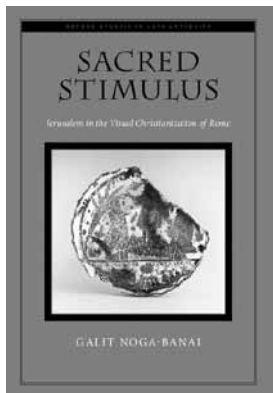


seinen doch recht vielfältigen Gegenständen. In der deutschen Alexanderrezeption scheint er sich jedenfalls nicht wirklich zu Hause zu fühlen, denn Alexander ist weder Namensstifter für deutsche Kaiser, wie Boardman im Vorwort behauptet (VIII), noch ist „Theodor“ der Vorname Johann Gustav Droysens, den er als „great historian“ (121) einführt und dabei wohl mit Theodor Mommsen in einen Topf wirft.

ULRICH LAMBRECHT
Universität Koblenz-Landau



Galit Noga-Banai; Sacred Stimulus. Jerusalem in the Visual Christianization of Rome; New York: Oxford University Press 2018; XIX u. 200 S., 16 farb. u. 54 s/w-Abb.; ISBN 978-0-19-087465-0; \$ 85

Galit Noga-Banais gelehrtes Buch fragt nach der Wirkung Jerusalems als biblische Stadt und zeitgenössische Realität auf römische Kunst und kirchliches Selbstverständnis zwischen dem 4. und 5. Jahrhundert. Tiefschürfende Ikonologie verbindet sich bei ihr mit den neuen *cultural memory studies*, denn zur Diskussion stehen „constructions of local Roman Christian myth and traditions“ (2). Welche Defizite hatte Rom als ein den innerkirchlichen Primat – gerade in Rivalität mit Konstantinopel – anstrebendes Zentrum der Christenheit dem Heiligen Land gegenüber und wie suchte man diese Defizite auszugleichen? Welches Spannungsverhältnis bestand zwischen der lokalen römischen Tradition, nobilitiert durch die behaupteten Martyrien der Apostelfürsten Petrus und Paulus, aber auch durch das Bekehrungserlebnis des Kaisers Konstantin und dem biblischen Jerusalem beziehungsweise den Kultstätten des Heiligen Landes? So die Leitfragen der jetzt vorgelegten Erörterung, die Noga-Banai dazu führen, überwiegend gut erforschte Denkmäler einem erneuten „multilevel reading“ (61) zu unterziehen und ihnen „additional layers of meaning“ (88) abzugewinnen.

Für das hohe Mittelalter ist Jerusalem als Referenzgröße Roms, zumal der Lateranbasilika, wo man etliche Heiltümer des Alten Bundes zu bewahren glaubte, bereits untersucht worden,¹ für die frühchristliche Zeit geschieht dies hier mit einem in seiner Systematik neuartigen Anspruch. Der Unterschied der Epochen liege, wie die Autorin betont, darin, dass der spätere Jerusalem-Bezug durch zahlreiche Textzeugnisse abgesichert werden könne, er sich in der frühen Epoche jedoch ganz auf die visuellen Hervorbringungen, die es nur richtig zu interpretieren gelte, beschränke. Die von Noga-Banai vorgelegten Deutungen bewegen sich auf durchweg hohem

¹ Zuletzt Eivor Anderson Oftestad, *The Lateran Church in Rome and the Ark of the Covenant: Housing the Holy Relics of Jerusalem*, Woodbridge u. Rochester 2019, mit älterer Literatur.

Niveau und tragen einer weitverzweigten internationalen Forschung, einschließlich der deutschen, gebührend Rechnung. Über die christliche Archäologie hinausgehend erweist sich die Autorin im historischen und theologischen Bereich als nicht minder belesen. Eine ihrer besonderen Stärken liegt zudem darin, dass sie, selbst Professorin für Kunstgeschichte an der Hebrew University in Jerusalem, neben den christlichen Zeugnissen auch die literarischen und künstlerischen Denkmäler des Judentums überblickt, sodass die Voraussetzungen für ihr ebenso ehrgeiziges wie originelles Vorhaben durchaus gegeben sind.

