Takaischwili⁶ Zusammenfassungen von einiger Bedeutung. Das Gesamtbild wird auch in gewissen Teilen durch Arbeiten westlicher Forscher vom Anfang des XX. Jahrhunderts ergänzt, wie die Doktorarbeit Th. Kluges⁷ und die Abhandlungen J. Strzygowskis⁸. Aufgrund dieser Unterlagen gestaltete sich in der neueren Fachliteratur über die Entstehungszeit der Baudenkmäler eine einheitliche Meinung aus: Nach den Feststellungen von G. N. Tschubinaschwili⁹ und W. Beridze¹⁰ wurden die genannten Kirchen in der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts erbaut. Von diesen gehört Goguba — wie darauf E. Z. Takaischwili nach G. N. Tschubinaschwili¹¹ hinweist — durch seine Komposition dem Stilgebiet von Kumurdo zu, ist also vermutlich um das Jahr 964 entstanden. In der Anordnung des Gebäudes sind unbestreitbar zahlreiche archaisierende Tendenzen zu erkennen. In der Raumgestaltung verdient, zum Beispiel, der Umstand Beachtung, daß im Gegensatz zu sämtlichen Anordnungen, jedoch gleich den römischen und byzantinischen Lösungen, der östliche Hauptchor nicht hervorgehoben, in Längsrichtung verlängert ist. Das aus gleichen Elementen konstruierte System des Paßkranzes hütet im wesentlichen noch die Tradition der Antike. Die Untersuchung der architektonischen Reste gibt mit ziemlicher Genauigkeit über die Bauzeit der Kirche Aufschluß. Ähnliche Einzelheiten in der Fassadengliederung — die Form der fächertrichterförmigen Wandteilung mit V-förmigem Grundriß, oben mit Halbkreisbogenabschluß der unteren Fläche, der Typ des Arkaturaufsatzes auf dem oberen Tambour — sind im allgemeinen in den Werken in Tao-Klardsheti aus dem X. Jahrhundert, unter anderem an der zwischen 950 und 960 errichteten Kathedrale von Oski zu erkennen. Nach diesen Überlegungen irren wir uns vielleicht nicht, wenn wir annehmen, daß Goguba — im Vergleich mit den im wesentlichen aus derselben Zeit stammenden Komplexen von Oltisi und Kiagmis-Alti — eines der ersten georgischen Beispiele der Kirchen mit zentralem Sechspaß-Kuppelbaldachin sein mochte. Die grundsätzliche Anordnung der Komposition erschien also im Süden des Landes, das heißt in der Provinz, die der Stammsitz des Hauses Bagrationi war, in der Zeit des politischen Aufstiegs der Dynastie.

Die Kirche von Kachi ist durch ihren architektonischen Grundgedanken mit dem Kreis der obengenannten Werke verbunden, steht aber nicht in demselben Gebiet, sondern in Tschiatura in Westgeorgien. Ihre Beschreibung, die Bestimmung der Bauzeit wurden seit annähernd anderhalb Jahrhunderten

⁶ S.o.

⁷ Kluge, Th.: Versuch einer systematischen Darstellung der altgeorgischen Kirchenbauten, Inaugural-Dissertation der Technischen Hochschule zu Braunschweig, 1918. S. 49, 11–113

⁸ Strzygowski, J.: Die Baukunst der Armenier und Europa, I., II. Wien, 1918. 130

⁹ Tschubinaschwili, G. N., S., Note 4, S. 422–423

¹⁰ Beridse, W.: Grusinskaja Architektura, Tbilissi, 1967, S. 15, 43

¹¹ S. Note 4, zit. Stelle

in vielen Abhandlungen behandelt. Das Gebäude lenkte zuerst die Aufmerksamkeit von Dubois, F. de Montpéreux und M. Brosset¹², dann von Pl. Shosseliani auf sich; dieser beschäftigte sich in den Jahren 1845–46 verhältnismäßig eingehend mit den Resten der Kirche¹³. Seine Arbeit wurde später von einer ganzen Reihe der Forscher fortgesetzt; in den Arbeiten von D. Z. Bakradze¹⁴, N. P. Kondakow¹⁵, A. M. Pawlinow¹⁶ und G. Zerteli¹⁷ usw. tauchen dieses Werk und dessen verschiedene Detailprobleme immer wieder auf. Schließlich wurde nach dem Jahr 1945, auf die Untersuchungen vor Ort des Grusinischen Kunstgeschichtlichen Instituts folgend die monographische Verarbeitung 1950 von V. Beridze unternommen¹⁸.

Aus dem umfassenden Datenmaterial der letzteren Arbeit, aus den Ergebnissen der zeitgemäßen Untersuchungen entfaltet sich in scharfen Umrissen die Baugeschichte des Komplexes. Danach ist die Architektur der Kirche von Kachi an der Grenze zweier Perioden entstanden. Die allgemeine Anordnung, vor allem die innere Raumgruppierung, einzelne Elemente des Gliederungssystems knüpfen sie noch an die Baupraxis des X. Jahrhunderts. Andererseits sind aber in der Ausgestaltung der Proportionen des Gebäudes, in der künstlerischen Verbindung von Monumentalität und Prachtliebe bereits die Vorzeichen der Richtung zu erkennen, die Anfang des XI. Jahrhunderts für das georgische Gebiet typisch wurde. Die Umwandlung zeichnet sich, zum Beispiel, in der Gestaltung der verschiedenen Gebäudeteile scharf ab. Die architektonischen Knotenpunkte der Kirche sind noch verhältnismäßig einfach, die Schnitzereien haben einen zeichnerischen Charakter. Auf der Fassade der späteren ergänzenden Vorhalle macht sich bereits schon die Ornamentik in überschwänglicher Fülle geltend, die spitzfeinen Aufsetzornamente reiften zur abgetönten Plastik aus. Diese letztere Auffassung deutet zweifellos auf neue künstlerische Bestrebungen. Die Oberflächengestaltung des das Süd- und das Nordwestportal verbindenden Gebäudeteils ist den Kompositionslösungen der Fassaden von Manglisi¹⁹ und Ruisi²⁰ verwandt. Nach den

¹² Dubois de Montpéreux, F.: Voyage autour du Caucase, III. Paris, 1839–1843. 161–162, IV.t. — Brosset, M.: Rapports sur un voyage archéologique dans la Georgie et dans l'Arménie, XII. St. Pétersbourg, 1849–1851

¹³ Shosseliani, Pl.: Kachski chram w Inereti, Tiflis, 1845, ferner Zakawkaskij westnik, 1845

¹⁴ Bakradse, D. S.: Kawkas w drewnich pamjatnikach christianstwa, Tiflis, 1875

¹⁵ Kondakow, N. P. und Bakradse, D. S.: Opis pamjatnikow drewnosti w nekotorych chramach i monastirjach Grusii, Sanktpetersburg, 1890. S. 140–144

¹⁶ Pawlinow, A. M.: Ekspedizija na Kawkas, Materialy po Archeologii Kawkasa, III. (Moskau), 1893, S. 61–62

¹⁷ Zereteli, G.: Archeologitscheskaja progulka po Kwirilskomu utschelju, Materialy po Archeologii Kawkasa, VII. (Moskau, 1898), S. 82–84

¹⁸ Beridse, W.: Kachskij chram, Ars Georgica, III. (Tbilissi, 1950), S. 53–94 (in grusinischer Sprache)

¹⁹ Tschubinashwili, G. N. Sametki o Manglisskom Chram. Mdzambə, L. (Tiflis, 1921) S. 33–62; — Dwali M. K.: Architektura pamjatnik w Manglissi; Dissertation, Tbilissi, 1962; — Beridse, W. s. N. 18. zit. St.

²⁰ Beridse, W.: s.o. zit. St.

Feststellungen der Monographie mochte sie zwischen 1010 und 1030 entstanden sein. Aus dieser Periode blieb sie im ursprünglichen Zustand an der Südwestseite erhalten, wo ein Tor dem Volke Eingang gewährte. Die gegenüber liegende andere Kapelle und der Korridorabschnitt, der sich ohne äußeres Portal, direkt an die Kultstätte anschließt, trägt heute nicht mehr die mittelalterlichen Formen, sondern scheint ganz von einem neueren Umbau her zu rühren. Als Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse stellt V. Beridze aufgrund eines Vergleichs von stilkritischen Analysen und des zur Verfügung stehenden schriftlichen Datenmaterial fest, daß die Kirche in Kachi um die Jahrtausendwende errichtet wurde. Nach den Ergebnissen der monographischen Analyse endete die erste Bauperiode in den letzten Jahren der Regierung Bagrats III. (975–1014) um 1010–1014²¹. Bald kam es aber zu einer Erweiterung, nämlich zu der zweiten Bauperiode. Die Süd- und die Nordwestkapelle, sowie der Eingangskorridorabschnitt waren Mitte des XI. Jahrhunderts sicher fertiggestellt²². Zu einer größer angelegten Wiederherstellung — zur Erneuerung der Fassadenarchitektur der im XVI. Jahrhundert zerstörten Kirche — kam es erst im XIX. Jahrhundert, im Jahre 1854: Am Äußeren des Gebäudes blieb nur das dekorative Gliederungssystem aus der zweiten Bauperiode unangetastet²³.

