
RAINER WARLAND, *Allegorese in Byzanz. Die Weisheit Salomons und die Anfänge der biblisch-allegorischen Bildkunst in Konstantinopel*. Regensburg: Schnell & Steiner Verlag GmbH 2021. 223 S., 157 Abb. – ISBN 978-3-7954-3617-9 (€ 50.00)

• HILDEGARD POESCHEL, Westfälische Wilhelms-Universität Münster (hildegard.poeschel@gmail.com)

„Allegorese bedeutet [...], dasselbe ein zweites Mal zu sagen und es dabei vertiefend zu sagen.“ (S. 132) – In dem an Definitionen zum Begriff der Allegorese nicht armen Buch von RAINER WARLAND zur Allegorese in Byzanz gehört diese Umschreibung sicher zu den pointiertesten. Es erscheint beinahe ein wenig bedauerlich, dass sie im Buch erst relativ spät auftaucht, weil sie den grundlegenden Charakter der Allegorese erleichternd klar umreißt. Dabei ist es nicht so, dass WARLAND nicht um die Komplexität weiß, auf die man bei der Beschäftigung mit dem Phänomen der Allegorese beinahe zwangsläufig stößt. Im Gegenteil, er beschreibt die Schwierigkeit, mit der er sich selbst bei der Arbeit an seinem Buch konfrontiert sah, bereits im Vorwort mit einer so ehrlichen wie erfrischenden Freimütigkeit. Schon hier erwähnt er Wiederholungen und Redundanzen im folgenden Text und den häufigen Wunsch, „das Thema anders und von Neuem zu beginnen.“ Die sich hier andeutenden Schwierigkeiten begegnen dem Leser dann auch und zeigen sich bei der ersten Ansicht vor allem an der Gliederung, deren Struktur zumindest auf den ersten Blick nur wenig transparent erscheint. WARLAND verfolgt das Ziel, in der frühbyzantinischen Kunst des 6. und 7. Jahrhunderts die „verborgene Allegorese“ aufzudecken. Seiner Auffassung nach handelt es sich um ein prägendes Element jener Zeit, das aber der bisherigen Forschung gewissermaßen ihrer Natur nach in ihrer Bedeutung für das Verständnis der frühbyzantinischen Kunst weitgehend verborgen blieb. Dieser Forschungslücke begegnet WARLAND in Kapitel 1 zunächst mit einigen Ausführungen zu Grundlagen wie Anfänge, Wissenschaftsgeschichte und Begriffstraditionen. Außerdem nimmt er das Buch der Weisheit Salomons in den Blick, das als Schlüssel zu Verständnis der frühbyzantinischen Allegorese betrachtet werden kann und widmet sich zudem der Frage nach dem Verhältnis von Allegorese und Typologie. Letzteres ist umso wichtiger, da Typologie für die zur Untersuchung in Kapitel 2 und 4 herangezogenen Objekte als häufige Interpretationsbasis angewendet wird.

Die Wahl der vier Objekte im 2. Kapitel wird leider kaum oder in einer explizit nachvollziehbaren Weise vor dem Beginn der einzelnen Analysen begründet (vgl. S. 24). Erst im anschließenden 3. Kapitel weist WARLAND darauf hin, dass die vier Objekte in Konsistenz und Kontinuität einerseits so singulär erscheinen, dass sie den Beginn seiner Ausführungen bilden. Andererseits formen sie gerade als herausragende Einzelentwürfe gewissermaßen eine theoretische Grundlage für die Analyse der Allegorese. Gleichzeitig liefern sie die Eckdaten für den Untersuchungsraum und den Zeitraum: Den griechischsprachigen östlichen Mittelmeerraum des 6. und 7. Jahrhunderts. So klärt sich erst in der Rückschau und auf dem Boden der mittlerweile herausgearbeiteten Erkenntnisse zur Allegorese die Auswahl der Einzelstudien. Das ist durchaus nachteilig, da deren Ergebnisse tatsächlich überzeugende neue Erkenntnisse beinhalten, sich aber gleichzeitig im Verständnis des Lesers nur schwer einordnen lassen. Es scheint, als würde sich die vom Autor selbst angedeutete Problematik hier das erste Mal konkretisieren: Wenn die gemeinsame Basis der Objekte eine Theoriebildung zum abstrakt wirkenden Thema der Allegorese ist und diese erst durch die Analyse als gemeinsamer Nenner sichtbar wird, so wäre es vielleicht lesefreundlicher gewesen, einige Erkenntnisse vorweg zu nehmen und im Kap. 1.8 deutlich aufzuführen.

