

Nino Simonišvili

Die »Apostelkommunion« der Gottesmutter-Kirche von Qinçvisi

(Taf. 9–12)

1.

Die Gottesmutter-Kirche von Qinçvisi liegt drei Kilometer vom Dorf Qinçvisi (Bezirk Kareli) entfernt. Zusammen mit der Kuppelkirche St. Nicolai gehört sie zum berühmten Klosterensemble von Qinçvisi. Die Kirche scheint mehrfach vom Hochwasser des Flußes Qinvura betroffen worden zu sein; sie ist stark beschädigt. Von dem ursprünglichen, dem Darbasi-Typ angehörenden Kirchenbau sind nur die Apsis und Teile der Chorwände erhalten geblieben. Die dort erhaltenen Fresken liefern trotz ihrer Beschädigung aufgrund ihrer ungewöhnlichen Ikonographie wichtiges Material zur Erforschung der georgischen und der gesamten ostchristlichen Wandmalerei.

Auf den ersten Blick scheint die Wandmalerei der Gottesmutter-Kirche von Qinçvisi ein weit verbreitetes ikonographisches Programm zu bieten. In der Konche befindet sich das Bild der Gottesmutter mit Erzengeln zu beiden Seiten; von letzterem sind heute nur noch Fragmente sichtbar. Das zweite Register der Apsis nimmt die »Apostelkommunion« ein, das dritte Register zeigt Kirchenväter (Taf. 9).

Bekanntlich breitet sich dieses Schema der Apsisdekoration seit dem 11. Jh. im byzantinischen Raum, auf dem Balkan und in Rußland aus. In Georgien etabliert es sich seit dem Beginn des 13. Jh. (St. Nicolai-Kirche in Qinçvisi, Lixni, Zarzma, Martvili, Nabaxtevi u. a.). Gegenüber der traditionellen Ausführung dieses Apsisprogramms fällt jedoch dasjenige in unserer Kirche durch einige Besonderheiten auf:

– Die Gottesmutter ist als sitzende Ho-degetria dargestellt. Dieses in der ganzen mittelalterlichen Wandmalerei seltene Motiv ist in der georgischen Monumentalmalerei nur noch in der Gottesmutter-Kirche von Varzia (Ende 12. Jh.) vertreten.

– Die traditionelle zweiteilige »Apostelkommunion« (Kommunion mit Brot und Kommunion mit Wein) ist durch eine zusätzliche dritte Darstellung Christi sowie durch die Darstellung eines Cheruben, eines Seraphen und einer Kirche erweitert. Unseres Wissens gibt es keine direkte Parallele zu dieser Komposition.

– Zu beiden Seiten der Apostelkommunion sind – auf den Resten der Chorwände – zwei Wunder Christi (»Die Stil-

lung des Sturms auf dem Meer« und »Die Auferweckung der Tochter des Jairus«) dargestellt. Die Wände des Chors sind gewöhnlich kein Ort für die Darstellung von Wundern.

Dem ikonographischen Programm dieser Fresken liegt fraglos eine theologische Konzeption zugrunde, die in der ungewöhnlichen Komposition der Apostelkommunion gipfelt. Das Ziel der vorliegenden Studie ist es, diese Komposition historisch und theologisch zu erhellen.

2.

Die Apostelkommunion nimmt, wie erwähnt, das zweite Register der Apsis ein. Im linken Teil des Freskos ist die »Kommunion mit Wein« dargestellt (Taf. 10,1): Christus reicht den Kelch Paulus, hinter dem die anderen Apostel dicht beieinander stehen. In derselben Szene ist Christus ein zweites Mal zu sehen. Er erhebt ein liturgisches Handkreuz und wendet sich einem Cheruben zu. Im Hintergrund dieses zweiten Christusbildes erkennt man eine Kirche vom Typ »Darbasi«. Hinter dem Cheruben und Christus stehen das Ciborium und der Altar mit Kelch und Diskos. Die Altardecke ist mit Kreuzen geschmückt. Das Gesicht des neben dem Cheruben dargestellten Seraphen wird von seinen Flügeln bedeckt. Neben dem Seraphen ist wieder – nun zum dritten Mal – Christus zu sehen. Diese Christusgestalt unter dem Ciborium gehört zur Szene der »Kommunion mit Brot« auf der rechten Seite der Apsis (Taf. 10,2). Vor Christus befindet sich hier der Altar mit Diskos und Kelch; er reicht das Brot Petrus, der es mit ausgestreckten Händen entgegennimmt. Hinter Petrus steht wieder eine Gruppe von Aposteln.