Ähnlich wie der Komplex in Kachi, erregte auch die Kirche von Botschorma das Interesse der Georgienforscher unserer Tage. G. N. Tschubinaschwili übernahm es in seinem 1959 in Tbilissi erschienenen großartigen Werk »Architektura Kachetii«, die auf einem schwer zugänglichen wildromantischen Berg stehenden Gebäudereste monographisch zu verarbeiten²⁴. Bei der Forschung nach der Bauzeit des Baukomplexes stellt der berühmte Forscher fest, daß sich das Werk mit seiner architektonischen Komposition vor den ähnlichen Bauwerken auszeichnet. Die Grundrißanordnung erinnert am meisten an jene der Kirche Abugamrenz in der Stadt Ani (Armenien), deren Bau im Jahre 998 gewiß beendet war²⁵. Das in der Provinz Kacheti erhalten gebliebene Bauwerk repräsentiert aber — wie es G. N. Tschubinaschwili unterstreicht — viel zusammengeschlossener Kompositionsbestrebungen. Der Unterschied ist vor allem in der Fassadengestaltung augenfällig. Das behandelte Gebäude zeichnet sich unter den polygonalen Varianten der georgischen zentralen Bauwerke mit Sechspäß-Kuppelbaldachin auch durch monumentale Einheit, ausgewählte künstlerische Harmonie aus. »Botschorma ist« — schreibt der Verfasser der Monographie — »zweifellos das künstlerisch vollkommenste Beispiel dieses Typs der Sechspäßkirchen: Sie ist im Grundriß, in den Proportionen,

²¹ Derselbe, s. N. 18, S. 93–94

²² Derselbe, s. o. zut. Stelle

²³ S. o.

²⁴ Tschubinaschwili, G. N. s.N. 4, S. 416–523

²⁵ Tschubinaschwili, G. N.: s. o., S. 422

in allen Einzelheiten systematisch durchdacht und nichts ist im ganzen zufällig²⁶. Diese Komposition, deren Grundidee von der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts an in der kaukasischen Gegend populär zu werden beginnt, ließ offenbar durch die hohe architektonische Kultur der Provinz Kacheti die Lösung dieser Anordnung ihre volle Reife erreichen. Es ist also unwahrscheinlich, daß die Bauzeit auf den Anfangsabschnitt der Erscheinung dieses Typs gelegt werden dürfte. Andererseits steht es fest, daß das Werk infolge historischer Gegebenheiten nicht nach dem Jahr 1068 erbaut werden konnte²⁷.

Überblickt man die Datierungen der polygonalen Varianten der Kirchen mit zentralem Sechspaß-Kuppelbaldachin in Georgien, zeichnen sich nun die zeitlichen Grenzen ab, zwischen denen diese Gebäude erschienen. Die annähernd aus derselben Periode stammende Reihe von Goguba, Oltisi, Kiagmis-Alti, Kachi und Botschorma — wie auch die einander verwandten zwei in Kreuzform zusammengefaßten Denkmäler in Kumurdo und Nikorzinda — wurden im wesentlichen während eines Jahrhunderts realisiert: In diesem Gebiet entstanden von der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts bis zur Mitte des XI. Jahrhunderts solche eigenartige Werke.

Von wem, zu welchem Zweck wurden wohl die Kirchen erbaut? Waren die polygonal angeordneten Varianten ebenso, wie die kreuzförmigen, dazu bestimmt, den dynastischen Kult des Hauses Bagrationi zu popularisieren? Oder hatten sie vielleicht eine ganz anderartige Bestimmung?

Zu dieser Frage gibt das schriftliche Datenmaterial der Kirche von Kachi wertvolle Information. Man erfährt, daß dieses Werk die Grabkirche der Familie Baguaschi, eines der stärksten inländischen Rivalen des Hauses Bagrationi war²⁸. Die Gebrauchsfunktion der Kirche läßt sich also bestimmen. Was mochte aber ihre historische Bedeutung in weiterem Sinne gewesen sein? Spielte sie eine politische Rolle? Wenn ja, für welchen Zweck hatte sich diese Anordnung ausgestaltet, und warum in dieser Form? War die Beziehung, die sich in der Architektur in der Anwendung des Grundgedankens der Sechspaß-Kuppelbaldachin-Komposition äußerte, zwischen Kumurdo und Nikorzinda, die der Repräsentation des Hauses Bagrationi dienten, einerseits, und der Grabkirche der Familie Baguaschi in Kachi, andererseits, dem Zufall zuzuschreiben oder geradezu eine Notwendigkeit?

Will man auf diese Fragen eine Antwort finden, müssen unbedingt die Vergangenheit, die Gentil-Bestrebungen der Bauherrn von Kachi erörtert

²⁶ Tschubinaschwili, G. N.: s.o., S. 423: "Botschorma is wsech schestiabsidnych chramow odnogo tyra jawljajetsja chudoschestwenno, nesomnenno naibolee zakontschennoj; ona produmana zelostju i po planu, i po proporzijam, i po wsej odelke, kak sistema, a ne slutschajno netschto."

²⁷ Matianej Kartlisaj, po spisku zarizy Marii, s. Tschubinaschwili, G. M. s. zit. St. S. 423. Im Jahre 1068 nahm Bagrat IV. (1027–1072) Botschorma ein.

²⁸ Beridse, S.: s.N. 18, zit. St.

werden. Nur in deren Kenntnis kann nämlich die schöpferische Tätigkeit beurteilt werden, die um die Jahrtausendwende im Bau eines so großzügigen Mausoleums gipfelte.

Die Familie Baguaschi, die in der Gegend des Kaukasus ausgedehnte und sehr einflußreiche verwandtschaftliche Beziehungen hatte²⁹, war innerhalb der Grenzen Georgiens, im Umkreis von Trialeti schon im IX. Jahrhundert als

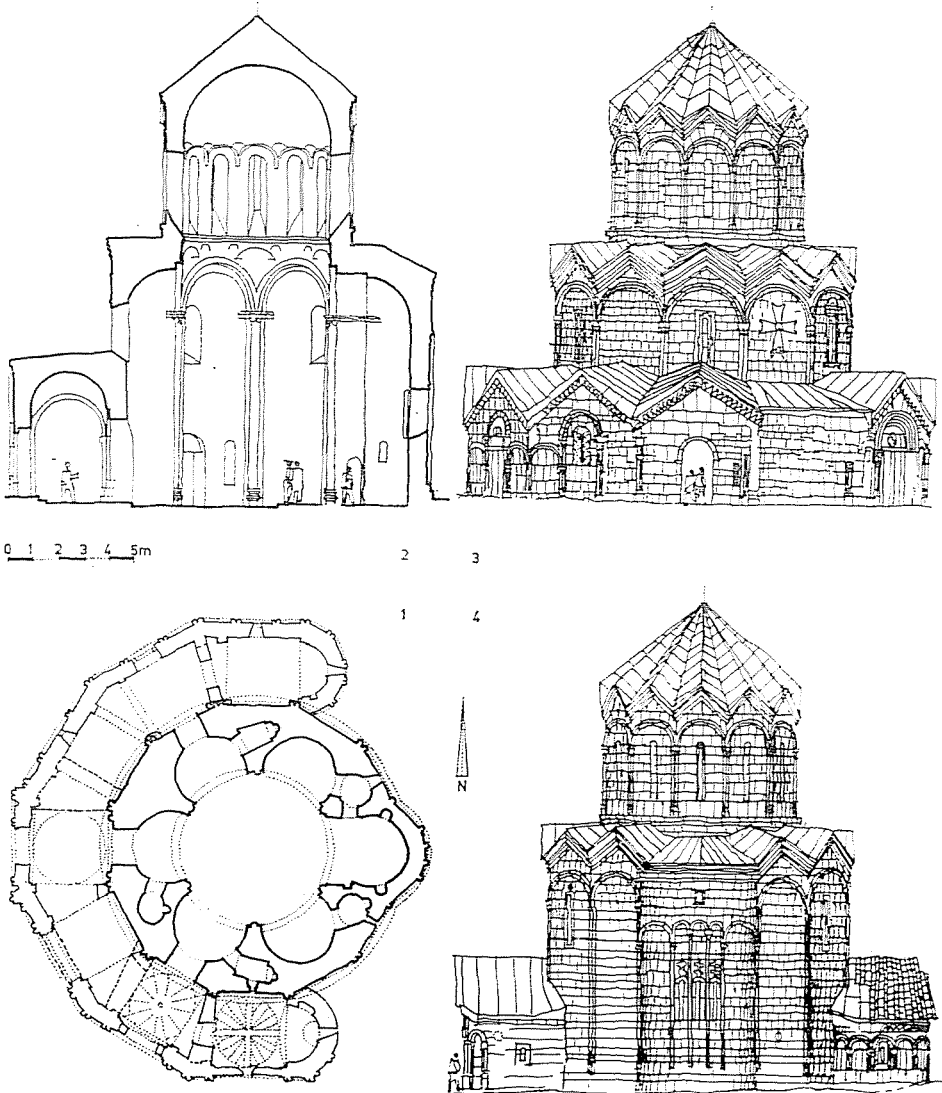


Abb. 4. Kachi: Grabkirche der Baguaschi-Familie, 1. Hälfte des XI. Jh.; 1. Grundriß; 2. Querschnitt; 3. Westfassade; 4. Ostfassade