Für die Theoriebildung, welche im 2. Kapitel einen Hauptteil des Buches darstellt, werden also vier höchst verschiedene Kunstgegenstände der frühbyzantinischen Zeit thematisiert. Es handelt sich dabei hauptsächlich um altbekannte „Klassiker“ der Byzantinistik und der Christlichen Archäologie – vielfach diskutiert, rezipiert und publiziert. Dem Autor gelingt das ambitionierte Unterfangen bei diesen Objekten neue Einsichten zu gewinnen. Das betrifft vor allem die Elfenbeinkathedra in Ravenna, den Codex von Rossano und schließlich die Silberschalen zum Davidleben aus Zypern. Für den Anfang wird zudem eine weniger bedeutsame Miniatur aus einem Codex in Kopenhagen herangezogen. Jedes dieser Objekte wird in einer peniblen Einzelstudie untersucht, deren Schwerpunkt auf der Analyse der Bildorganisation, Erzählstruktur und seinen Darstellungsmitteln liegt. Detaillierte Neuaufnahmen, Verweis auf die bisherige Forschung, Textreferenzen, mitunter präzisere Datierungen und Kontextherstellungen sowie Vergleichsobjekte aus der allegorischen Perspektive führen hier dazu, dass Altbekanntes so überraschend wie überzeugend in einem neuen Licht erscheint.

Die Einzelstudien beginnen, wie gesagt, mit dem Einzelblatt aus dem Codex GKS 6 2° in Kopenhagen, weil es „unmittelbar zu den Konzepten der

justinianischen Werkstätten“ (S. 23) hinführt. In dieser Miniatur ist Salomon als Autor der Weisheitsbücher zu sehen. Sie stellt gewissermaßen eine erste Basis, um einzelne Bildelemente wie Aufbau, Details und Figurengröße als allegorische Mittel zu erkennen. Dabei sind es vor allem die Brüche und Dissonanzen in der Darstellung, die bisher als willkürlich galten und nun als intentional und als Anzeichen für den allegorischen Inhalt identifiziert werden. So gibt sich das Bild als eine Darstellung des Bezuges zwischen Salomon, dem Weisheitskönig und dem historischen Justinian zu erkennen und damit als Illustration des justinianischen Herrschaftskonzept, das auf der Gottesnähe des Kaisers beruht, der den Gotteswillen vollzieht (S. 30). Schon hier beginnt es sich abzuzeichnen, dass es insbesondere diejenigen Bildeinzelheiten sind, die auf den ersten Blick nicht zu passen scheinen und in der Forschung bisher als willkürlich und mitunter sogar als Fehler der Werkstatt bewertet wurden. Doch es sind gerade diese irritierend anmutenden Elemente, die als ein Signal für den allegorischen Inhalt fungieren und zu genauerer Betrachtung auffordern.

