

Joanna Wolańska

Die „Bamberger Apokalypse“ in der Armenischen Kathedrale zu Lemberg

1902 trat Józef Teodorowicz sein Amt als Erzbischof der armenisch-katholischen Erzdiözese in Lemberg (ukr. L'viv, poln. Lwów) an. Eines der wichtigsten Ziele, die sich der neue Erzbischof gesteckt hatte, war die Erneuerung und der Ausbau der Armenischen Kathedrale. Die in ihren ältesten Teilen mittelalterliche, dem Vorbild der Kirchen Armeniens getreu nachempfundene und dann im 17. Jahrhundert ausgebaute Kathedrale schien am Ende des 19. Jahrhunderts allmählich zu verfallen. Zudem bot sie zu wenig Platz für die stetig wachsende Gemeinde. In der Innenausstattung unterschied sich die Kathedrale fast nicht mehr von den römisch-katholischen Kirchen. Nach einigen Jahren gründlicher Vorarbeiten begann man 1908 mit der Restaurierung und dem Ausbau der Kathedrale.¹ Trotz der Unterbrechung durch den Ersten Weltkrieg war der Ausbau in Richtung Krakowskastraße (d.h. nach Westen) Mitte der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts bereits weit fortgeschritten. Die Restaurierung des Gebäudes konnte abgeschlossen werden, Teile des Innenraums erhielten eine neue Ausstattung: Die Kuppel wurde mit einem von Józef Mehoffer entworfenen Mosaik geschmückt, das Mittelschiff mit einer hölzernen Kassettendecke vom Typus des spanisch-maurischen „artesonado“, entworfen von Franciszek Maćczyński, geschlossen. Noch fehlten die neuen Marmoraltäre und die Kanzel, an denen Witold Minkiewicz bereits arbeitete, vor allem aber fehlte ein neuer Wanddekor.

Da keine zeitgenössischen Quellen überliefert sind, läßt sich heute nicht mehr feststellen, wie der Erzbischof dieses Problem ursprünglich zu lösen beabsichtigte. Die von Mehoffer schon vor dem Ersten Weltkrieg gefertigten Entwürfe für die Ausmalung der Kirche waren in den zwanziger Jahren in Vergessenheit geraten – oder sie galten mittlerweile als altmodisch, so daß eine Ausführung nicht in Frage kam. Sicherlich aber war es Zufall, daß der Erzbischof 1925 während einer seiner zahlreichen Reisen nach Warschau und seiner nicht minder häufigen Besuche in der dortigen Galerie Zachęta auf die Werke des jungen, unbekanntem Malers Jan Henryk Rosen (1892–1982) aufmerksam wurde. Rosen

Ich möchte mich bei Frau Dr. Beate Störtkuhl für Ihre Hilfe bei der Redaktion dieses Textes sehr herzlich bedanken.

1 Dionizy Kajetanowicz: *Odnowienie i rekonstrukcja katedry Ormiańskiej we Lwowie* [Erneuerung und Rekonstruktion der Armenischen Kathedrale in Lemberg]. Lwów 1908; ders.: *Katedra Ormiańska i jej otoczenie (przewodnik)* [Die Armenische Kathedrale und ihre Umgebung (ein Führer)]. Lwów 1930.

erfuhr seine Ausbildung bei seinem Vater Jan Rosen, einem Schlachtenmaler, und auf der Städtischen Kunstgewerbeschule in Warschau; eine Kunsthochschule hatte er nicht besucht.² Rosens Bilder gefielen Teodorowicz so gut, daß er den Maler mit der Ausschmückung der Lemberger Kathedrale beauftragte. Rosen nahm das Angebot des Erzbischofs an, und die Ergebnisse seiner Arbeit zieren bis heute diesen einzigartigen Raum.

Eines der zwölf damals von Rosen in der Galerie Zachęta ausgestellten Bilder war das *Begräbnis des hl. Odilo*. Dieses Bild muß den Erzbischof so begeistert haben, daß er Rosen um eine Wiederholung in der Lemberger Kathedrale bat.