²⁹ Dshanasia, Z.: s.N. 1, zit. St. S. 160 — Toumanoff, C.: s.N. 1, zit. St., S. 613, 621–622

anerkannter Feudalgutsherr bekannt³⁰. Von dem Stammhaupt Liparit wurde zu dieser Zeit zum Schutz des Besitztums der Familie im felsigen Bergland von Klde-Karni, dem Durchgang zwischen Kartli und Dshawaheti, eine feste Burg erbaut. Auch dieser Umstand zeigt, daß zwischen dem im Süden zur Macht kommenden Haus Bagrationi und der mehr nördlich angesessenen Familie Baguaschi schon zu dieser Zeit kein spannungsfreier Friede herrschen mochte. An der zur Zeit der Organisation des feudalen Königtums entbrannten innerpolitischen Kämpfen nahm nämlich auch Liparit in bedeutendem Maße teil. Schließlich erkannte er den Kuropalatos David I. (876–881), Sohn des Kuropalatos Bagrat I. (gest. 876), als seinen Lehnsherrn an. Die Verwandten Davids I. erhoben aber Anspruch auf Trialeti und ermordeten u. a. auch deshalb den Kuropalatos³¹. In den erneuerten innerpolitischen Kämpfen um die Macht trat Liparit nicht auf die Seite des die Hilfe von Byzanz genießenden Gurgens I. (881–891), sondern unterstützte den Sohn Davids I., den Fürsten Adarnase II. (888–923), der sich 888 den Königstitel beilegte, und der nach dem Tode Gurgens I. im Jahre 891 auch von Byzanz, dann 899 von Armenien als Herrscher Georgiens anerkannt wurde³². Diese Wendung wirkte gewiß günstig auf den weiteren Anstieg des innerpolitischen Ansehens der Familie Baguaschi. Ihre Autonomiebestrebung äußerte sich später in schweren Streitigkeiten um die Ergreifung der Macht. In der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts wandte sich das Stammhaupt, Eristawt-Eristawi, d. h. Landesfürst, Rati Baguaschi — dessen Besitzungen sich von der Gegend von Trialeti bis zu dem Manglissital erstreckten — entschieden gegen die vereinheitlichende Staatsorganisation Bagrats III. (975–1014). Er beschuldigte vor dem in Tao-Klardsheti herrschenden David III. (961–1001) den in Abchasien und Kartli herrschenden König aus dem Hause Bagrationi des Verrats. Bagrat III. (975–1014) konnte sich aber rechtfertigen, zwang dann später, im Jahre 989 das Oberhaupt der Familie Baguaschi mit der Zustimmung Davids III. (961–1001) zur Unterwerfung³³. Rati Baguaschi übergab mit der Festung Klde-Karni seine Besitzung in Trialeti und ließ sich dann mit seiner ganzen Sippe in dem Gebiet von Ar-

³⁰ Dshanasia, Z.: s.o. zit. St.

³¹ Dshanasia, Z.: s.o. zit. St. — Berdseneschwili, N. A., Dondua, W. D., Dumbadza, M. K., Melikischwili, G. A., Meschia, S. A.: S. 24

³² Toumanoff, C.: s. N. 1, S. 613: "In 881 . . . Curopalate David I, son of Bagrat I, was murdered by his cousin and a civil war followed. The murderer was supported by the Byzantians and the Abasgians, while David's son Adarnase IV was aided by the King of Armenia and the Liparitids, a Mamikonid branch established in Lower Iberia. True to the policy of division, the Emperor confirmed as Curopalate not Adarnase, but his cousin Gurgens I of Tao. Adarnase, however, was victorious in 888. Not being a Curopalate . . . he assumed the title of king. Thus, within three years, the Bagratids restored the two major monarchies of Caucasia. (It was, however, only in 899 that Armenia recognised Adarnase's royal status.) As in Armenia, the Emperor adapted himself to the circumstances and, upon Gurgens of Tao's death in 891, recognised Adarnase IV as Curopalate."

³³ Dshanasia, Z.: s.N. F. 1, zit. St. S. 168–169

weti nieder. Als Entgeltung ernannte Bagrat III. (975–1014) den Sohn Rati Baguaschis, der wieder Liparit hieß, zum Eristaw von Klde-Karni³⁴.

Damit war nach 989 der Friede zwischen dem Haus Bagrationi und der Familie Baguaschi vorübergehend wiederhergestellt. Nach den Feststellungen der Forschung wurde zu dieser Zeit der Bau der Grabkirche des mächtigen feudalen Geschlechts in Kachi in Angriff genommen³⁵. Die Vorbilder waren gewiß die Bauten in Tao-Klardsheti.

Auch das kann nicht dem Zufall zugeschrieben werden, daß sich mit der Anwendung der Raumkomposition mit zentralem Sechspaß-Kuppelbaldachin diese Anordnung, die im Falle des in Kumurdo bereits seit 964 stehenden Komplexes dem Kult der Mutter Bagrats III. (975–1014), der in Kartli herrschenden Guranducht, und seines Vaters, Gurgen II. (994–1008) oder seines Onkels Leon III. (975–967) gewidmet war³⁶, im Mausoleum der Familie Baguaschi weiterentwickelte. Wir meinen, daß diese eigenartige Ausführung der Grabkirche von Kachi — nach dem Bau der Kirche in Kumurdo und einige Jahre vor der Ausgestaltung der ebenfalls den Zwecken der Bagrationischen Repräsentation dienenden Kirche von Nikorzinda (1010–1014) — ein Beweis der Unterwerfung und zugleich des Selbstbewußtseins des Fürstengeschlechts war: Das den die königliche Macht propagierenden Komplexen ähnliche fürstliche Mausoleum brachte auf eine würdige Art den Familienkult Rati Baguaschis und seines Sohnes Liparit zur Geltung.

Im Bau der Kirche von Botschorma erkennt man ähnliche Bestrebungen. Dieses Werk erhob sich im befestigten Hauptort der Provinz Kacheti, d.h. an Kachi erinnernd ebenfalls in der zentralen Burg des örtlichen Herrscher-geschlechts³⁷. Seine Bestimmung mag also gewiß mit den Repräsentationsbestrebungen der fürstlichen Familie in Zusammenhang gewesen sein. Die

³⁴ Berdseneschwili, N. A., Dondua, W. D., Dumbadse M. K., Melikischwili, G. A., Meschia, S. A.: s.N. 1 zit. St. S. 143

³⁵ Beridse, W.: s.N. 18, zit. St. S. 93–94

³⁶ Tompos, E.: Der politische Inhalt des sechslappigen dreifachen Kettensterns. (In ungarischer Sprache.) *Építés-Építészettudomány* 1973, V. 95–125. — Georgien. (Fotos von Gink, K.) Budapest, 1973 (in ungarischer Sprache), danach Hanau am Main, 1975 (in deutscher Sprache), und Budapest, 1975 (in englischer Sprache) — Architektur der zentralen sechslappigen Baptisterien und Martyrien mit Baldachin-Kuppel. *Per. Pol. Arch.* 18 (1974). 1–2, 79–102. — Sixfoil Domed Church Architecture on the Territory of Byzantium and later in Dalmatia, Georgia, Armenia and Medieval Hungary. *Atti del Primo Simposio sull'Arte Georgiana* (Bergamo, 1974). Milano, 1977, 79–96. — Beziehungen der ungarischen Architektur im XI. Jahrhundert, formmäßige Analyse. *Per. Pol. Arch.* 22 (1978) 3–4, 149–171. — Die kreuzförmige Variante des zentralen sechslappigen Kirchentyps mit Kuppelbaldachin im X. u. XI. Jahrhundert — Kumurdo und Nikorzinda. *Per. Pol. Arch.* 25 (1981) 1–4, 25–28. — Relations of Hungarian Romanesque Architecture — "Orient oder Rom?" *The Second International Symposium on Armenian Art*, 1978). Jerewan, 1981. Vol. II. 356–376. — The Abstract Variant of the Trinity Symbol in the Early Middle Ages. *Homonoia*. III (1981). 91–136

³⁷ Tschubinaschwili, G. N.: s.N. 4, zit. St. S. 22: "Gosudarstwenym zentrom Kacheti jawlajetsja krestop Botschorma, Ziw-Gomborskom perevale: ona strash choda wo wnutrennuju Kachetiju."

Raum- und Massenkomposition des Bauwerkes ist jedoch in Ostgeorgien ganz und gar ungewohnt. Unter Berücksichtigung der Analogie der ebenfalls um die Jahrtausendwende errichteten Kirche von Kachi, ist es nicht unmöglich, daß diese eigenartige Anordnung auch dann in dieser Gegend erschien, als das Haus Bagrationi auch hier die Anerkennung seiner königlichen Oberherrschaft durchsetzte. Durch einen derartigen Einfluß läßt sich erklären, warum ohne jedes örtliche Präzedens, auf besondere Weise gerade hier, in jener Form mit zentralem Sechspaß-Kuppelbaldachin die Hofkirche der fürstlichen Familie im Hauptort von Kacheti errichtet wurde. Unsere Annahme wird durch die ermittelten historischen Daten, durch Forschungsergebnisse bezüglich der Datierung des Gebäudes bekräftigt. Nach schriftlichen Aufzeichnungen und aufgrund stilkritischer Analyse legt G. N. Tschubinaschwili die Entstehungszeit des Bauwerkes auf die Periode zwischen dem Ende des X. Jahrhunderts und 1068³⁸. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß es um 1010 zu dem Bau kam, als Bagrat III. (975–1014) die Provinz unterwarf³⁹. Das ist umso wahrscheinlicher, da der König die frühere fürstliche Familie der Provinz nicht aller Macht entkleidete, sondern versuchte, sie in den eigenen Interessenkreis einzubeziehen. Der Vater des an den Bagrationischen Hof berufenen, noch jungen Kwirike III. (1009–1031), David starb aber gerade in dieser Zeit⁴⁰. Es läßt sich annehmen, daß vielleicht gerade für sein Mausoleum im befestigten Fürstensitz von Botschorma — nach dem Beispiel von Tao-Klardscheti⁴¹, dem Grundgedanken der Grabkirche der Familie Baguaschi in Kachi folgend⁴², im wesentlichen gleichzeitig mit der Ausgestaltung der Kirche von Nikorzinda — die dem Kult der fürstlichen Familie von Kacheti dienende, merkwürdige Hofkirche errichtet wurde.

Die Untersuchungsergebnisse zusammengefaßt, sind wir der Meinung, daß die Funktion der Kirchen mit zentralem Sechspaß-Kuppelbaldachin — sowohl im Falle der kreuzförmigen als auch der polygonalen Varianten — im wesentlichen den gleichen gesellschaftlichen Anspruch erfüllte: Beide Typen dienten der feudalen Familienrepräsentation. Eine Abweichung in der Bestimmung derselben war nur, daß die ersteren den dynastischen Kult des nach Alleinherrschaft strebenden Hauses Bagrationi verkündeten, die letzteren hingegen — zur Zeit der Ausbreitung der zentralen Macht und wahrscheinlich nach dem »Vorbild« der die königliche Familie popularisierenden Werke — in den Provinzhauptorten, wie Kachi und Botschorma, als höfische Grabkirchen den Ruhm der Vasallenfürsten sanktionierten.