T. Velmans¹ hat bereits 1978 darauf hingewiesen, daß die außergewöhnliche Darstellung Christi mit dem erhobenen Kreuz in dieser Komposition an den Text des in die Basilius-Liturgie eingefügten Cheru-

binischen Hymnus erinnert, der am Karfreitag gesungen wird: »Stillschweige alles sterbliche Fleisch, und stehe mit Furcht und Zittern, und an nichts Irdisches denke es bei sich, denn der König der Könige und der Herrscher der Herrschenden kommt hervor, um geschlachtet zu werden und sich als Nahrung hinzugeben den Gläubigen. Ihm gehen voran die Chöre der Engel mit allen Herrschaften und Gewalten, die vielägigen Cherubim und die sechsflügeligen Seraphim, die ihr Angesicht verhüllen und den Lobgesang rufen: Halleluja, Halleluja, Halleluja.«² Dieser Text betont sinnenfällig die Bedeutung des zentralen Teils der orthodoxen Liturgie, der »eucharistischen Anaphora«, der »Darbringung der Gaben« von Brot und Wein als den Symbolen des erlösenden Opfers Christi am Kreuz.

Bekanntlich folgt der orthodoxe Gottesdienst insgesamt den heilsgeschichtlichen Ereignissen von der Erschaffung der Welt bis zur Vollendung der Geschichte in einer neuen Schöpfung. Im Kern stehen die heilsgeschichtlichen Ereignisse der Passion Christi – begleitet vom Cherubischen Hymnus. Sie beginnen liturgisch mit dem sog. »Großen Einzug« der eucharistischen Gaben. Nach Theodoros von Andida erinnert z. B. »die Übertragung der heiligen Symbole des Leibes und Blutes des Herrn vom Rüsttisch und ihr Einzug zum Altar beim Gesang des Cherubshymnus ... (an) den Einzug des Herrn in Jerusalem von Bethanien her«³. Ihm folgen – im Evangelium wie in der Liturgie – die Einsetzung des Heiligen Abendmahls und die Kommunion, dort der Apostel, hier der Gläubigen. Was vor der Iko-

1. T. Velmans, Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi, CahArch. 27 (1978) 154.
2. Zit. nach K. Onasch: Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichworten (1981) 436.
3. Zit. nach H.J. Schulz: Die byzantinische Liturgie (1964) 155.

nostase geschieht, hat sein Urbild in der Apostelkommunion, die in der Apsis angebracht ist.⁴ Wenn es richtig ist, daß der Maler in Qincvisi mit der besonderen Christusszene jenen Teil des Cherubinischen Hymnus illustriert, der die eucharistischen Gaben mit dem Christusopfer am Kreuz zusammenfügt, also zwei einander folgende heilsgeschichtliche Ereignisse bedeutungsgleich macht, dann hat dies fraglos seinen Grund.

Analoge Darstellungsverfahren finden sich in der byzantinischen Kunst auch schon vor ihm. V. Kepetzis weist z. B. darauf hin, daß in der bekannten Komposition der liturgischen Rolle von Jerusalem (Ende 11. Jh.; Taf. 11,1), die von A. Grabar als Illustration der Proskomidie erklärt wurde, fünf verschiedene Episoden der Liturgie vereinigt werden: »A coté des anges éventant les Dons déposés sur l'autel, la présence anachronique d'autres anges marginaux portant les Dons, enrichit la scène de communion non seulement du point de vue de la forme, mais aussi du point de vue sémantique, en juxtaposant deux étapes du rit qui se succèdent dans le temps«⁵. Die Forscherin betont, daß die Gestalten der Engel-Diakone, die auf die Prozession des Großen Einzugs hinweisen, auch im Cherubinischen Hymnus erwähnt sind, dessen Hauptthema die »réception du Christ par la Communion« ist.⁶

3.