Seit der Zerstörung Jerusalems durch Titus (70 n. Chr.), ein Ereignis, dem die christliche Historiografie bald providentielle Bedeutung zumaß, waren Kultgeräte des jüdischen Tempels – noch über das hinaus, was der Titus-Bogen vor Augen führt – in Rom präsent. Eines dieser Beutestücke, jene Tora- und Gesetzesrolle, von der Flavius Josephus spricht, rückt in den Mittelpunkt der Analyse des arg restaurierten *Dominus-legem-dat*-Mosaiks von S. Costanza (um 370), mit dem sich die Autorin in ihrem ersten Kapitel befasst (Abb. 1). Nicht zuletzt aufgrund dieses Tempelrelikts rufe die dargestellte Gesetzesübergabe an Petrus zugleich die an Moses in Erinnerung. Die Brücke zu Tempel und Altem Bund werde überdies durch die Laubhütten geschlagen, welche die Autorin in den die Komposition einfassenden Architekturen erkennt. Auf das israelitische Laubhüttenfest (Sukkot) verweist Zach 14,16–19, denn am Tag des Festes soll sich die endzeitliche Versammlung der Völker auf dem Berg Zion, dem Tempelberg, zutragen. Dieser Passus war neben Is 2–3 bereits von älteren Autoren bemüht worden, um den Lämmerfries des Mosaiks in einem solchen eschatologischen Sinne zu deuten. Auf die Laubhütten hat die neutestamentliche Exegese dann auch jene Hütten bezogen, die Petrus anlässlich der Verklärung des Herrn für ihn, Moses und Elija errichten wollte (Mt 17,4; Mk 9,5; Lk 9,13). Die Autorin glaubt deshalb, dass auch dieses Thema, obwohl der Kunst des 4. Jahrhunderts noch unbekannt, in S. Costanza, dem vormaligen Mausoleum der Kaisertochter Constantina, als ikonografischer Subtext anklinge. Auch ihm eignete eine eschatologische Dimension. Die Aussage des Mosaiks ziele somit darauf ab, Rom und die römische Kirche gleichsam als heilsgeschichtlichen Vollen der Jerusalems und des Alten Bundes darzustellen: „recalling the deification of Christ and the annunciation of the Law during the Transfiguration; and heralding the dissemination of that Law from Rome. This dynamic was most certainly facilitated by the fact that the Jerusalem Temple, in Christian terms, was no longer the place of God’s dwelling, and the ritual objects from that Temple, including the copy of the old Mosaic Law, were no longer exhibited on the Temple Mount but were rather to be seen in Rome“ (34f.). Deutlicher noch komme diese Nachfolge von Jerusalem und Rom sowie von Moses und Petrus als Führern des Volkes und Garanten des göttlichen Gesetzes² dort zum Ausdruck, wo das *Dominus legem dat* zusammen

2 Zur Parallelesetzung von Petrus und Moses schon Antonio Rimoldi, *L’apostolo San Pietro, fondamento della chiesa, principe degli apostoli ed ostiario celeste nella Chiesa primitiva dalle origini al Concilio di Calcedonia*, Rom 1958, S. 317–320.



Abb. 1: Rom,
S. Costanza, *Dominus legem dat*
(Foto: I. Herklotz)

mit der Gesetzesübergabe auf dem Sinai erscheine, was in der Sarkophagskulptur der Fall ist, da allerdings ohne Verweis auf die Laubhütten, die lediglich das Mosaik von S. Costanza vor Augen führe.