* * *

³⁸ Tschubinaschwili, G. N.: s.o., S. 423

³⁹ Dshanasia, Z.: s.N. 1. zit. St., S. 169

⁴⁰ Kerelidse, K. Z. Moambe Tbil Unive. VI. 1925–1926. — Menabde, L.: K woprosu o tak nasywaemych sirjjskich podwischnikach, VI. wesa, Tbilissi, 1950 (in grusinischer Sprache)

⁴¹ S. N. 5

⁴² Beridse, W.

Das Zentrum mit Kuppelbaldachin erhält in den im georgischen Gebiet errichteten Sechspaß-Gebäudeanordnungen aus dem X–XI. Jahrhundert einen auffallend feierlichen architektonischen Akzent. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Kirchen von Kumurdo und Nikorzinda, zur Verherrlichung der Dynastie Bagrats III. (975–1014), die Kirchen von Tao-Klardsheti, Goguba, Oltisi, Kiagmis-Alti, ferner die diesen verwandte Baguaschi-Grabkirche in Kachi, sowie der Kultbau innerhalb der Festungsmauern von Botshorma, am Fürstensitz der Familie des Fürsten von Kacheti, Kwirike III. (1009–1031), kaum voneinander. Welche Bedeutung mag diese Komposition wohl haben? Aufgrund welcher Vorereignisse konnte sich der inhaltliche Grundgedanke ausgestalten? Zeichnete sich vielleicht in der Gestaltung — im Vergleich mit den byzantinischen und dalmatischen Vorbildern — eine gewisse Entwicklung ab, und wenn ja, in welcher Weise?

Fraglich ist also die Bedeutung der Komposition, auf die im allgemeinen vor allem die Untersuchung des Ursprungs dieses Motivs ein Licht werfen könnte. Es ist gewiß von grundlegender Wichtigkeit zu ermitteln, in Form welcher Vorbilder der Kuppelbaldachin auftauchte, sodann durch welche gesellschaftlichen Bedürfnisse angespornt er eine architektonische Form annahm?

Nach den Feststellungen der neueren architekturgeschichtlichen Forschung⁴³ entwickelte sich der Grundgedanke aus dem Erbe der urtümlichen Naturreligion, auf dem Boden des herrschenden Kultes der despotischen Reiche des alten Orients. Den Anfängen seiner Entstehung widmete in der Fachliteratur unter anderen B. Smith⁴⁴ große Aufmerksamkeit. „The ciborium, or baldachin was in origin“ — schreibt er 1956 in seinem Buch »Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages« — „a portable canopy supported on four uprights, which was derived from the various tent traditions of the Ancient East. As an inner sanctuary, portable shrine and place of public appearances over the cult images of skygods it had very specific celestial implications, which gave it a symbolic value when it was used as a ceremonial covering over a divine ruler.“⁴⁵ Nach seiner Feststellung war das ägyptische sogenannte »Heb-Sed-Zelt« das direkte Präzedenz des kosmische und himmlische Kräfte symbolisierenden königlichen Baldachins⁴⁶. In den Jahrhunderten v.u.Z. war dieses Motiv gewiß mit dem Kult des »allmächtigen« Herrschers, d.h.

⁴³ Sewerow, N. P. und Tschubinaschwili, G. N.: Kumurdo i Nikorzinda, Moskau, 1947; Tschubinaschwili, G. N.: Kumurdo i Nikorzinda, Woprosy istorii iskusstwa, Tbilissi, 1970, S. 253

⁴⁴ Smith, E. B.: Architectural Symbolism. . . New Jersey, 1956 — Derselbe: The Dome, Princeton, New Jersey, 1950

⁴⁵ Smith, E. B.: Architectural Symbolism . . . s.N. 44, zit. St., S. 197

⁴⁶ S.o. zit. St. „By far the earliest known and most direct antecedent of the royal baldachin, with a symbolism of cosmic and heavenly power, was the Heb-Sed tent under which the Egyptian Pharaohs and their statues were seated at the time of a jubilee Festival, and in which the rulers appeared as the living Horus, or Ra. . .“

des »Kosmokrators«, eng verbunden⁴⁷. Auf die Bestimmung des Kuppelbaldachins weist die Zusammenfassung von B. Smith genau hin: "During the Hellenistic period the celestial scene was taken over the receptions, salutations and adoration in the Royal Epiphany ceremonies with which the coming of the godlike Greek kings were celebrated"⁴⁸. Es ist ferner bekannt, daß die Nachfolger Alexanders des Großen, die Könige aus den Heerführerdynastien im Nahen Osten im allgemeinen ihre Throne unter Ziborien, Baldachinen aufstellen ließen, wenn sie als die Verkörperung eines Gottes — z.B. Helios-Apollo — erschienen⁴⁹. Diese Komposition war nicht nur einfach dafür geeignet, die feierliche Gesamtwirkung zu steigern, sondern sie brachte zugleich einen traditionellen symbolischen Inhalt zum Ausdruck. Ihre Interpretation wird von Th. Klauser wie folgt bestimmt: »... im tiefsten Sinne Symbol des Himmels, bedeutet daher einen Hinweis auf die kosmische Bedeutung des darunter Befindlichen, also eine Apotheose, im abgeschwächten Sinne aber zumindest eine Glorifizierung.«⁵⁰

In diesem Sinne wurde das Motiv durch die Architektur des römischen Kaiserkultes, dann des Christentums übernommen. Mit seinem abwechslungsreichen Gebrauch beschäftigt sich eine umfangreiche Fachliteratur⁵¹. Über dem zum göttlichen Rang erhobenen Herrscher oder über der Gestalt oder dem Symbol Christi erschien oft, um die ins Unendliche reichende Macht zu versinnbildlichen, diese Anordnung von kosmisch-symbolischem Sinn⁵². Dem Wesen nach wurde derselbe Gedanke auch im Falle des Altar-Ziboriums bzw. Baldachins variiert: Der Altar ist nämlich der religiösen Auffassung gemäß der Thron Christi⁵³. Die Anwendung dieser Komposition brachte auch in der Ausgestaltung der Baptisterien einen ähnlichen Ideengehalt zum Ausdruck. Hier wurde z.B. durch den Baldachin über der »Quelle des Lebens« die Universalität des neuen Glaubens betont⁵⁴. In der Gräberbaukunst formulierte seine Architektur ebenfalls eine kosmische Repräsentation⁵⁵. Nach dem Beweis vieler

⁴⁷ Über diese Frage s. Smith, E. B.: *Architectural Symbolism...*; s.M. 44, zit. St., S. 108-129

⁴⁸ S.o. S. 197

⁴⁹ S.o. S. 110, 124

⁵⁰ Klauser, Th.: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart, 1941, III, S. 85

⁵¹ Heisenberg, A.: *Grabkirche und Apostelkirche*, II. Leipzig, 1908 — Grabar, A.: *Martyrium*, Paris, 1946 — Klauser, Th.: s.N. 50, zit. St., S. 68-69 — derselbe: *Zur Deutung des Ciborium in Evangelien-Handschriften, Römische Quartalschrift*, 49, Rom, 1955 — Hauteceur, L.: *Mystique et Architecture*, Paris, 1954, S. 129-141 — L'Orange, H. P.: *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo, 1953, S. 134-138 — Smith, E. B.: s.N. 44, zit. St. — Michaelis, H.: *Der Thronbaldachin*, Berlin, 1957, S. 110-119 — usw.

⁵² Wessel, K.: *Ciborium. Reallexikon zur Byzantinischen Kunst I*. Stuttgart, 1966, S. 1055-1058

⁵³ S.o., S. 1058-1061

⁵⁴ S.o., S. 1061-1062

⁵⁵ S.o., S. 1064-1065. Smith, E. B.: *The Dome*, s.N. 44, in N. 4 zit. St. Nach der Feststellung des Verfassers zeigte aufgrund der Tätigkeit von Grabar, A., daß "the dome was particularly associated with the martyrrium because of its traditional mortuary symbolism."

kunsthistorischer Angaben ließ Konstantin der Große (306–337) in kennzeichnender Weise ein derartiges Bauwerk in Jerusalem über dem sog. Grab Christi erheben⁵⁶. Derselbe Grundgedanke ist ferner in der Anordnung mehrerer Martyrien zu erkennen. Unter anderem bestätigt gerade in Georgien das Beispiel Tschheremis die Wahrheit dieser Feststellung: Das Grab des Märtyrers war — gewissermaßen als christianisierte architektonische Tradition des iranischen Feueraltars — mit einem über quadratischem Grundriß konstruierten, auf offenen Arkadenbögen ruhenden Kuppelbaldachin gekrönt⁵⁷.

Der Zusammenhang zwischen diesem Motiv und der inhaltlichen Bedeutung der Kirchen mit Kuppelbaldachin im Zentrum ist unbestreitbar. O. Grabar, der berühmte Sachverständige der Architektur des Nahen Orients, formuliert die Meinung der modernen Forschung als er in der 1959 publizierte Abhandlung über den Felsendom zu Jerusalem schreibt: "the Dome is a ciborium, or 'reliquary' above a sacred place, on a model which was fairly common among Christian martyria throughout the Christian empire, and which was strikingly represented by the great churches of Jerusalem itself"⁵⁸. Im allgemeinen ist die Kirche mit zentralem Kuppelbaldachin die architektonische Verkörperung des kosmischen Symbols des Himmelsgewölbes — des Kuppelbaldachins. Sein Grundgedanke wurde im Laufe der Architekturgeschichte in mannigfaltigen Ausführungen variiert. Es scheint wahrscheinlich zu sein, daß in dieser Anordnung auch die Ziffer sechs einen besonderen Ideengehalt gehabt hat. Schon in der babylonischen Kultur repräsentierte das Hexagramm die Form des Kosmos⁵⁹. Später, mit der Verbreitung des Christentums wurde die Sechspaß-Kirche ein Weltbild-Modell, das zugleich auch auf den alttestamentarischen Gottesbegriff verwies⁶⁰.