Welches ist der Grund für jene besondere Illustration? Bereits seit dem 6. Jh. wird der Cherubinische Hymnus in den liturgischen Diskussionen dann erwähnt, wenn sie sich mit der Frage beschäftigen, ob Christus in den Gaben realiter präsent ist. Dieselbe Frage ist auch im 10.–11. Jh. aktuell. Damals fanden dogmatische Diskussionen zu diesem Thema in Byzanz statt.⁷ 1156 wurde zum Beispiel bei einer Konzilssitzung folgende Frage gestellt:

»Kann das eucharistische Opfer dem dreieinigen Gott dargeboten werden, wenn Christus zugleich selbst das Opfer ist?« Die positive Antwort wurde mit folgender Stelle aus dem Cherubinischen Hymnus der Chrysostomos-Liturgie begründet: »Du bist selbst der opferbringende Priester und die Opfertgabe, Du nimmst selbst das Opfer und bist gleichzeitig die Opferspeise, Christus, unser Gott.« Das Konzil unter Leitung von Kaiser Manuel I. (1143–1180) entschied demgemäß, daß das eucharistische Opfer der ungeteilten Trinität geopfert wird. Damit erledigte sich auch die Aufregung, die der antiochenische Patriarchenkandidat Soterichos Pantoigenes in die Diskussion eingebracht hatte, als er mit der Bestreitung des eucharistischen Opfers für Christus das Dogma von der Einheit der drei trinitarischen Personen schlechthin in Frage stellte.⁸ Die Qincvisi-Komposition nimmt offensichtlich mit ihrer Zusammenfügung von Christusopfer und eucharistischen Gaben auf diese Diskussion Bezug.

Nicht weniger interessant für uns ist eine theologische Diskussion am Anfang des 13. Jh., als einer der bekanntesten Denker dieser Zeit, Michael Gluca, folgende Frage aufwirft: »War der Leib

4. Vgl. ebenda 110, 149.

5. Vgl. A. Grabar, *Un rouleau Constantinopoltain et ses peintures*, *DumbOakesPapers* 8 (1954) 174 fig. 10.

6. V. Kepetzis, *Tradition iconographique et création dans une scène de Communion*, *JÖBG.* 32/5 (1984) 447.

7. S. dazu G. Babic, *Les discussions christologiques et la décor des églises byzantines au 12^e siècle*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 3 (1968); A. Townsley, *Eucharistic Doctrine and the Liturgy in Late Byzantine Painting*, *OC.* 58 (1974) 147.

8. S. dazu Babic, a.O.; Townsley, a.O.; C. Walter, *Art and Ritual of the Church* (1982) 207, 209.

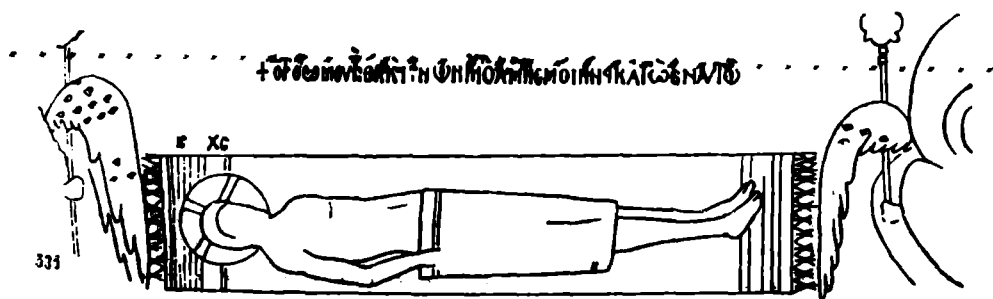


Abb. 1: Apsismalerei von Samara in Messenien (12. Jh.), nach CahArch 20 (1970) 183 Abb. 5

Christi verweslich wie der jedes sterblichen Teilnehmers an der Eucharistie?« Glucas zustimmender Antwort lag folgende Argumentation zugrunde: Das Mysterium der Eucharistie bildet das Ganze des dramatischen Lebens Christi ab, in dem erst durch die Auferstehung Christi menschliche Natur vergöttlicht wurde. Deshalb sei der Leib Christi am Anfang der eucharistischen Wandlung verweslich, im Augenblick der Kommunion der Gläubigen werde er jedoch unverweslich und vergöttlicht. Um diese Irrlehre zu verwerfen, die die unveränderliche Einheit der zwei Naturen in Christus, wie sie das Konzil von Chalcedon 451 dogmatisiert hatte, bestreitet, wurde eigens ein Konzil einberufen. Es verurteilte die Schriften Glucas. Die Qincvisi-Komposition scheint auch auf diese Diskussion Bezug zu nehmen, indem sie die Opfer-Gestalt Christi in gleicher Weise darstellt wie den Christus des Abendmahls.