Die überaus dichte Argumentation wirft die Frage auf, ob eine Schriftrolle in der Hand Christi einem römischen Betrachter des vorangeschrittenen 4. Jahrhunderts tatsächlich an den Tempel und die Beutestücke des Titus denken ließ. Als habe man in Rom keine Schriftrollen benutzt! Seit dem späten 16. Jahrhundert ist das *Dominus legem dat* aus der kaiserlichen Kunst, zumal von den Darstellungen der *Adlocutio*, abgeleitet worden.³ Die neuere Forschung hat dann vor allem das Theodosius-Missorium (Madrid, Real Academia della Historia) zum Vergleich herangezogen, welches vermutlich die Übergabe eines *codicillus* an den kaiserlichen Beamten veranschaulicht, einen Akt der Amtseinsetzung beziehungsweise der Auszeichnung durch den Herrscher. Waren es nicht eher solche Sehgewohnheiten, mit denen man auch vor das *Dominus legem dat* zu treten pflegte? Nur am Rande sei daran erinnert, dass alle jüngeren Versuche, die Wirkung der kaiserlichen Kunst auf die christliche Ikonografie seit Konstantin in Abrede zu stellen, grandios gescheitert sind.⁴ Zu klären bliebe überdies, in welchen Kreisen Roms der von Noga-Banai postulierte jüdische Hintergrund zur Entstehungszeit des Mosaiks noch präsent gewesen sein könnte.

Ein Arcosolium in der jüdischen Katakomben bei der Villa Torlonia in Rom, einzelne Goldblattgläser und mehrere seit dem 4. Jahrhundert entstandene Synagogenböden in Palästina dokumentieren eine Hinwendung zu den verlorenen Tempel-

3 Jean L'Heureux, *Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores praesertim quae Romae reperiuntur*, hrsg. von Raffaele Garrucci, Paris 1856, S. 11, 25 u. 29. L'Heureux' Traktat entstand um 1600.

4 So insbes. Thomas F. Mathews, *The Clash of Gods: A reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993; dazu unter anderem die Rezensionen von Peter Brown, in: *The Art Bulletin* 77 (1995), S. 499–502; und Johannes G. Deckers, in: *Byzantinische Zeitschrift* 89 (1996), S. 478–488.

schätzen, Menora und Toraschrein vor allem, auch in der zeitgenössisch-jüdischen Kunst. Die Autorin erkennt in dieser Akzentuierung einerseits die Antwort auf das *Dominus legem dat*, zum anderen aber eine neuentfachte mosaische Erlösungshoffnung, die sich an den Tempel knüpfte. Ausgelöst worden sei sie durch die Initiative des Kaisers Julian, den Tempel im Jahr 363 wiederaufzubauen. Selbst über Julians Tod noch im selben Jahr und das Scheitern seines Vorhabens hinaus hätten sich diese messianischen Erwartungen behauptet. Die suggestive These setzt allerdings voraus, dass die gemeinhin zwischen 350 und 370 datierten Malereien bei der Villa Torlonia wie auch die übrigen angeführten Werke erst *nach* Julian entstanden sind, was sich mit letzter Sicherheit nicht belegen lässt.

Weitere Anhaltspunkte für die Wirkung Jerusalems auf die frühchristliche Kunst Roms liefern Noga-Banai zufolge die sogenannten Passions Sarkophag (Kap. 2). Das auf ihnen zentral verbildlichte Kreuz mit dem Christogramm, mal von den schlafenden Soldaten des Auferstehungsmorgens flankiert, mal von Petrus und Paulus, gestattet verschiedene Assoziationen (ein von der Autorin gern verwendeter Begriff). Sie reichen vom konstantinischen Labarum und dem kaiserlichen Sieg in Christo sowie der von ihm bei Golgatha errichteten Grabeskirche und der auf seine Initiative hin nach Rom überführten Kreuzesreliquie zurück zum historischen Kreuz Jesu und dem in Mt 24,30 vorausgesagten Kreuz, das am Ende der Zeiten erscheinen soll. Neben dieses apokalyptische Zeichen wären die Apostelfürsten in ihrer Rolle als Intercessores getreten. Auf Golgatha dürfte sich zudem schon während der konstantinischen Regentschaft ein monumentales Erinnerungskreuz befunden haben. An Aktualität habe das Thema ferner dadurch gewonnen, dass es über der jüdischen Metropole den Berichten Cyrills von Jerusalem und Gregors von Nazianz zufolge sowohl 351 wie auch 363 zu zwei aufsehenerregenden Kreuzeserscheinungen gekommen sein soll. Sie hätten das Renommee Jerusalems als heilige Stadt noch einmal steigern können, sodass die römische Akzentuierung von Kreuz und Christogramm zusammen mit der Erinnerung an das Himmelszeichen des Jahres 312, dessen Bedeutung nun in den Hintergrund zu treten drohte, auch einer Konkurrenzsituation erwachsen sei. Wie die Autorin allerdings einräumt, gibt es keine Hinweise, dass das Geschehen in Jerusalem der westlichen Reichshauptstadt bekannt geworden wäre. Chronologische Unstimmigkeiten kommen auch hier hinzu, dürften die Sarkophag mit dem ‚Auferstehungskreuz‘ bisweilen schon vor der Jahrhundertmitte zu datieren sein.