Bei der Elfenbeinkathedra des Maximianus von Ravenna geht der Autor unter Verweis auf das werkstattverwandte Diptychon in Berlin ähnlich vor, wobei die Kathedra aufgrund ihrer umfangreichen Bildfolge und Komplexität eine sehr ausführliche Behandlung erhält. WARLAND identifiziert dabei u.a. Gesten des Nachdenkens, Personifikationen, Engel als Handelnde oder Zeigende, Doppelungen und Verschränkungen der Erzählhandlungen sowie Realismus und sich daraus ergebende Kontrastierungen als Zeichen und Mittel der Allegorese. Das typologische Erklärungsmuster erscheint ihm vor allem in Bezug auf die Josef-Szenen als zu selektiv; Abweichungen und Hinzufügungen in den verschiedenen Szenen werden nun nicht mehr als solche gesehen, sondern vom Autor als „bewusste Ausdeutungen einer allegorischen Lesart“ (S. 48) interpretiert. Die Bildfolge selbst (vor allem bei der Josef-Geschichte) wurde in der Forschung als vermeintlich sprunghaft bewertet, weil sie nicht zyklisch oder kontinuierlich aufgebaut ist. WARLAND hingegen sieht darin ein Cluster, das Themengruppen bildet und so die allegorische Aussage transportiert und verstärkt. Weiter entdeckt er eine Figurenallegorese sowie eine Sach- und Zahlenallegorese. Besonders das Erkennen von deplatziert wirkenden Elementen als Aufforderung zur allegorischen Lesart, wie in den Szenen versteckte Pfauen (S. 58), ist so überraschend wie spannend. Der Autor verweist weiter auf alt- und neutestamentliche Textreferenzen, wodurch er eine komplett neu gedachte Interpretation des gut bekannten Objektes als Darstellung entwirft, die sich ganz grob umrissen, vor allem um das gleichzeitige Gottsein und Mensch-

sein Christi dreht. Diese Leistung eines derart hochwertigen Beitrages zur Forschungsdiskussion, der nicht nur einem Szenendetail oder einem Bild, sondern der Botschaft des gesamten Objektes neue Erkenntnisse entlockt, kann dem Autor nicht hoch genug angerechnet werden.

Das Diptychon versteht WARLAND als Teil desselben Auftragswerkes wie die Kathedra; es illustriert ganz im Sinne der Aussage des Ehrenstuhles die Beauftragung des Maximianus durch Gott. Diese konzeptuelle Verwandtschaft wird sich auch in den Motiven von San Vitale fortsetzen. Auch diese Erkenntnisse sind nicht zu unterschätzen. Die Ausführungen zu den Miniaturen des Purpurcodex von Rossano erweisen sich als ähnlich gehaltvoll. Auch hier wird die Reihenfolge der Blätter, von der angenommen wurde, sie wäre bei einer späteren Neuzusammensetzung fehlerhaft erfolgt, als eine selbstständige Bildregie erkannt, die keiner Textordnung folgt. WARLAND gibt eine neue Durchsicht der Miniaturen und stellt jener dankenswerterweise einen kurzen Abriss der Methode voran, was dem Leser eine Orientierungshilfe für die folgenden Ausführungen bietet. Ziel der Methode ist die Beantwortung der spannenden Frage, über welches Vorwissen der Betrachter für ein vollumfängliches Verständnis der allegorischen Inhalte hätte verfügen müssen oder ob die Möglichkeit zu einem solchen Verständnis in den Miniaturen selbst angelegt sei. Die sich anschließende Analyse der Miniaturen hält wie schon zuvor bei der Kathedra Überraschendes und die bisherigen Deutungen Erweiterndes bereit. WARLAND deckt fundiert und versiert auf, wie bis ins letzte Detail das Konzept des Purpurcodex durchdacht wurde. So stellt sich z.B. die als fehlerhaft interpretierte Reihenfolge als nicht nur bewusst angelegt, sondern sogar als für den dramatischen Effekt gewählte Reihenfolge dar. Mit bereits genannten und weiteren Techniken wie Inklusion, Überformung, Kontrastierung und einem diachronen Realismus in Verknüpfung mit Textreferenzen stellen die Miniaturen eine Allegorese der Christus-Logos-Figur dar, die wieder Gott und Mensch zugleich in Christus verortet. Leider versäumt es der Autor jedoch, zur eingangs gestellten Frage nach dem Verständnis explizit zurückzukehren. Dafür vertritt er die vielversprechende These, dass der Codex dem Konstantinopler Patriarchen Eutychianos (552–565/ 572–586) zuzuordnen ist. Den Anlass sieht er in der Neuweihe der Hagia Sophia 562.