Die Wandmalereien in Tempera befinden sich im mittleren Joch des Mittelschiffs, im unteren Teil der Nordwand, unterhalb eines Fensters (Farbabb. 15). Die Szene wird von lebensgroßen Gestalten bestimmt. Auf einer Totenbahre ruht die Leiche eines geistlichen Würdenträgers, der in ein reich verziertes Ornat mit Mitra gekleidet ist und einen Ring an der rechten Hand trägt. Der Maler stellte den Trauerzug nach Art eines Sarkophagreliefs in Seitenansicht dar — eine von drei Mönchen getragene Totenbahre. Hinter den Kutten der Mönche im Vordergrund sieht man die etwas dunkleren Kleider dreier weiterer, für den Betrachter kaum sichtbarer Mönche im Hintergrund, welche die Totenbahre von der anderen Seite stützen. Nur zwei der Mönche im Vordergrund zeigen ihre Gesichter: Der erste, nach vorne schauende, hat halbgeschlossene Augen, sein Gesicht zeigt einen sehr ernsten Ausdruck; der zweite dreht seinen Kopf und scheint hinter sich zu blicken. Das Gesicht des dritten Mönchs ist unter einer Kapuze verborgen. An der Spitze des Zuges schreitet ein in Pontificalien gekleideter Abt, der sich auf einen Bischofsstab stützt. Von hinten beschließen zwei Ministranten die Szene.

Die Inschrift auf der Totenbahre: „O, heiliger Odilo, Schutzheiliger der verstorbenen Seelen, wir, die Verstorbenen, gehen in Scharen an deinem Sarg“ — ermöglicht die Identifikation sowohl des Verstorbenen als auch der drei den Zug begleitenden, nur mit weißer Kontur skizzierten Gestalten. Der Würdenträger auf der Totenbahre, einer der beiden in dieser Szene mit einem Nimbus gekennzeichneten Heiligen, ist der hl. Odilo (962–1048)³, Abt des Benediktinerklosters Cluny. Ihm wird die Einführung des Festes Allerseelen zum Gedenken

2 Vgl. Maria Zakrzewska: Rosen Jan Henryk. In: Polski Słownik Biograficzny [Polnisches Biographisches Lexikon], Bd. 32. Wrocław 1989–1991. S. 56–58.

3 Zur Person des hl. Odilo: N. Bulst: Odilo. In: Norbert Angermann (Hg.): Lexikon des Mittelalters, Bd. 6. München 1993, Sp. 1351f.; Pius Engelbert: Odilo. In: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 7. Freiburg 1998, Sp. 975f.; Jacques Hourlier: Saint Odilon, abbé de Cluny. Louvain 1964 (Bibliothèque de la Revue d'histoire ecclésiastique, 40); ders. In: Bibliotheca Sanctorum, Bd. 9. Roma 1967, Sp. 1116–1119; P. Jardet: Odilon, abbé de Cluny, sa vie, son temps, ses œuvres. Lyon 1898; Louis Réau: Iconographie de l'art chrétien, Bd. 3: Iconographie des saints, Teil 2 (G-O). Paris 1958, S. 1003–1004; Odilo Ringholz: Der hl. Abt Odilon von Cluny in seinem Leben und Wirken. Brünn 1885; Alfons M. Zimmermann: Kalendarium Benedictinum. Die Heiligen und Seligen des Benediktinerordens und seiner Zweige, Bd. 1. Metten 1933, S. 40–44.

an alle gläubigen Verstorbenen zugeschrieben.⁴ Die transparenten Gestalten sind daher als dankbare Seelen der Verstorbenen zu interpretieren, die den hl. Odilo auf seinem letzten Weg begleiten. Sie schreiten hintereinander und begleiten den Leichenzug jeweils eine halbe Schrittlänge hinter den Mönchen. Sie selbst scheinen körperlos, doch in den Falten ihrer reich drapierten Mäntel halten sie – gleichsam in den Händen – durchaus materielle, brennende Kerzen.

Der Abt, der die Prozession anführt – der zweite auf dem Bild dargestellte Heilige –, soll vermutlich Odilos Nachfolger im Amt des Abtes, den hl. Majolus, darstellen. Als solchen identifizierte ihn die Legende, die Rosens Gemälde schon seit seiner Entstehung begleitete.

Neben der Hauptszene mit ihrer bemerkenswerten Ikonographie liegen vier kleine Szenen versteckt im Hintergrund, die nur mit Mühe zu erkennen sind. Sie befinden sich zwischen den Gestalten der Mönche und den transparenten Seelen – wohl als figürliche Stickereien oder Bemalungen auf den reich verzierten Wandbehängen gedacht, welche die Interkolumnien des Kreuzgangs schmücken, in dem sich die gemalte Szene abspielt. Dargestellt sind vier Fragmente aus der Apokalypse des Johannes, die metaphorisch mit der Hauptszene verbunden sind: Als Anspielung auf das Jüngste Gericht, vor dem sich der Verstorbene zu verantworten hat, bilden sie gleichsam die Fortsetzung der Begräbnisszene.