In dem Bedeutungsgehalt der Raumkomposition stimmten also im wesentlichen die christlichen Sechspaß-Kulturbauten miteinander überein, in der Formgebung, d.h. in der Gestaltung des Kuppelbaldachins sind jedoch bedeutende Unterschiede zwischen den frühbyzantinischen und dalmatischen, bzw. georgischen Werken zu verzeichnen. Das Baptisterium in Zadar, die Hagia Euphemia in Konstantinopel, das Martyrium auf der Insel Miletos sind in dieser Hinsicht den dalmatischen Werken ähnlich, die in der Nähe von Brnazi, neben Sinja, im Gebiet von Kasič, in der Stadt Zadar in der Gegend von Pridrazi, in den Mauern von Trogir (Trau), in dem einstigen Herrschersitz Split (Spalato) zum Vorschein gekommen oder erhalten geblieben sind.

Bei diesen Gebäudekomplexen — ob sie aus dem V—VI. Jahrhundert datieren oder um Jahrhunderte später, im IX—X. Jahrhundert entstanden

⁵⁶ Wessel, K.: s. in N. 52 zit. St., S. 1064

⁵⁷ Tschubinaschwili, G. N.: s. in N. 4 zit. St., S. 207–208

⁵⁸ Grabar, O.: The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem, *Ars Orientalis*, III. Michigan, 1959, S. 46

⁵⁹ Jeremias, A.: *Handbuch der Altorientalischen Geisteskultur*, Leipzig, 1929, S. 196

⁶⁰ S. die einschlägigen weiteren Studien des Verfassers.

sind — wird der Arkadenring des Kuppelbaldachins durch die bogenförmig abgeschlossenen Flächen der bogenrunden Raumerweiterungen umrissen. Der in der römischen Architektur übliche, plastisch-stoffliche, die Kuppel abstützende innere Arkadenring ist weggeblieben. Damit wurde das Baldachinmotiv im Falle der frühbyzantinischen und dalmatischen Werke vollkommen atektonisch: Die »himmlische« Kuppel von kosmischer Bedeutung schien über als gewichtslose Flächen geformten Raumwänden zu schweben. Durch diese Eigenschaft wurde die transzendente Architekturrichtung, die sich früher zur Zeit des Kaisers Justinian (527—565) großzügig entfaltet hatte, — nach neoplatonischer Auffassung der aus »Licht« und »Farbe« gebaute Raum — fortgesetzt.

Die von der zweiten Hälfte des X. Jahrhunderts bis zur Mitte des XI. Jahrhunderts entstandenen georgischen Beispiele dieser Bauweise haben einen ganz anderen Charakter! In jedem Falle, ohne Ausnahme — sowohl in Kumurdo und Nikorzinda als auch in Goguba, Oltisi und Kiagmis-Alti, Kachi, Botschorma — wird durch die Architektur des Kuppelbaldachins das konstruktive Bausystem genau abgezeichnet; die Archivolte der Öffnungen der Seitenpasse werden in den Ecken des durch den inneren Kern gebildeten Sechsecks durch kräftige Wandsäulen gestützt. Durch die Komposition wird also mit der stofflichen Erscheinung des Gliederungssystems im wesentlichen ein antiker Grundgedanke zu neuem Leben erweckt, es handelt sich jedoch keineswegs um Kopien der aus der Kaiserzeit stammenden Ausführungsformen. In der Anordnung der römischen Vorbilder hat sich nämlich das ursprünglich konstruktive Element des Arkadenringes zu einer spielerischen Fassadenplastik aufgelöst, in den georgischen Bauten kam aber die Veranschaulichung der konstruktiven Logik mit durchschlagender Kraft zur Geltung. Je nach den unterschiedlichen Traditionen der verschiedenen Gebiete der Kaukasusgegend äußerte sich diese Absicht in verschiedener Form. In Kumurdo machen sich, zum Beispiel, die Errungenschaften der großartigen Steinbaukunst von Tao-Klardsheti geltend, während sich in Kachi in der Steinarchitektur die Erinnerungsbilder der einstigen Holzbauten des westgeorgischen Waldlandes abzeichnen. In der inneren Formgebung des Kuppelbaldachin-Motivs folgten in diesem Gebiet alle Beispiele ohne Ausnahme einem gemeinsamen Grundsatz: Das kosmische, auf den alttestamentarischen Gottesbegriff hinweisende Symbol wurde tektonisch aufgebaut. Diese Gesetzmäßigkeit, die im X—XI. Jahrhundert in den Grenzen Georgiens zur Geltung kam, deckte sich im allgemeinen mit der schöpferischen Tätigkeit der Periode, die das feudale zentrale Königtum organisierte. Auch in der Architektur kam im wesentlichen der Charakter dieser historischen Epoche zum Ausdruck, d.h. die gesellschaftliche Besonderheit, daß sich zu dieser Zeit bereits im Hintergrund der idealistischen religiösen Weltanschauung eine sehr realistisch orientierte neue Staatsordnung ausgestaltete. In Kenntnis der Tatsachen wird es kaum überraschend

sein, daß auch in der Kunst dieser Periode eine Doppelheit bemerkbar ist. In der sich im Dienste religionspolitischer Interessen entwickelnden kultischen Architektur vereinigte sich die Konzeption des ideellen Weltbildes mit einer materiellen Gestaltungsweise von markanter Kraft.

Die architektonische Analyse der zentralen Kuppelbaldachine weist also im Falle der Sechspaß-Anordnungen darauf hin, daß sich die Reihe der Bauwerke auf zwei Gruppen unterteilt, die einander folgen und sich gleichzeitig voneinander entschieden trennen. Die frühbyzantinischen, sogar noch dalmatischen, frühmittelalterlichen Varianten griffen auf die Quelle des christlichen Illusionismus der späten Kaiserzeit zurück, während die georgischen Ausführungsbeispiele schon die an Vitalität reicheren künstlerischen Bestrebungen — voll von geistigen und materiellen Spannungen — der Umwandlungsperiode der Feudalgesellschaft zum Ausdruck brachten.

Bei den genannten beiden Gruppen der Kirchen mit zentralem Sechspaß-Kuppelbaldachin sind auch noch weitere Unterschiede bemerkbar. Im Falle der frühbyzantinischen Beispiele war für die Bauherren die Fassadengestaltung noch nicht von Interesse, lediglich die Komposition der Raumgestaltung — die Formulierung des ideell Wesentlichen — stellte ein architektonisches Problem dar. In dieser Auffassung kam wieder eine neoplatonische Betrachtungsweise zum Ausdruck: Es ist kein Zufall, sondern geradezu gesetzmäßig, daß zur Zeit Justinians (527—565) hinter dem einfachen Äußeren der Kirche prächtige Innenräume entstanden. Mit der Entfaltung der Feudalgesellschaft erhielt später allmählich die Fassadenkomposition der Kirchen eine wachsende Bedeutung. Durch die Wiedererweckung einer frühchristlichen Ravennaer Tradition antiken Ursprungs zeigt z.B. in Dalmatien manchmal eine Wandgliederung durch Lisenen das zentrale Baldachinmotiv nach außen an. In Georgien wird aber der Gedanke des Arkadenrings überall, ohne Ausnahme, in Form einer reichen applikativen Architektur auf die Außenflächen der Gebäudemasse hinausprojiziert. In dieser Lösung trafen die antike und die christliche Tradition der Kirchenarchitektur in einer neuen Synthese zusammen: Das innere System kosmischen Sinnes erschien in einem feierlichen äußeren Mantel. Die Grabkirche in der Kaukasusgegend ist — im Gegensatz zu den früheren Bauwerken — eine nach außen hin in ein prächtiges »Denkmal« eingefaßte Kultstätte.

Das war keine leichte Aufgabe. Im Falle der in Kreuzform zusammengefaßten Bauwerke läßt, zum Beispiel, die Anordnung in Nikorzinda wahrnehmen, daß hier die architektonische Auflösung des Unterschiedes von Masse und Raum in der Fassadenarchitektur auch nicht ganz gelungen ist. Hingegen war bei den polygonalen Varianten die Möglichkeit, eine einheitliche Komposition zustande zu bringen, von vornherein gegeben: Der Baumeister von Kachi und Botschorma fügte den Innenraum mit zentralem Sechspaß-Kuppelbaldachin durch organische Massengestaltung in den ebenfalls durch Blindarkaden

umgürteten, mit Baldachinmotiv geschmückten Rahmen des äußeren Gebäudemantels ein.

* * *

Es ist auffallend, daß sich in Georgien in der Massengestaltung der Kirchen mit zentralem Sechspaß-Kuppelbaldachin — neben der in Kreuzform zusammengefaßten Lösung von Kumurdo und Nikorzinda — auch eine polygonale, meistens zwölfeckige Variante ausgestaltet hat, deren Beispiele in Goguba, Oltisi und Kiagmis-Alti, Kachi, Botschorma zu finden sind. In dem vorigen Abschnitt wurde bereits erörtert, daß die Form der kreuzförmigen Anordnung nicht nur ein wichtiges religiöses Symbol war, sondern auch einen aktuellen historischen Inhalt repräsentierte. Aufgrund dieser bewußten Komposition darf angenommen werden, daß auch die polygonale, oft zwölfeckige Ausgestaltung kein bloßer formaler Einfall war, sondern vielleicht auch irgend eine Bedeutung hatte. Welchen Ideengehalt sollte aber diese Kompositionseinzelheit ausdrücken? Hatte ihr Sinn eine politische Bedeutung?

Die Zahl Zwölf kommt in der mittelalterlichen Lehre des Christentums in vielfältiger und oft in sehr wichtiger Deutung vor. Es verdient unter anderem erwähnt zu werden, daß nach der religiösen Auffassung Jakob zwölf Söhne hatte, zwölf war die Zahl der Stämme Israels, der sogenannten »kleinen Propheten«, der »Steine« des Jordans und der den Thron Salomos umgebenden »Löwen«, der Tore Jerusalems, der zwölf Sterne des Volkes, ferner der die Organisation der Kirche gründenden Auserwählten, der Apostel⁶¹. Schließlich enthielt das Produkt 3×4 einen symbolischen Hinweis auf die vom Gottesgedanken der Dreifaltigkeit durchdrungenen vier Himmelsrichtungen, d.h. auf den Gedanken des Weltalls⁶².