In der letzten umfangreicher angelegten Einzelstudie werden die Silber-schalen zum Davidleben aus Zypern in den Blick genommen. Dieser Schalensatz beinhaltet als zusätzliche Herausforderung, dass deren Anordnung nicht fixiert ist, sondern eine Variable darstellt, die bei der allegorischen Interpretation mitbedacht werden muss. Den historisierenden Interpretati-

onsweisen, die in der Forschung überwiegend vertreten werden, fügt WARLAND eine weitere hinzu, indem er die Davidgeschichte nicht nur auf den Kriegszug des Kaisers Herakleios gegen die Perser bezieht, sondern sie auch mit dessen Sohn David in Verbindung bringt. Jene These interpretiert die Schalen als einen Auftrag zur Proklamation eines Thronfolgers. Auf dieser Grundlage geht WARLAND einmal mehr Bildmitteln und Techniken der verborgenen Allegorese in den Illustrationen auf den Grund. Er favorisiert ein Achsenkreuz als das Ordnungsmuster der Schalen und entdeckt wieder die bereits genannten Elemente der Allegorese. Hier erscheint es im Übrigen das erste Mal, dass seine Interpretationen etwas an Fundament verlieren, wenn er von Flötenspielern in der Szene des Eheschlusses den Bogen zu Mathematik und Kosmos schlägt; doch WARLAND weist selbst darauf hin, dass die Allegorese in der Zeit des Herakleios immer weniger subtil auftrat, sondern als hochgelehrte Textexegese fungierte, „die sich darin überbot, immer neue metaphorische Verknüpfungen herzustellen, so dass die Ursprungsintention leicht in den Hintergrund geraten konnte“ (S. 102). Es ist somit nicht verwunderlich, dass auch die allegorischen Indizien an deplatziertem Charakter zunehmen und z.B. als umgedrehter Stier auftauchen und die allegorischen Darstellungen mehr Botschaften transportieren. So werden die Schalen als Kreuz ausgelegt zu einer Beschreibung des Kosmos, der durch die Allegorese der Bilder als Wirken der Dreieinigkeit erkennbar wird (S. 110). Nach dem Durchgang durch die Einzelstudien wird deutlicher, dass die Allegorese der frühbyzantinischen Kunst eine Darstellungsweise biblischer Textauslegung bedeutet, die einerseits ganz grundsätzliche Themen wie die Vorsehung Gottes, Gottsein und Menschsein, die Gottesnähe des Kaisers und das Wirken Gottes im Kosmos illustriert und gleichzeitig Bezüge zur historischen Gegenwart herstellt, indem ebenfalls Gottesallmacht und Kaiserherrschaft, Bischofsamt und Liturgie angesprochen werden (S. 113).

Das sich anschließende Kapitel kann als eine Art Zusammenfassung der Einzelstudien gelten, in dem die gewonnenen Erkenntnisse zur Allegorese mit den Entwurfsprinzipien der Werkstätten verbunden werden. Dabei werden auch Bilddetails, die in den Einzelstudien als allegorisches Bildmittel aufgedeckt wurden, wie z.B. Kleidung, Zahlen und Ornamente, noch einmal für sich analysiert (Kapitel 3.5). Hierzu gehört auch das Element „Licht“, welches vor allem als bewusst eingesetztes Darstellungsmittel in der Hagia Sophia thematisiert wird. Im Zusammenspiel mit abstrakten goldenen und silbernen Schmuckornamenten lässt „Licht“ die Kirche zu einem Abbild des Kosmos werden, während das Licht selbst als allegori-