Um die Wandteppiche den zeitgenössischen Dekorationsformen der Hauptszene anzupassen, verlieh ihnen der Maler romanische Stilzüge. Als Vorlagen wählte er vier Miniaturen (fol.: 3^r, 13^v, 33^v und 40^v) aus der sogenannten Bamberger Apokalypse⁵ – einer aus dem 11. Jahrhundert stammenden illuminierten Handschrift –, die er fast vollständig und beinahe originalgetreu wiedergab. Die vier Szenen wurden scheinbar zufällig gewählt, sind aber in chronologischer Reihenfolge der *Offenbarung* geordnet, von links nach rechts, in Übereinstimmung mit der Richtung des Trauerzuges. Soweit dies auf den Wandbildern zu erkennen bzw. eine Rekonstruktion aufgrund der Vorlagen des Originals der Handschrift möglich ist, handelt es sich um die folgenden Miniaturen aus der Bamberger Apokalypse: Die Erscheinung des Menschensohns zwischen den sieben Leuchtern, die Anbetung des Lammes, das zweite Tier in Gestalt eines Drachens, Engel mit den Schalen des Gotteszorns.

4 Odilo Ringholz: Die Einführung des Allerseelentages durch den heiligen Odilo von Cluny. In: Wissenschaftliche Studien und Mitteilungen aus dem Benedictiner-Orden 2 (1881), S. 236–250.

5 Entstanden um 1000 in der Reichenauer Schule, aufbewahrt in der Staatlichen Bibliothek in Bamberg (Ms. Bibl. 140). Die Handschrift enthält 50 Miniaturen. Vgl. Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 5: Die Apokalypse des Johannes (Textteil). Gütersloh 1990, S. 147f.; Heinrich Wölfflin (Hg.): Die Bamberger Apokalypse. München 1918, 19212.

In der ersten Szene (Die Erscheinung des Menschensohns zwischen den sieben Leuchtern, fol. 3^r)⁶, die sich auf der linken Seite des Wandbildes, genauer gesagt im Hintergrund, hinter der transparenten Gestalt eines der Geister, befindet (Farbabb. 16), ist Christus als Weltenrichter mit dem Schwert im Mund zu sehen (Offb. 1, 12–16). Seine rechte Hand, zum Redegestus erhoben, ist von den sieben Sternen umgeben; in der linken Hand hält er ein Buch. Zu seiner Rechten sieht man zwei Leuchter. In der unteren Zone blicken zwei Engel zu ihm empor. Mit erhobenen Händen schützen sie die Augen, die vom Glanz des Herrn geblendet werden. Die übrigen fünf (von den sieben in der *Offenbarung* erwähnten) Leuchter sind nicht zu sehen. Die in der romanischen Vorlage (Farbabb. 17) fehlenden Engel wiederholen die Gebärde des Johannes, von dem auf dem Lemberger „Teppich“ nur ein Teil seines die Augen schützenden Armes sowie ein Fragment des Nimbus sichtbar sind, und zwar an der entsprechenden Stelle in der Miniatur, zu Füßen Christi.

Weiter rechts, zwischen dem weiten Ärmel des dritten Bahrenträgers mit Kapuze und dem Rücken des hinter sich blickenden Mönchs, hängt wiederum innerhalb der weißen Konturen der Geistergestalt der zweite Wandteppich. Von dieser Szene (Anbetung des Lammes durch zwei Seraphime, fol. 13^v)⁷ ist nur ein kleines Fragment der Flügel eines der Seraphime und des als Kleinarchitektur gestalteten Throns des Lammes sichtbar (Offb. 5, 6). Das Lamm selbst wie auch der zweite Seraphim sind wohl hinter der Mönchskutte versteckt. Darunter stehen zwei Engel, eine freie Erfindung des Malers, denn auf der Miniatur findet man die Gestalten des Johannes und eines nach oben, auf das Lamm weisenden Engels, der jedoch mit den Engeln des Wandbilds nichts gemein hat.