Einen doppelten Fingerzeig auf die Ereignisse an der Milvischen Brücke erkennt die Untersuchung dort, wo das Kreuz mit Christogramm auf den Schmalseiten der Rote-Meer-Sarkophag erscheint, denn bekanntlich hatte schon Eusebios Konstantins Sieg über Maxentius, der im Tiber ertrank, mit dem Untergang des Pharaos verglichen. Noga-Banai geht noch einen Schritt weiter: Wenn die Schlacht an der Milvischen Brücke als entscheidender christlicher Gründungsmythos nach dem Konstantinsbogen nicht mehr zur Anschauung kam, so deshalb, weil das Geschehen auf den im letzten Jahrhundertviertel beliebten Sarkophagen mit der Meeresszene erkannt worden sei. Auch hier habe man als Reaktion auf die beiden Kreuzeserscheinungen von Jerusa-

lem letztlich an die konstantinische Vision erinnern wollen.⁵ Abgesehen von der strittigen Frage, wie präsent das Ereignis von 312 in einem Zeitalter ohne alle modernen Dokumentationstechnologien nach zwei bis drei Generationen noch sein konnte, wäre hier des sepulkralen Kontextes dieser Darstellungen stärker Rechnung zu tragen gewesen. Alttestamentliche Rettungsparadigmen hatten seit den Anfängen der christlichen Grabeskunst zum Standardrepertoire der Katakombenmalerei gehört, biblisch verschlüsselte Primatskontroversen sicherlich nicht.

Durchaus überzeugend liest sich dann, was die Autorin über die sogenannten Betesda-Sarkophage mitteilt. Die Schriftquellen des 4. Jahrhunderts lassen erkennen, dass die bei dem Wasserbecken in Jerusalem anzusiedelnde Lahmen-Heilung nach Joh 5,1–15, damals mit der in Kapernaum (Mc 2,1–12) verwechselt wurde, was dazu veranlassen könnte, letztere auch auf den Sarkophagen zu erkennen. Das abgebildete Gewässer wäre dann als See Genezareth anzusprechen. Erst der Umstand, dass dieses Ereignis im Hause des Petrus stattfand, vermöchte die Beliebtheit des Themas auf den römischen Sarkophagen zu erklären.

Der zweite Teil des Buches dürfte insgesamt weniger Zündstoff bieten. Im Mittelpunkt des dritten Kapitels steht der Vergleich von Papst Damasus (366–384) mit seinem Zeitgenossen, Bischof Cyrill von Jerusalem (350–386). Damasus' Rhetorik blendet Jerusalem aus, was sich als gewollte Strategie des Verschweigens deuten lasse, dennoch kannten die beiden Kirchenmänner durchaus gemeinsame Ziele. Beide versuchten sie die *loca sancta* ihrer Städte – biblische Erinnerungsorte in Jerusalem, Märtyrergräber in Rom – durch den Ausbau von Pilgerwegen miteinander zu vernetzen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft trafen bei der Verehrung dieser Heiltümer aufeinander. Beide sahen sich selbst als Mittler des Heils. Zwei spätere Kunstwerke, die diese Einheit der *loca sancta* zu spiegeln scheinen, sind mit dem Elfenbeinreliquiar von Samagher (um 440) und dem bemalten Reliquienkasten der Sancta Sanctorum im Lateranpalast, einem Behälter von Stein- und Holzreliquien aus dem Heiligen Land (6. Jahrhundert?), gegeben. Führt das vermutlich für einen Kreuzessplitter geschaffene Elfenbeinwerk die berühmtesten römischen Märtyrerschreine vor Augen, wie hier noch einmal begründet wird, so beinhalten die neutestamentlichen Szenen des Kastens dezidierte topografische Verweise auf die Geburts- und Grabeskirche, welche über die selbstverständlich vorauszusetzende Lokalisierung der Ereignisse hinausgehen und an die spätere Monumentalisierung dieser Orte anknüpfen.