Daß der Maler der Gottesmutter-Kirche nicht allein dasteht mit seiner realpräsentischen Antwort auf die Bedeutung der heiligen Gaben, zeigen einige Parallelen. So erwähnt z. B. V. Kepetzis eine Miniatur der Turiner Homilien von Gregor von Nazianz (11. Jh.).⁹ Hier hält ein Diakon (?) den Kelch in der Hand, in dem Christus zu sehen ist. Damit wird das Wort

›Gaben‹ im Sinne der Gegenwart Christi kommentiert. Nach Meinung der Forscherin hat die Darstellungsweise der Engel-Diakone in der Miniatur der liturgischen Rolle von Jerusalem dieselbe Funktion: »La juxtaposition de ces derniers a une scène de Communion-Institution du sacrifice eucharistique pourrait évoquer la présence du Christ dans les Dons et dans l'Eucharistie.«¹⁰

In diesem Kontext erscheint die Tatsache aufschlußreich, daß seit der Mitte des 12. Jh. in der byzantinischen Kunst auch die Komposition der ›Opferhuldigung‹ (gr.: *melismos*) auftritt. Sie findet sich in der Regel im unteren Register der Apsis. Häufig wird hier die Trapeza mit dem Jesuskind abgebildet; von beiden Seiten ziehen Prozessionen der Kirchenväter dorthin (so z. B. in der Apsismalerei von Kurbinowo, Ende 12. Jh.; Taf. 11, 2).¹¹ Eine Darstellung des Opfers Christi finden wir auch in der Apsismalerei von Samara in Messenien (Ende 12. Jh.). Im zweiten Register – dort, wo sich traditionell die Apostelkommunion befindet – ist hier der Leichnam Christi auf dem Grabtuch ru-

9. G. Galavaris: The Illustrations of the Homilies of Gregory Nazianzenus (1969) Abb. 58.

10. Kepetzis, a. O. 450.

11. L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo (1975) 67–90 Abb. 21.

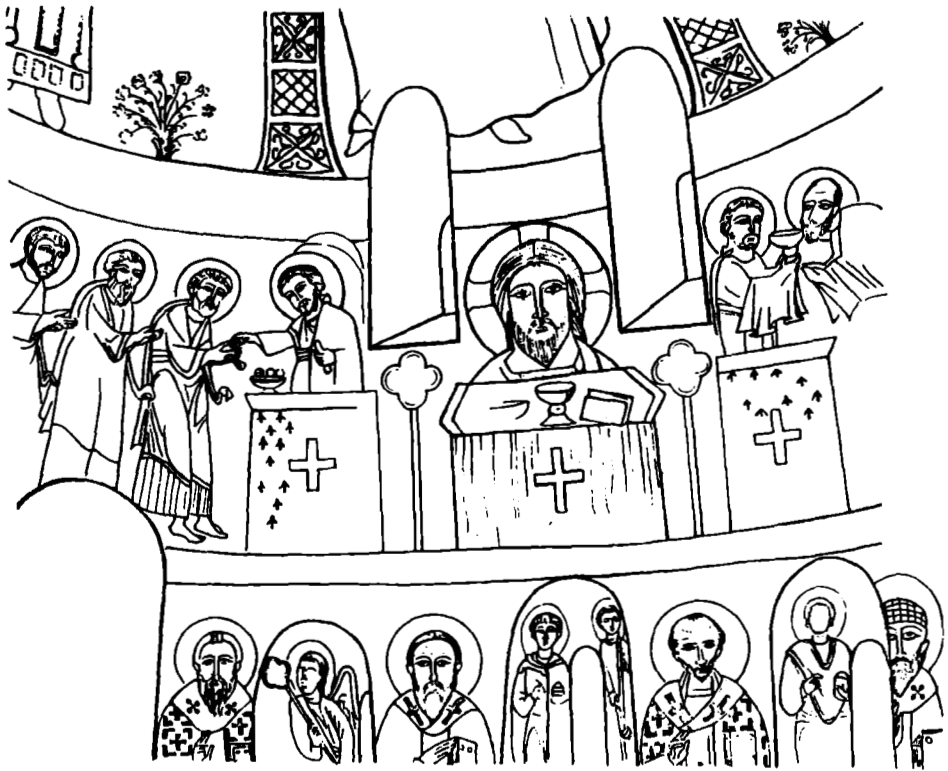


Abb. 2: Apsisgemälde der Kirche von Kobayr, nach CahArch. 29 (1980–81) 106.

hend dargestellt (Abb. 1). Zu beiden Seiten neben ihm sehen wir Cheruben mit Repidien in der Hand.¹² Eine weitere Darstellung des Christus-Opfers finden wir in der Kirche von Kobayr (2. Hälfte 13. Jh.). Im zweiten Register ihrer Apsisgemälde erkennen wir die beiden traditionellen Szenen der Apostelkommunion. In der Mitte zwischen ihnen ist hinter der Trapeza ein betont großes Brustbild Christi dargestellt (Abb. 2). Auf beiden Seiten der Trapeza stehen Repidien; auf der Trapeza liegen Kelch, Diskos und das Evangelium.¹³ Diese Darstellung steht – auch zeitlich – der Qinqvisi-Komposition fraglos am nächsten.