Ebenso wenig ist von der nächsten, auf dem dritten Wandteppich dargestellten Szene (Das zweite Tier in Gestalt eines Drachens, fol. 33^v)⁸ abzulesen. Sie befindet sich in der Lücke zwischen dem ersten und dem zweiten Mönch im Trauerzug. Oben sieht man den schlangenartigen Oberkörper des geflügelten Drachens mit einem langen Hals und einem nach hinten gewandten Kopf mit Widderhörnern und weit geöffnetem Maul (Offb. 13, 11). Johannes blickt von unten auf das Tier und deutet mit dem Finger darauf. Im Gegensatz zur Miniatur, auf der Johannes nur im Brustbild zu sehen ist, ist er hier als Ganzfigur dargestellt.

Am besten zu erkennen ist die letzte Szene, da hier ein relativ großes Fragment des Wandteppichs enthüllt ist (Farbabb. 18). Dargestellt sind die Engel mit den Schalen des Gotteszorns, fol. 40^v (Offb. 16, 8–13).⁹ In der Bamberger Apokalypse sind die sieben Engel auf drei Miniaturen verteilt, je drei stehen

6 Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 5: *Die Apokalypse des Johannes* (Bildteil). Gütersloh 1991, S. 16 und Abb. 33; Wölfflin (wie Anm. 5), S. 10.

7 Schiller (wie Anm. 6), S. 30 und Abb. 78; Wölfflin (wie Anm. 5), S. 12.

8 Schiller (wie Anm. 6), S. 113 und Abb. 449; Wölfflin (wie Anm. 5), S. 16.

9 Schiller (wie Anm. 6), S. 135 und Abb. 571; Wölfflin (wie Anm. 5), S. 17.

auf zwei Bildern gleichen Formats, ein weiterer auf einem kleineren Bild, das von Text umgeben ist (Farbabb. 19). Die von Rosen auf die Wand der Kathedrale übertragene Szene zeigt die zweite Darstellung in der Handschrift mit dem vierten bis sechsten Zornesengel. Davon sind auf dem Wandbild der vierte (neben der weißen Kapuze des Abtes) und der sechste (innerhalb des Nimbus des hl. Majolus) Engel zu sehen. Auch hier erstaunt die getreue Wiedergabe des Originals: Der etwas nach links gebeugte vierte Engel gießt den Inhalt seiner hornförmigen Schale auf die Sonne, darunter sieht man die sich vor der Sonnen- glut schützenden Menschen. Der Maler ist lediglich bezüglich der Figurenzahl (drei statt zwei) und ihrer Anordnung (die Figuren stehen nicht nebeneinander, sondern überschneiden sich) etwas vom Original abgewichen. Der fünfte Engel bleibt hinter dem Kopf des Abtes verborgen, weiter rechts hingegen erscheint der sechste Engel fast als Ganzfigur.

Rosen wahrte in seiner Wiedergabe der apokalyptischen Motive die hierarchische Teilung der Handschrift in „oben“ und „unten“. Während er in der oberen Zone dem Original fast bis in die kleinsten Details folgte, gönnte er sich in der unteren gewisse, jedoch keineswegs uneingeschränkte Freiheiten – er bewegt sich stets innerhalb der Motive und der stilistischen Züge, die durch den Inhalt der Miniaturen des romanischen Originals festgelegt waren.

Rosen erweist sich damit als Künstler, der in seinen Bildern, in denen er bevorzugt mittelalterliche Themen aufgriff, besonders sorgfältig auf eine historisch stimmige Darstellung achtete. So entsprach nicht nur die Ausschmückung der Wände eines sakralen Raums mit verzierten Behängen¹⁰ dem mittelalterlichen Brauch, auch die auf die Wandteppiche kopierten Miniaturen (die vermutlich nur ein paar Jahrzehnte vor Odilos Tod im Jahr 1048 entstanden waren) stimmen chronologisch mit der gemalten Darstellung überein. Für eine solche Motivwahl genügte allerdings eine generelle Kenntnis der Chronologie der Ereignisse und ein oberflächliches Wissen über die mittelalterliche Kultur. Ein Beweis für die tatsächliche Gelehrsamkeit des Künstlers ist die Idee, Wandteppiche mit darauf kopierten Miniaturen zu malen. Vielleicht sollte man in diesem Zusammenhang sogar weniger von einer „Idee“ sprechen, als vielmehr von der Nachahmung einer authentischen mittelalterlichen Praxis, die der Maler in künstlerischer Freiheit lediglich ein wenig tiefer in die Vergangenheit versetzt hat.