Selbstverständlich kommt auch in der kultischen Architektur des Christentums der symbolische Begriff der Zahl Zwölf entschieden zum Ausdruck. Das wird schon in der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts durch die Ausgestaltung des Mausoleums Konstantins des Großen (306—337) bestätigt: Nach der Beschreibung des Zeitgenossen Eusebius befand sich im Quadrat des Raumes mit kreuzförmigen Grundriß, in dessen Zentrum unter einem Baldachin, der Sarkophag des Herrschers, umgeben von zwölf Pfeilern oder zwölf kenotaphartigen Grabmalen⁶³. Der inhaltliche Sinn der Komposition

⁶¹ Aurenhammer, H.: Lexikon der christlichen Ikonographie, Wien, 1961, 3. Lief. S. 215 — Daniélon, J.: Les douze apôtres et le zodiaque, Amsterdam, 1959 — Lurker, M.: Symbol, Mythos und Legende in der Kunst, Studien zur Kunstgeschichte, S. 314, Baden-Baden, 1958, S. 95—96. Jerphanion, G.: Quel sont les douze Apôtres dans l'Iconographie chrétienne? La Voix des monuments, I. Rom. Paris, 1938, S. 189—200 — Troje, L.: Die Dreizehn und die Zwölf im Traktat Pelliot, Dogmen in Zahlenformeln, Leipzig, 1925 — Müller, H. A. und Mothes, O.: Archäologisches Wörterbuch, Leipzig u. Berlin, 1878, S. 994—995

⁶² S.o.

⁶³ Krautheimer, R.: Early Christian and Byzantine Architecture, Penguin 1965, S. 46—47. Bezugnahme auf die zeitgenössische Beschreibung des Bischofs Eusebius

wird durch den Umstand eindeutig erklärt, daß die Grabkirche Apostoleion genannt wurde, d.h. der Verehrung der Apostel gewidmet war⁶⁴. Die architektonische Anwendung der Zahl Zwölf in der inneren Ausgestaltung diente also symbolisch — über die Christianisierung der Tradition des spätrömischen Kaiserkults — den Zwecken einer imperialistischen politischen Idee: Der Kaiser, als christlicher »Kosmokrator«, nahm in die Figuren der zwölf Apostel verkörpernden Rahmen den Platz Christi ein. Nach diesem eigenartigen Beispiel kamen in der kultischen Architektur des frühen Christentums oft auch später als Symbol der Versammlung der Apostel zwölf Säulen, zwölf Tambourfenster, oder gar zwölf Nischen im Falle eines Zentrums mit Kuppelbaldachin vor. Unter anderem ist in der Gestaltung des noch vor der Justinianischen Periode (527—565), wahrscheinlich im IV—V. Jahrhundert in Konstantinopel neben der alten Hagia Sophia erbauten Skeuophylakion der gleiche Grundgedanke wahrzunehmen⁶⁵. Die in der Anordnung auffallende Zahl Zwölf — zwölf Tambourfenster, zwölf Wandnischen — bezog sich gewiß auch hier auf den Kreis der Apostel. Germanus Constantinopolitanus schrieb nämlich noch im VIII. Jahrhundert von dem zur Aufnahme liturgischer Gegenstände bestimmten und sich an den »Eingang zu den Mysterien« anschließenden Gebäude⁶⁶: Das für die Vorbereitung der Geschenke erbaute Skeuophylakion entspricht in übertragenem Sinne dem Ort des Kalvarienberges, wo Christus gekreuzigt wurde⁶⁷. Die auf die Apostel hinweisende Raumsymbolik der Anordnung paßt sich gut an den symbolischen Inhalt an. Unsere Annahme wird auch dadurch bekräftigt, daß die byzantinische Kirche im allgemeinen oft Bauten zu Ehren der Apostel errichten ließ. Wir meinen, daß es sich durch diese Präzedenzen erklären läßt, daß im Wirkungsbereich des Konstantinopler Kaisertums oder infolge eines orientalischen Einflusses, von Bulgarien bis zu den deutschen Sprachgebieten Zwölftpaß-Komplexe zu finden sind⁶⁸. Von den bekannten Bauten wurden mehrere zu Ehren der Apostel errichtet und weisen auch durch den Namen auf den symbolischen Inhalt der Komposition hin.

⁶⁴ S.o.

⁶⁵ Mathews, Th. F.: *The Early Churches of Constantinople*, London, 1971, S. 16–18. Die Entstehung des Gebäudes wird auf die Epoche Konstantins gelegt: “. . . if the skeuophylakion of Constantinus church survived the fire of 404, as we are reliably informed by Palladius that it did, there would not have been any reason for Theodosius to build a new skeuophylakion”.

⁶⁶ Matthews, Th. F.: s.o., S. 159–162, 178: “The entrance of the Mysterics represented not a simple transfer of the gifts from a neighboring chapel to the main altar, but a true entrance or bringing-in of the gifts from a skeuophylakion placed outside the church itself.”

⁶⁷ Germanus Constantinopolitanus: *Historia ecclesiastica*, Paris, 1779, publ. *Patrologiae Cursus*, ser. Graeca, 98 (Migne, J. P.), Paris, 1857, S. 28–29

⁶⁸ Ein repräsentatives Beispiel des Sechspaß-Kirchentyps ist die sog. Goldenes-Tor-Kirche in Preslaw, s. Mawrodinow, N.: *Starobolgarkowo Iskustwo*, 1959, S. 150–164. Eine charakteristische romanische Variante befindet sich in Deutschland in Wimpfen, s. Schmitt, Fr. J.: *Deutsche Sechsecks-Bauten in Wimpfen am Neckar und Metz an der Mosel*, Rep. f. Kunstwissenschaft, 1899

Auch in Ungarn wurde wahrscheinlich ein solches Bauwerk errichtet. Auf diese Kirche, die in der Ortschaft Apostag — griechisch »Apostolos Agios« oder »Heiliger Apostel« — auf dem Gut des orthodoxen Frauenklosters von Veszprémvölgy stand, wurde in unseren Tagen die wissenschaftliche Forschung von V. G. Molnár aufmerksam gemacht⁶⁹. Er zitiert in seiner Abhandlung eine Aufzeichnung von M. Jankovich aus dem Jahr 1812: »... die alte Kirche dieser Ortschaft ist zu Ehren der zwölf Apostel erbaut. Sie wurde gar nicht in der Form eines länglichen Vierecks der heutigen Kirchen, sondern nach zwölf Seiten gebogen gestaltet, wobei die Rundung oder vielmehr der Durchmesser nicht mehr als fünf Klafter betrug; an allen Seiten waren die hervorragenden behauenen Steine zu sehen, auf denen gewiß die Säulen der Apostel standen...«⁷⁰. Danach ist es offenbar, daß auch in der Anordnung des beschriebenen zentralen Bauwerkes in Ungarn die Zwölfspaßlösung den Kreis der Apostel symbolisierte.

Läßt sich vielleicht die zwölfeckige Massengestaltung im Falle der Grabkirchen mit zentralem Sechspaß-Kuppelbaldachin im Kaukasus auf einen beschriebenen ähnliche Bestrebung zurückführen?

Für die weitere Untersuchung der Frage ist es unerläßlich, noch einmal auf die inhaltliche Analyse der äußeren Form der in Kreuzform zusammengefaßten Varianten zurückzukommen, die Lösungen der Fragen der beiden Typen müssen ja unbestreitbar zueinander in Beziehung sein. Im Falle von Kumurdo und Nikorzinda wurde von der Kreuzform festgestellt, daß durch diese, als Erlösungssymbol, auch der Befreiungskampf der Könige aus dem Haus Bagrationi gegen den Islam betont wurde. Im Falle der Denkmäler von Goguba, Oltisi, Kiagmis-Alti, Kachi und Botschorma fügt sich in diesen Gedankengang die Deutung des Zwölfecks ein, nach der diese Anordnung das Symbol der »Dreifaltigkeit« sein mochte⁷¹. Im Kampf gegen die mohammedanische Welt drückte nämlich die Lehre von der Dreifaltigkeit, die Propagierung des christlichen Gottesbegriffes, eine politisch gleich wichtige Stellungnahme aus, wie die Erscheinung des Kreuzes, — wie das bereits bei der Untersuchung des dreifachen Sechspaß-Kettensterns gesagt wurde⁷². Es ist ja bekannt, daß dieses Dogma einen Streitpunkt im auch in Glaubenssachen geführten Kampf zwischen den islamitischen und christlichen Großmächten bildete⁷³. Es ist also nicht unwahrscheinlich, daß als in Georgien zur Zeit der Befreiungs- und Unabhängigkeitskämpfe die vom Kultus des Hauses Bagrationi durchdrungenen Werke in Kreuzform gebaut wurden und auf den Gedanken der

⁶⁹ Gervers-Molnár, V.: Rotunden im mittelalterlichen Ungarn, Budapest, 1972, S. 45-46, 51 (in ungarischer Sprache)

⁷⁰ Bodnár, J.: Die Geschichte der Pfarre von Apostag, Magyar Sion III, (1865), S. 441-458 (in ungarischer Sprache)

⁷¹ S. N. 61

⁷² S. N. 36

⁷³ S. N. 36

Erlösung hinwies, gleichzeitig in der Ausgestaltung der Grabkirchen der mächtigen feudalen Familien die Zwölfeckform der Masse für den Glauben der Bauherren, für die Bekenntnis zu der Dreifaltigkeit Zeugnis ablegte. So vereinten sich in der Lösung der Raum- und Massenbeziehungen auf die alt- und neutestamentischen Gottbegriffe hinweisende symbolische Gehalte.