Das Zentralmotiv des Meisters der Gottesmutter-Kirche – der Hinweis auf Christus als das erlösende Opfer, das die Eucharistie vergegenwärtigt – ist also, wie

wir gesehen haben, in der Kunst des 11.–13. Jh. nicht neu. Neu ist jedoch die Art und Weise seiner Durchführung. Sie wird unterstrichen durch die Aufnahme der beiden Wunderdarstellungen in das Bildprogramm des Altarraums. An dieser

12. S. dazu H. Grigoriadu-Cabagnols, *Le décor de l'église de Samari en Nesènie*, CahArch. 20 (1970) 177–196 Abb. 4 und 5.

13. Es gibt unterschiedliche Datierungen der Malerei dieser georgischen Kirche, die sich im heutigen Armenien befindet. Nach N. Thierry, CahArch. 29 (1981) 102–121 sind die Fresken im 11. Jh. entstanden. Nach Z. Sxirtlaze (T.S.U. romebi 1983, 175–197) gehört diese Malerei in die zweite Hälfte des 13. Jh.s. Unsere Forschungsergebnisse (N. Simonišvili, *Qinqvisis ymrtism oblis eklesiis osaṭuloba, saḡandidaṭo disertacia*, Tbilisi 1994) bestätigen die Datierung Sxirtlazes.

Stelle sind derlei Darstellungen bekanntlich unüblich. Wenn die »Stillung des Sturms auf dem Meer« und die »Auferweckung der Tochter des Jairus« an so exponierter Stelle neben der Apostelkommunion angebracht werden, darf dahinter eine dezidierte theologische Absicht vermutet werden. Angesichts der theologischen Kontroversen des 12. und 13. Jh. ist deutlich: Wunder Christi – und hier exemplarisch sowohl ein Naturwunder als auch das umfassendste der Heilungswunder – zu Zeiten seines irdischen Lebens sollen die orthodoxe Zwei-Naturen-Lehre herausstellen und damit noch einmal die gottmenschliche Realpräsenz im eucharistischen Geschehen. Mit dieser Unterstreichung steht die Gottesmutter-Kirche von Qıncıvisi einzigartig da.

4.

Bleibt die Frage, ob ihr Meister für seine zentrale Gestalt des kreuzerhebenden Christus vor dem Cheruben Vorlagen besaß. T. Velmans hat dazu bemerkt, daß die Christusgestalt eine starke Ähnlichkeit mit Bischofsfiguren aufweist, die in den Darstellungen der sog. »Kreuzerhebung« auf den Miniaturen des Dionysos-Lektionars und des Basilius-Menologion zu finden sind (beide 11. Jh.; Taf. 12,1).¹⁴

Wir möchten jedoch besonders auf eine Darstellung hinweisen, die sich in den Homilien des Jakob Kokkinobaphos findet, einer bekannten Handschriftenillustration der Konstantinopler Schule des 12. Jh. (Taf. 12,2).¹⁵ Es gibt zwei Manuskripte dieser Homilien (Vat. grec. 1162 und Paris gr. 1208), die beide analog illustriert sind. Unsere Aufmerksamkeit gilt speziell einer Illustration der »Vision des Jesaja«. Hier sehen wir Gott mit der segnenden Rechten auf dem Thron sitzend, umgeben von Seraphen. Im linken Teil des Bildes vor einem Altar mit Ciborium steht der einem Cheruben zugewandte Prophet. Die ganze Haltung und Gestaltung der