Das abschließende Kapitel 4 rückt drei Denkmäler in den Blick, die seit Langem mit Jerusalem in Verbindung gebracht worden sind. Die urbane Kulisse des um 400 zu datierenden Apsismosaiks von S. Pudenziana verweist bekanntlich auf die bibli-

5 Paul van Moorsel, *Rotswonder of doortocht door de Rode Zee: De rol en betekenis van beide in de vroegchristelijke letteren en kunst*, 's-Gravenhage 1965, S. 92f., machte das erneute Anknüpfen an die paulinische Tauftheologie gerade im 4. Jahrhundert für die Beliebtheit der Szene verantwortlich. Taufsymbolik sieht auch Noga-Banai für den Bildtyp als bedeutsam an. Dazu differenziert Ernst Dassmann, *Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Märtyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst*, Münster 1973, bes. S. 207.

sche Stadt, wobei auch hier dem mittig errichteten Kreuz eine Vielschichtigkeit von historischem Geschehen, zeitgenössischer *memoria* und endzeitlicher Erwartung zukomme. Die privilegierte Stellung der Apostelfürsten zuseiten Christi mache wieder den eschatologischen Anspruch der Papstkirche geltend, sodass die Darstellung zur ‚visual conflation‘ von Jerusalem und Rom gerate.

Ähnlich der Triumphbogen von S. Maria Maggiore. Ganz der Kindheit Christi gewidmet, wird die narrative Abfolge durch drei symbolische Bilder unterbrochen, die gemeinsam ein hierarchisches Dreieck bilden: Die Stadtveduten von Jerusalem und Bethlehem im unteren Mosaikstreifen schließen sich auf diese Weise mit der von Petrus und Paulus flankierten Hetoimasia im Zentrum des oberen Registers zusammen. Allerdings geht es zu weit, wenn die Autorin daraus folgert: „Rome at the top of the arch is represented as the Promised Land, the primary target in eschatological terms and contexts“ (155). Lediglich die heilsgeschichtliche Mittlerrolle der römischen Kirche ist hier aufgerufen. Berechtigterweise hat die ältere Forschung in der Unterschrift des Bildes, das den Stifter Sixtus III. (432–440) als Führer der *plebs dei* in Erinnerung ruft, eine inhaltliche Klammer zwischen dem Triumphbogen und den Langhausmosaiken erkannt. Diese vergegenwärtigen die Geschichte des Volkes Gottes vor und nach der alttestamentlichen Gesetzesgabe. Infolge der Menschwerdung Christi, dem Thema des Triumphbogens, ging die Führung des Gottesvolkes durch Petrus auf die römischen Päpste über. Insofern ließe sich Noga-Banais Städtedreieck auch als Abbeviatur des Bildprogramms der gesamten Basilika verstehen.