Der Ursprung dieses künstlerischen Einfalls ist mit großer Wahrscheinlichkeit in einem Kapitel über Darstellungen des Jüngsten Gerichts in dem bekannten Buch „Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich“ von Émile Mâle zu finden, dessen Vorlesungen über mittelalterliche Kunst Rosen in den Jahren 1911–1912 an der Pariser Sorbonne besuchte. In seiner Publikation verfolgte Mâle Apokalypse-Miniaturen aus verschiedenen künstlerischen Milieus des mittelalterlichen Europa, die als Vorlagen für zahlreiche Skulpturen sowie für

10 Franz Bock: *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, Bd. 3. Bonn 1871, S. 192f.

11 Émile Mâle: *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris 1919, S. 422.

Wand- und Glasmalereien dienten. Um die offenkundige Nachahmung der Miniaturen zu belegen, zog er ein Beispiel aus dem 14. Jahrhundert heran: eine Folge von 1375 im Auftrag von Louis d'Anjou, dem Bruder des französischen Königs Karls V., entstandenen Tapisserien aus der Kathedrale von Angers – „eines der schönsten Kunstwerke, die von der Apokalypse inspiriert wurden“.¹¹ Es ist bekannt, daß der Autor des Entwurfs, Hennequin de Bruges, den König bat, ihm eine illuminierte Handschrift der Apokalypse zu leihen, die ihm als Entwurfsvorlage dienen könnte. Schon im 19. Jahrhundert haben Forschungen bestätigt, daß Bruges diese Handschrift in der Tat erhielt – es handelte sich um die damals im Besitz von Karl V. befindliche, heute in der Staatlichen Bibliothek in Paris aufbewahrte Handschrift Ms. fr 403. Emile Mâle schrieb dazu: „Hennequin de Bruges hat nichts selbst erfunden: ein paar Szenen, die in der Handschrift 403 nicht zu finden sind, und deren Erfindung ihm zugeschrieben wurde, sind in einer anderen Handschrift von [der Bibliothek in – Anm. d. Verf.] Cambray gefunden worden.“¹² Einen ähnlichen Weg ist auch Rosen gegangen. Ob er sich dabei wirklich (d.h. bewußt) an seinen 500 Jahre älteren „Kollegen“ anlehnte, wird wohl nicht mehr zu ermitteln sein. Daß Emile Mâles Publikation Anteil an der endgültigen Formfindung des Lemberger Wandbildes hatte, ist um so wahrscheinlicher, als er in dem oben zitierten Buch auch die Bamberger Apokalypse erwähnte.¹³

Was aber diente Rosen als Vorlage? Selbstverständlich konnte er nicht, wie Hennequin de Bruges, die Originalhandschrift ausleihen. Es darf fast als sicher gelten, daß er die 1918 erschienene, von Heinrich Wölfflin herausgegebene Mappe mit losen Blättern von Lichtdruckillustrationen der Bamberger Apokalypse benutzt hat.¹⁴

12 Ebenda.

13 Ebenda, S. 419.

14 Wölfflin (wie Anm. 5).



15. Jan Henryk Rosen, „Das Begräbnis des hl. Odilo“, Tempera-Wandgemälde, ca. 210 x 200 cm, in der Armenischen Kathedrale in Lemberg (ukr. L'viv, poln. Lwów), 1927 (L. Wieleżyński [1930]; Fot. T. Zaucha).



16. „Die Erscheinung des Menschensohns“,
Detail aus dem Wandgemälde
„Das Begräbnis des hl. Odilo“
von Jan Henryk Rosen in der Armenischen
Kathedrale in Lemberg
(ukr. L´viv, poln. Lwów), 1927 (J. Wolańska).

17. „Die Erscheinung des Menschensohns“
aus der sogn. Bamberger Apokalypse (fol. 3r)
(H. Wöfflin: Die Bamberger Apokalypse.
München 1918, S. 10).





18. „Die Engel mit den Schalen des Gotteszorns“, Detail aus dem Wandgemälde „Das Begräbnis des hl. Odilo“ von Jan Henryk Rosen in der Armenischen Kathedrale in Lemberg (ukr. L´viv, poln. Lwów), 1927 (J. Wolańska).

19. „Die Engel mit den Schalen des Gotteszorns“, aus der sogn. Bamberger Apokalypse (fol. 40v) (H. Wöfflin: Die Bamberger Apokalypse. München 1918, S. 17).