Figur ist dem mittleren Christus des Qıncıvisi-Freskos sehr ähnlich. Im rechten Teil des Bildes ist die Vision noch einmal dargestellt. Diese Komposition ist nach dem Schema entstanden, welches das Malerhandbuch vom Berge Athos beschreibt: »Ein Haus, in ihm viele Wolken und Licht. In der Mitte sitzt Christus auf einem hohen und erhabenen Throne, wie ein König; mit der Rechten segnet er, mit der Linken hält er ein Blatt und sagt: ›Wen werde ich senden und wer wird gehen zu diesem Volke?‹ (Jes. 4,5). Um ihn herum sechsflügelige Cherubim, welche rufen und sprechen: ›Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, die ganze Erde ist voll seiner Herrlichkeit.‹ Auf der rechten Seite der Ikone der Prophet Isaias, allein, zitternd. Es heißt auf einem Blatt: ›O ich Unglücklicher, da ich, ein Mensch seiend und unreine Lippen habend, den König, den Herrn Zebaoth gesehen habe mit meinen Augen‹ (Jes. 4,7). Vor ihm hält ein Engel mit seiner Rechten eine Zange mit glühender Kohle und bringt sie zu seinem Munde. Mit der Linken hält er ein Blatt, auf dem steht: ›Siehe, dies hat Deine Lippen berührt und nimmt hinweg Deine Übertretungen, und reinigt Deine Sünden.‹ Auf der linken Seite der Ikone steht (nochmals) der Prophet Isaias, voller Furcht und (man) liest auf einem Blatt: ›Siehe, hier bin ich, sende mich‹ (Jes. 4,3).«¹⁶

Nach unserer Meinung besteht zwischen der Qıncıvisi-Komposition und der Miniatur in den Homilien von Jakob Kokkinobaphos aber nicht nur ein formaler, sondern auch ein dichter sachlicher Zusammenhang: Denn die Vision wird jedesmal während des Großen Einzugs der

14. Vgl. Velmans, a. O. 156.

15. Biblioteca Apostolica Vaticana, Liturgie und Andacht im Mittelalter (1992). Vat. gr. 1162, folg. 119v.

16. Malerhandbuch vom Berge Athos (1960) 63.

eucharistischen Gaben und Geräte vergegenwärtigt, sobald der Chor den Cherubimischen Hymnus anstimmt und sich damit symbolisch selbst in die Schar der Cherubim verwandelt. Der Abendmahls-löffel wird zur Zange mit glühender Kohle, die die Lippen der Empfangenden reinigt. Der Löffel jedoch, der Christus als Abendmahls-gabe aufnimmt, symbolisiert auch die Gottesmutter, die das Christus-kind in sich trug. Damit steht die Vision Jesajas auch im Zusammenhang mit der in der Konche dargestellten Gottesmutter, die den Christus-Immanuel über ihrem Herzen trägt. Der Name ›Immanuel‹ stammt ebenfalls aus dem Jesajabuch: »Darum wird euch der Herr selbst ein Zeichen geben: Siehe, eine junge Frau wird schwanger und gebiert einen Sohn, und sie wird ihm den Namen Immanuel geben, d. h. ›Gott mit uns‹« (Jes. 7,14). So schließt sich der Kreis: Jungfrauengeburt und Christusopfer fügen sich ineinander, bringen Erlösung für den sündigen Menschen, vergegenwärtigt im eucharistischen Geschehen.

Und doch ist damit noch nicht alles gesagt. Denn der Christus-Immanuel auf dem Arm der Gottesmutter trägt die Symbole des Archiereus, des ewigen Hohepriesters: das purpurfarbige Leinengewand, das mit Bändern geschmückt ist (vgl. Ex. 39,22–26). Der dreifache Gürtel aber, der das Gewand umschließt, weist

auf die Trinität hin.¹⁷ Diese Darstellung Christi erscheint seit dem 11. Jh. in der byzantinischen Apsismalerei und steht ihrerseits in direktem Zusammenhang mit der Komposition der Apostelkommunion. Der ewige Hohepriester feiert die Liturgie in der himmlischen Kirche; ihr Abbild und Vorschein sind die irdische Kirche und ihre Feier.¹⁸

5.

Fassen wir zusammen. Es steht fest, daß die Apsismalerei der Gottesmutter-Kirche von Qınçvisi, die in der zweiten Hälfte des 13. Jh.s entstanden ist¹⁹, ein bedeutendes theologisches Konzept enthält, welches zentrale theologische Gedanken des 11.–13. Jh. widerspiegelt. Durch die einzigartige Komposition der Apostelkommunion mit ihrer Entfaltung in die Konche und in die Chorwände wird das erlösende Opfer des in der irdischen Liturgie vergegenwärtigten himmlischen Christus dem Beschauer vor Augen geführt.

17. Lidov, *Zograf* 17 (1986) 17.

18. Lidov, a. O. 6. Ausführlich dazu s. D. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, der Ritus – das Bild* (1985).

19. S. dazu T. Virsaladze, *Osnovnye etapy razvitiya Gruzinskoj monumental'noj živopisi* (1977); Simonišvili a. O.