Die Gedankenreihe kann weiter fortgesetzt werden, wenn berücksichtigt wird, daß der mittelalterliche Symbolismus oft nicht einen einzigen, sondern mehrere sogenannte »analoge« Ideengehalte vermitteln kann. In dem Komplex der in Kreuzform zusammengefaßten Kirchen mit zentralem Sechspaß-Kuppelbaldachin kam, zum Beispiel, nicht nur die Idee der Erlösung zum Ausdruck, sondern auch die Beziehung zwischen dem »himmlischen« und dem »irdischen« König, zwischen Christus und den Herrschern aus dem Haus Bagrationi. In dieser Bestrebung wurde eine uralte Tradition lebendig. In dieser Hinsicht kann auch gar nicht die bekannte Bestrebung Konstantins des Großen (306—337) als erstes Vorbild gelten. Schon vor der Verbreitung des Christentums machte sich in den Kulturen des Altertums die Absicht, den Herrscher zum Gott zu erheben, kräftig geltend⁷⁴. Nach dem Beispiel Alexanders des Großen (336—323 v.u.Z.) setzte sich diese Auffassung in der Periode des Hellenismus allgemein durch; die römischen Kaiser traten bereits als Verkörperungen verschiedener Gottheiten auf⁷⁵. Es zeigt gerade die Christianisierung dieser Tradition, daß der Imperator nach dem Edikt von Mailand (313) symbolisch das Erbe Christi antrat⁷⁶. Dieser Gedanke lebte auch im Mittelalter weiter. Es ist, zum Beispiel, die alte frankische Doktrin bekannt, nach der »... der christliche König der Neue David ist, der gleich dem biblischen Herrscher, der »Sohn«, der »Auserwählte Gottes«, der »Messias« und dazu bestimmt war, unter seiner Regierung sein Volk zu vereinen.«⁷⁷ In Byzanz wurde Kaiser Basileos I. (867—886) in einem zeitgenössischen Gedicht mit König David verglichen⁷⁸. Auf die historische Quelle dieses Gedankens wird von F. Dvornik in der 1966 herausgegebenen, zusammenfassenden Arbeit »Early Christian and Byzantine Political Philosophy« wie folgt hingewiesen: »Jewish royal tradition was also kept alive in Constantinople by such symbols as the throne of Solomon and the tables of David and Solomon, which had their special place in the intricate court ceremonial. The Byzantine emperors thus

⁷⁴ S.N. 47, zit. St. und daselbst, S. 6, 57

⁷⁵ S.o. Dvornik, F.: *Early Christian and Byzantine Political Philosophy*, I-II. Washington, 1966, I.S. 205-277

⁷⁶ Dvornik, F.: s.N. 75, zit. St. II, S. 611-723

⁷⁷ Kantorowicz, E. H.: *Laudes Regiae*, University of California Publications in History, XXX, 1946, S. 56-62 — Smith, F. B., S. 104. Der Verfasser stellt fest, daß die »lateinischen Könige« von Jerusalem oft den »Schild Davids« als Emblem wählten. Dieser Usus wird unter anderem darauf zurückgeführt, daß »it exemplified the old Frankish doctrine that the Christian king was a 'Novus David', like the Biblical king who had been the 'Son', the Chosen of God; and the 'Messiah' destined to reunite the people under his rule.«

⁷⁸ Moravcsik, Gy.: *Sagen und Legenden über Kaiser Basileios I.* — *Studia Byzantina Budapestini*, MCMLXVII, S. 155

gained the reputation of being the successors of the kings of the Old Testament and heirs of their priesthood whatever this implied⁷⁹. Überraschenderweise setzte sich in Georgien auch die gleiche Bestrebung durch. Die Könige aus dem Haus Bagrationi verbreiteten, um ihre herrscherliche Politik zu propagieren, als Beweis der göttlichen Herkunft ihrer Macht, eine familiengeschichtliche Legende. Die Dynastie betrachtete die Familienmitglieder als Abkömmlinge Davids⁸⁰. Unwillkürlich muß also auf die Möglichkeit gedacht werden, daß zur Propagierung dieser Legende als Grundform für die Kuppelbaldachine ihrer Kirchen das auf die Gottesidee hinweisende Hexagramm, das Motiv des Davidsschildes gewählt wurde.

Das in Kreuzform eingefasste Hexagramm, das Davidsschild repräsentierte aber auf eine würdige Art die Erlöserrolle des Bagrationischen Herrschers. Bagrats III. (975—1014) »aus dem Hause Davids«. Mit diesem Begriffsgehalt läßt sich auch die inhaltliche Bedeutung der Zwölfeckvarianten verbinden. Nach orientalischer Auffassung waren Fürsten die »Verwandten« des Königs — d.h. des Königs der Könige⁸¹, — anderseits konnten sie sich aber nicht der Figur des Messias gleichsetzen. Ob sie wohl nicht gerade deshalb für ihre Grabkirchen die äußere Zwölfeckform wählten, um dadurch — neben der symbolischen Vereinigung der alt- und neutestamentlichen Gottesideen, also neben ihrer Glaubensbekenntnis — die eigene Würde zu betonen? Wenn nach dem Glauben der Zeit zwischen der Persönlichkeit des Königs und der Persönlichkeit Christi eine sich auch in der Kunst offenbarende Einheit bestand, kann nicht dieselbe auch zwischen den Fürsten und den Aposteln angenommen werden?

Nach den Ergebnissen der bisherigen Untersuchungen dürfte kaum bezweifelt werden, daß sich die Architektur mit zentralem Sechspäß-Kuppelbaldachin in Georgien im Dienste der frühmittelalterlichen feudalen Repräsentation, genauer im Dienste des Familienkults des die Zentralisierung durchsetzenden Königs Bagrat III. (975—1014) und der Fürsten, die sich der Macht des Herrschers unterworfen hatten, entwickelt hat. Nach den Forschungsergebnissen fiel die Verbreitung der Varianten dieses Kirchentyps mit der Machtausbreitung der Dynastie der Bagratiden zusammen, d.h. sie war eine Begleiterscheinung der politischen Vereinheitlichung⁸².

⁷⁹ Dvornik, F. S.: N. 75, zit. St., S. 645.

⁸⁰ Dshanasia, Z.: s.N. 1, zit. St., S. 199. Diese Bagrationische Legende war seit dem IX. Jahrhundert in Georgien bekannt. Wie man es aus der Beschreibung von Constantinus Porphyrogenitus VII. (944—959) aus dem Jahre 952 erfährt, war sie im X. Jahrhundert bereits sogar auch in Byzanz verbreitet. Durch die Theorie ihrer Abstammung war die Bagrationische Dynastie bestrebt, den göttlichen Ursprung ihrer Macht zu beweisen.

⁸¹ Dölger, F.: Die Familie der Könige, Byzanz und die europäische Staatenwelt. Ettal, 1953.

⁸² Dieser Kirchentyp tauchte zuerst in Südgeorgien, in Provinzen, die im X. Jahrhundert von den Bagratiden beherrscht wurden, auf und erschien im westlichen und östlichen Teil des Landes als Folge der expansiven Vereinigungspolitik Bagrats III. (975—1004).

Die Versöhnung zwischen dem König und den Fürsten, die sich ihm unterworfen hatten, war nicht von Dauer. Und es ist kennzeichnend, daß im Lande von dem zweiten Viertel des XI. Jahrhunderts an auch keine Kirche mehr mit zentralem Sechspaß-Kuppelbaldachin errichtet wurde. Der große politische Plan der Jahrtausendwende wurde durch die nach dem Tode Bagrats III. (975—1014) wiederauflebende innere Uneinigkeit stark zurückgeworfen. Während der Regierung Giorgis I. (1014—1027) machten die provinziellen Landesherren, die die Verschärfung der Gegensätze zwischen Georgien und Byzanz und die erfolgte Schwächung der Zentralmacht ausnutzten, ihre Selbstständigkeitsansprüche geltend⁸³. Der den Thron besteigende Bagrat IV. (1027—1072) geriet in der Folgezeit vor allem mit dem Haupt des Hauses Baguaschi, mit Liparit in Konflikt. Dieser mächtige Fürst fachte auch in der königlichen Familie einen Zwist an, als er den Thronanspruch Demeters unterstützte. Er suchte einen Vorwand um seinen Einfluß zu erhöhen. Mit der Unterstützung des Kaisers in Byzanz war er immer energischer bestrebt, sich herrscherliche Vorrechte zu sichern: in den Jahren 1044—45 wandte er sich im offenen Feldzug gegen den König. Liparit Baguaschi war bereits zu dieser Zeit ein im ganzen Nahen Osten anerkannter Politiker und Feldherr: seine Würde wurde sowohl von den christlichen als auch von den islamitischen Großmächten anerkannt. Selbst das Haus der Bagrationi suchte Versöhnung mit ihm; um die Ruhe im Lande wiederherzustellen, ernannte Bagrat IV. den rebellischen Fürsten zum Eristaw von Kartli⁸⁴. Liparit Baguaschi begnügte sich auch damit nicht auf längere Zeit. Schließlich reiste der König im Jahre 1054 nach Konstantinopel, um zu der Unterwerfung seines Vasallen den Beistand des Kaisers zu erbitten. Inzwischen nutzte Liparit Baguaschi die Abwesenheit des Königs, ließ dessen Sohn Giorgi krönen und nahm selbst als Regent das Land in Besitz. Bagrat IV. konnte die Alleinherrschaft nur in schweren Kämpfen zurückgewinnen: Mit der Unterstützung der Asnauren, d.h. der Adligen von Mescheti, nahm er den Usurpator gefangen und verbannte ihn in ein Kloster⁸⁵.

In dieser chaotischen Periode kam es zur Erweiterung der den Bagrationikult representierenden Kirchen von Kumurdo und Nikorzinda und der Grabkirche der Baguaschi in Kachi. Die Analyse der Ergebnisse dieser zweiten Bauperiode erschließt durch einen Vergleich der königlichen und fürstlichen Bauten weitere Gesetzmäßigkeiten von hohem Interesse.