Die römische Kirche von S. Stefano Rotondo, geweiht unter Papst Simplicius (468–483), ist bereits seit über hundert Jahren als ‚Abbild‘ der Heiliggrabkirche in Jerusalem gesehen worden – am prominentesten in Richard Krauthaimers Aufsatz von 1935, der bereits seine 1942 folgende Begründung der Ikonografie vorwegnahm. Trotz einzelner Übereinstimmungen auch in den Maßen der beiden Bauten hat Krauthaimer diese These in einer späteren Arbeit vollständig revidiert und dem großartigen Zentralbau einen profanen Ursprung als kaiserlicher Repräsentationsraum, der erst nachträglich zum Kirchenbau umfunktioniert worden sei, zugeschrieben.⁶ Mit Hugo Brandenburg und anderen hält Noga-Banai erwartungsgemäß nicht nur an der kirchlichen Bestimmung des Gebäudes, sondern auch am Vorbild der Grabeskirche fest, erweitert diese Deszendenz allerdings durch den Hinweis auf eine ganze Kirchengruppe des 5. Jahrhunderts, die im Heiligen Land über hochrangigen Pilgerorten errichtet worden war. All diese Anlagen zeichneten sich, so zumindest die Vermutung, durch ihre konzentrische Mehrschaligkeit aus. Der Zentralbau zu Ehren des hl. Stephanus – 415 hatte man seine sterblichen Überreste in Palästina entdeckt; ob der römischen Gründung bereits ein Reliquientransfer zugrunde lag, bleibt ungewiss – ahmte somit auch die modernste Architektur des Ostens nach. Diese habe man sich in Rom nicht nur aneignen, sondern zugleich übertreffen wollen. Nichtsdestoweniger sei auch hier die konstantinische Tradition

6 Richard Krauthaimer, „Santo Stefano Rotondo: New Conjectures“, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 29 (1994), S. 1–18.

und mit ihr ein römischer Gründungsmythos präsent, denn nicht nur die Grabeskirche, auch das Mausoleum der Kaisertochter Constantina (S. Costanza) schien mit der Wahl des Bautyps gegenwärtig. Ob die ungleich aufwendigere Kirche von S. Stefano ihre Besucher tatsächlich an das mehr als hundert Jahre ältere Mausoleum denken ließ, sei dahingestellt. Methodisch erinnert die Argumentation jedenfalls an das, was hierzulande in jüngerer Vergangenheit unter dem Schlagwort des ‚Architekturzitats‘ verhandelt worden ist.

Dem Dictum Krautheimers „As Rome turned ever more Christian, the Church turned Roman“ stellt Noga-Banai als Motto ihrer Untersuchung eine andere Variante entgegen: „As Rome turned ever more Christian, the Church turned toward Jerusalem“ (9). Inwieweit ihr der Nachweis dieser These gelungen ist, werden die Leser ihres material- und gedankenreichen Buches, das hier nur in Auszügen referiert werden konnte, wohl unterschiedlich beurteilen. Anregend und der weiteren Auseinandersetzung wert erscheinen ihre Überlegungen allemal.

INGO HERKLOTZ
Universität Marburg



Jochen Sander (Hrsg.); Schaufenster des Himmels. Der Altenberger Altar und seine Bildausstattung (Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt am Main); Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2016; 192 S., 142 farb. u. 8 s/w-Abb.; ISBN 978-3-422-07340-1; € 34,90

Jochen Sander, Stefanie Seeberg und Fabian Wolf (Hrsg.); Aus der Nähe betrachtet. Bilder am Hochaltar und ihre Funktionen im Mittelalter. Beiträge des Passavant-Kolloquiums (Aufsatzbuch zu: Schaufenster des Himmels. Der Altenberger Altar und seine Bildausstattung); Berlin: Deutscher Kunstverlag 2016; 192 S., 109 farb. u. 13 s/w-Abb.; ISBN 978-3-422-07363-0; € 19,90

Das im Frankfurter Städel aufbewahrte und um 1330 entstandene Retabel der Klosterkirche der Prämonstratenserinnen in Altenberg an der Lahn ist für die Entwicklung des Flügelretabels ein frühes und herausragendes Zeugnis, dem in seiner Zeit nur wenig an die Seite zu stellen ist. Zusätzliche Geltung erlangt es durch Reste des Ausstattungsensembles, dem es ursprünglich angehörte und das sich zu einem bemerkenswert großen Teil rekonstruieren lässt, weil eine beträchtliche Anzahl der zugehörigen Geräte und Kunstwerke – wenn auch recht verstreut – noch besteht: Dazu gehören neben dem Retabel auch Reste von Glasmalereien, Reliquien und sogar Paramente, die ansonsten zumeist nicht erhalten oder keiner genauen Herkunft zuzuordnen sind. Zu-