sches Sinnbild der Anwesenheit Gottes wirkt. Überaus hilfreich ist die Zusammenfassung der allegorischen Techniken: Inklusionen, Doppelungen, Spiegelungen und Kontrastierungen können Szenen regelrecht überformen und so eine selbstständige Textinterpretation im Bild erschaffen (Kap. 3.4, S. 129). Dabei beruht die Bildallegorese auf einer dreischrittigen Methode aus Erkennen, Verknüpfen und Auslegen, die von WARLAND ausführlich dargelegt wird (S. 129–134) als ein Weg, „anstelle statuarischer oder symbolischer Repräsentation das unsichtbare Gottesgeheimnis in Handeln und Wirken zu umschreiben“ (S. 148). Er erschafft hier ein zuverlässiges Regelwerk für zukünftige Forschungsarbeiten und schließt es mit einem praktischen Überblick allegorisch relevanter Textauszüge ab (S. 148–151). Zum 3. Kapitel muss aber auch ergänzt werden, dass es zwar Zusammenfassungen von großer Substanz bietet, aber entweder auch hier mitunter ein Orientierungsproblem besteht oder die Frage aufkommt, warum einige Überblicke gerade in diesem Kapitel verortet sind. Dies betrifft besonders die Wiederaufnahme der Einzelstudien in Kap. 3.4, die mitunter einem Fazit gleicht, das man sich eher als Abschluss des 2. Kapitels gewünscht hätte. Das 4. Kapitel kehrt wieder zur Objektanalyse zurück. Die Erkenntnisse der ausführlichen Einzelstudie des 2. Kapitels werden nach ihrer Bewertung und Zusammenfassung im 3. Kapitel hier auf Fallstudien angewandt. Jene sind chronologisch abgehandelt, wodurch die einzelnen Objekte thematisch besetzte Zeiträume von 527–641 schaffen, welche dem Kapitel seine Struktur vorgeben. Unter stetigem Rückbezug auf Konstantinopler Werkstätten werden wieder sehr bekannte Objekte wie die Cotton-Genesis (S. 163–166) oder die Mosaiken von San Vitale in Ravenna (S. 169–180), aber auch von der Forschung kaum berücksichtigte Beispiele wie die Kuppelmalerei der Panagia Drosiani auf Naxos (S. 195–199) untersucht. In einem Exkurs im Zusammenhang mit der Frage nach den Anfängen der biblischen Allegorese wird zuletzt der Bassus-Sarkophag behandelt. Auch in diesem Kapitel kann der Autor wieder beeindruckende neue Erkenntnisse generieren, indem er sein Regelwerk selbst anwendet. Doch auch hier bleibt unklar, wovon die Wahl der Objekte in letzter Instanz abhängt, bzw. warum z.B. die Mosaik aus San Vitale oder die Cotton-Genesis nicht schon als Einzelstudien für die Theoriebildung im 2. Kapitel genutzt werden. Zum Abschluss gibt WARLAND einen Ausblick auf die mittelbyzantinische Allegorese, die sich dadurch auszeichnet, dass sie nicht mehr verborgen auftritt. Sie äußert sich in einer konkreteren Visualität und ist weniger auf ein intellektuelles Erkennen angewiesen. Hier deutet sich zuletzt doch noch

eine Antwort auf die oben erwähnte Frage nach dem nötigen Vorwissen an. WARLAND legt mit seinem Buch ein überaus gehaltvolles und dichtes Werk vor, das nicht nur fundiert und argumentativ überzeugend neue Erkenntnisse zu altbekannten Objekten hervorbringt, sondern gleichzeitig auch eine Methode entwickelt, die geradezu dazu einlädt, weitere Objekte der frühbyzantinischen Kunst in den analytisch-allegorischen Blick zu nehmen. Die nicht immer transparente Struktur ist dabei hauptsächlich der Komplexität des Themas geschuldet, auch wenn es durchaus möglich gewesen wäre, mehr Orientierungsmöglichkeiten einzubauen.¹

Keywords

allegory; Byzantine art; object history

1. Angesichts dieser Ergebnisse erscheint es umso bedauerlicher, dass sich hier und da einige recht unglückliche Fehler eingeschlichen haben – schon im ersten Satz des gesamten Buches findet sich ein solcher. Vor allem Nachlässigkeiten wie wiederholte Rechtschreibfehler in Begriffen wie „Proskynese“ (S. 37 u. 169) und bei der einheitlichen Schreibweise von Eigennamen wie Agepetos (S. 30) hätten vermieden werden können.