Zwischen den drei Erweiterungen — sämtliche Nebenkappen bzw. Eingangshallen — läßt sich eine auffallende künstlerische Beziehung feststellen.

⁸³ Dshanasia, Z.: s.N. 1, S. 171—175, 191 — Berdseneschwili, N. A., Dondua, W. D., Dumbadse, M. K., Melikischwili, G. A., Meschia, S. A.: s.N. 1 S. 145, 149—151, 154 — Toumanoff, C.: s.N. 1, S. 621—622

⁸⁴ S.o.

⁸⁵ S.o.

Die Architektur dieser im wesentlichen aus derselben Zeit stammenden — von der Forschung aus dem zweiten Viertel des XI. Jahrhunderts datierten — Gebäudeteile ist sehr ähnlich. In ihrem Gliederungssystem entwickelt sich die Wölbung der Blindarkaden über Doppelsäulen oder Säulenbündeln. Vergleicht man die Ausführungsbeispiele von Kumurdo, Nikorzmindā und Kachi, läßt sich eine immer reichere Formulierung derselben Grundidee feststellen. In Kumurdo ist die Komposition noch verhältnismäßig großzügig zusammengefaßt. Über der bandartig behandelten, mit Blätterornamentik geschmückten Sockelgliederung steht vor flachen Wandpfeilern eine Reihe von Doppel-Halbsäulen mit gewundener Schaft, die über je eine dazwischengefügtem rechteckig geformte Platte mit geometrischem Muster die gleichfalls mit Schnitzereien bedeckten Blindarkaden stützen. Im Vergleich mit diesem wurde der Bau in Nikorzmindā mit plastischerer, feiner aufgelöster Gliederung ausgeführt. In einem kontrastreichen Spiel von Licht und Schatten entfaltet sich in wechselndem Rhythmus die Blindarkadenreihe mit akzentuierter Toröffnung. Die Gestaltung der Einzelheiten ist ziselliert fein. Die Vertikalen der Bündelsäulen und -pfeiler unter den vor den Mauern hervorstehenden, spiraligen Wölbungen werden horizontal durch pflanzengeschmückte Einzelheiten — Sockel- und Kapitellplatten, ferner durch Sockel- und Kapitellkugelreihen, Bandgeflechte, unten und oben durch Durchbindungen mit Blattwerkornament — zu einer einheitlichen Komposition verbunden. In organischer Ordnung entfaltet sich die mit orientalischer Prunkliebe geformte, feierliche Applikation. All das wird in Kachi bis zur juwelenartigen Wirkung angereichert. Hier sind sämtliche Einzelheiten der sich auf der Quadermauerfläche abzeichnenden, plastischen Aufsetzgliederung durch Schnitzereischmuck bedeckt. Vergleicht man die Lösung in Kachi mit dem Nikorzmindāer Beispiel, so zeigt die Architektur mit den ihr eigenen Mitteln sozusagen den historischen Kampf des Hauses der Bagrationi mit dem Haus der Baguaschi an. Die gegnerischen Bauherren der beiden Bauwerke versuchten, den Gegner auch auf künstlerischem Gebiet zu überbieten. Tatsächlich wurde die Grabkirche der feudalen Familie gerade zur Zeit der erbittertsten Kämpfe erweitert. Die Architekturgeschichtsforschung hat nämlich bezüglich der Datierung festgestellt, daß die Ergänzung von der 1048 verstorbenen Gattin Liparits oder von der Tochter seines Sohnes Johann veranlaßt wurde⁸⁶. Wie es aber aus dem Gesagten zu erkennen ist, stand zu dieser Zeit Liparit in offenem Kampfe gegen seinen König: Es ist also gar nicht überraschend, daß der rebellische Aristokrat auch auf dem Gebiet der Architektur, durch die Bereicherung seiner Familiengrabkirche mit den den Kult des Herrschers verkündenden Werken rivalisierte.

Andererseits zeichneten sich diese Bauwerke in gleicher Weise dadurch aus, daß sie durch ihre Architektur eindeutig den lokalen Ursprung der Lösun-

⁸⁶ Beridse, W.: s.N. 18, zit. St., S. 94

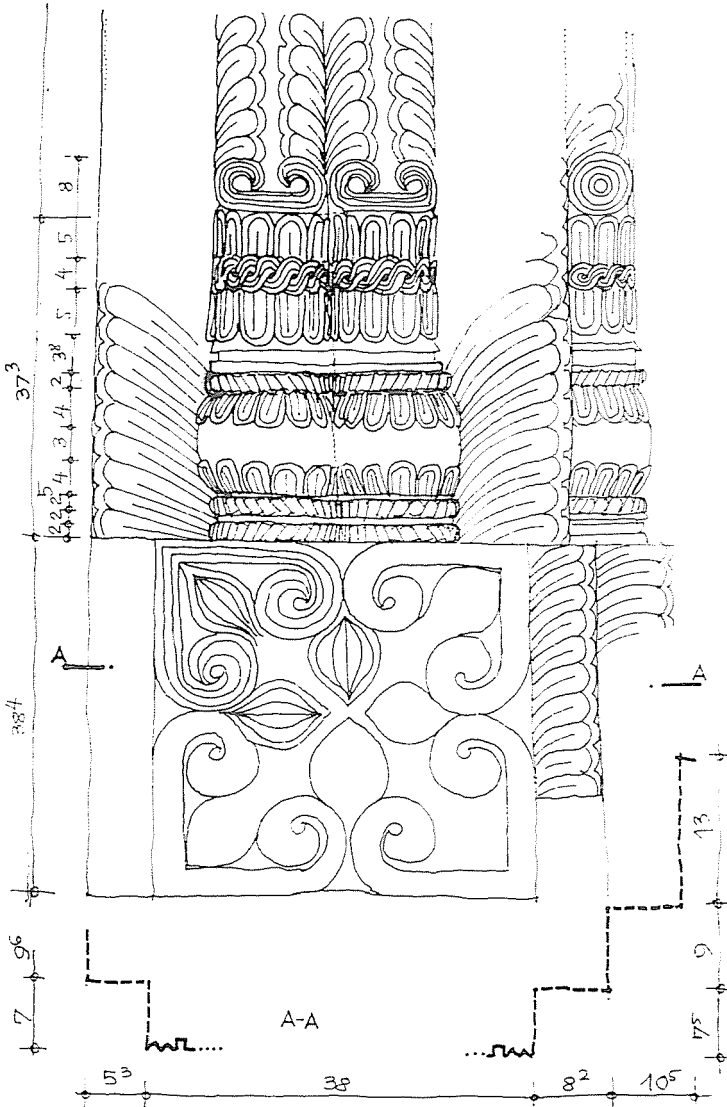


Abb. 5. Kachi: Skizzen der Fassadenarchitektur, Ornamentik am Haupttor (gezeichnet von der Verfasserin an Ort und Stelle)

gen betonten: Der selbständige, individuelle Stil der Kirchen hat sich offenbar nach georgischen Vorbildern entwickelt. Die Komposition und die Einzelheiten der Aufsetzschnitzwerke auf den Fassaden sind typisch georgischer Art. Damit wollten — unserer Meinung nach — die Bauherren einen hochwichtigen politischen Vorsatz zum Ausdruck bringen. Der Auffassung der Hauses Bagrationi ähnlich verkündete auch die Familie Baguaschi, um ihre machtpolitischen

Ziele zu erreichen, offen die Idee des unabhängigen georgischen Königtums, obwohl sie zur Verwirklichung ihrer Pläne oft die Hilfe von Byzanz oder gar des Islams suchte. In dieser Hinsicht stimmten die Stellungnahmen des Königs und des rebellischen Vasallen überein: Im wesentlichen traten beide Dynastien für den Gedanken der Eigenstaatlichkeit ein. Es ist also nicht überraschend, daß sowohl das Haus Bagrationi als auch die Familie Baguaschi ihren propagativen Kultus in der Architektur in der traditionellen, in ihrer Originalität unvergleichlichen, einheimischen Formsprache formulierte.

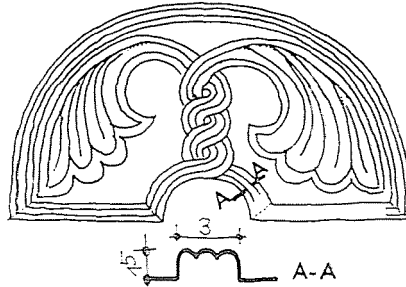


Abb. 6. Kachi: Skizzen der Gewölbearchitektur in der südlichen Nebenkapelle

Zusammenfassung

Im Beitrag werden die Varianten des Kirchentyps mit zentralem Sechspañ-Kuppelbaldachin in Polygonalumfangung, die architekturgeschichtliche Fragen von Goguba, Oltisi, Kiagmis-Alti, Kachi und Botschorma analysiert. Ähnlich wie im Falle der kreuzförmigen Variante der Raumkomposition, wird angenommen, daß auch hier — wie es bei den Kirchen von Kumurdo und Nikorzinda festgestellt wurde — eine wichtige historische Bestimmung ausgedrückt wurde. Die Varianten dieses Kirchentyps repräsentierten um die Jahrtausendwende durch ihre Komposition die Macht des Hochadels in der Staatsorganisation der um die Oberherrschaft kämpfenden Bagratiden-Monarchie. Das wird z.B. auch durch die Grabkirche der Familie Baguaschi in Kachi bewiesen. Zur Zeit der Organisation der Zentralmacht verkündeten die Varianten dieses Kirchentyps — den monarchistische Ideen tragenden Beispielen von Kumurdo und Nikorzinda gegenüber — als Grabkirchen den Ahnenkult des Hochadels, in Kachi z.B. den Ruhm der Familie Baguaschi.

Dozent Dr. Erzsébet TOMPOS, Kand. Techn. Wiss.
H-1521, Budapest