

## Parusie Christi oder Triumph der Gottesmutter?

Anmerkungen zu einem Relief der Tür von S. Sabina in Rom\*

Von PETER MASER

Unter dem Pontifikat Coelestins I. (422–432) entstand die Kirche der S. Sabina auf dem Aventin, deren reich skulptiertes Hauptportal die Forschung seit langem beschäftigt<sup>1</sup>. Durch die jüngst vorgelegte Untersuchung von G. Jeremias<sup>2</sup>, die insbesondere durch ihre vorzüglichen Abbildungen besticht, dürfte die Debatte über dieses „größte, bedeutendste und qualitativste unter den uns erhaltenen Werken altchristlicher Holzplastik“<sup>3</sup> erneut aufleben, zeigt doch auch diese Arbeit erneut, wieviele Probleme hier noch einer überzeugenden Lösung harren.

Im folgenden soll versucht werden, die Deutung eines Reliefs der Tür von S. Sabina zu präzisieren, dem im Lauf der Zeit die unterschiedlichsten Bezeichnungen beigelegt worden sind. K. Wessel betitelte es als „in coronatio ecclesiae“<sup>4</sup>, während sich z. B. Frau Jeremias zu der Bezeichnung „Parusie“ entschloß<sup>5</sup>.

---

\*Der Aufsatz stellt die überarbeitete Fassung eines Vortrags dar, den der Verfasser im Rahmen eines Studienaufenthalts im Collegio Teutonico Santa Maria in Campo Santo im November 1981 gehalten hat. Den Mitgliedern des Collegs sei auch an dieser Stelle für die gewährte Gastfreundschaft gedankt, ebenso auch der Gerda-Henkel-Stiftung in Düsseldorf, die diesen Aufenthalt durch ein großzügiges Stipendium überhaupt erst ermöglichte.

<sup>1</sup> Für die Kenntnis der älteren Forschung ist noch immer *J.-J. Berthier*, *La porte de Sainte-Sabine à Rome. Étude archéologique* (Freiburg 1892) von Interesse. Grundlegende Bedeutung gewann *J. Wiegand*, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom* (Trier 1900). Leider viel zu wenig beachtet wird die nur in einer maschinenschriftlichen Fassung vorliegende Dissertation von *K. Wessel*, *Zu den Tafeln der Holztür von Santa Sabina zu Rom. Ikonographie, Meisterscheidung, Lokalisierung und Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung* (Berlin 1949). Vgl. zur Lit. insgesamt auch *M.-D. Darsy*, *Bibliographie chronologique des études publiées sur les portes de Sainte-Sabine* (Rom 1955). Die offensichtlich kaum zu beschaffende Pariser Dissertation von *S. Tsuji*, *Etude iconographique des reliefs des portes de Sainte-Sabine à Rome* (1961) wurde nur ausschnittsweise im Druck veröffentlicht; vgl. *S. Tsuji*, *Les portes de Sainte-Sabine. Particularités de l'icôgraphie de l'Ascension*, in: *CahArch* 13 (1962) 13–28; die Publikation zur Darstellung des Durchzugs durch das Rote Meer, die in *Orient* 8 (1972) 53 ff. erschienen sein soll, war mir nicht zugänglich.

<sup>2</sup> *G. Jeremias*, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom* (= Bilderhefte d. Dtsch. Archäologischen Instituts Rom 7) (Tübingen 1980).

<sup>3</sup> *Wessel* (Anm. 1) 4.

<sup>4</sup> Vgl. ebd. 102 ff.

<sup>5</sup> Vgl. *Jeremias* (Anm. 2) 80 ff.

Die im allgemeinen gut erhaltene Tafel in einem Format von etwa 79 × 33 cm zeigt eine deutlich in zwei Zonen gegliederte Darstellung. In der oberen erscheint der jugendlich-bartlose Christus in einer kreisförmigen Gloriole, die als Kranz gestaltet ist; rechts von ihm ein großes „Alpha“, links von ihm das „Omega“. In der linken Hand trägt Christus eine geöffnete Buchrolle, auf der das Akrostichon ICHYTH (?) zu erkennen ist<sup>6</sup>. In den vier Ecken des oberen Feldes werden die vier apokalyptischen Wesen Adler, Löwe, Mensch und Stier sichtbar.

In der unteren Zone steht unter einer halbkreisförmigen Bogenfläche, auf der neben fünf eingeritzten Sternen – von denen sich der eine durch besondere Größe auszeichnet – Sonne und Mond in sehr großflächiger Manier gegeben sind, eine Gruppe von drei Personen, die auf ein von einem Kreis umschlossenes Kreuz „reagiert“. Die Frauengestalt in der Mitte, mit Tunika und als Schleier über den Kopf gebreiteter Pella bekleidet, hält den Kopf zu dem Kreuz gewendet und beide Arme erhoben. Rechts von dieser Frau ist ein Mann postiert, der in der Rechten eine geschlossene Buchrolle hält, während die Linke zum Kreuz hin sich ausstreckt und es zu berühren scheint. Er trägt wie sein Pendant auf der linken Seite der Frauengestalt Tunika und Pallium. Der Mann links von der Mittelfigur ist völlig entsprechend dargestellt, nur streckt er – dem Gesetz der Symmetrie gehorchend – den rechten Arm dem Kreuz entgegen, auch fehlt ihm die Buchrolle<sup>7</sup>.

Daß das Relief eine eschatologisch-apokalyptische Thematik hat, wird heute fast allgemein nicht mehr bezweifelt. Der jugendliche Christus, umgeben von dem Tetramorph nach Ez. 1, 10 und Ap. 4, 6–7<sup>8</sup> und zwischen den als Zeichen „der als Anfang und Ende ewig seienden Gottheit“ stehenden Buchstaben „Alpha“ und „Omega“<sup>9</sup> in der Kranz-Gloriole, die als Symbol des Sieges und Triumphes aufgefaßt werden muß<sup>10</sup>, erscheinend, ist der erhöhte Christus und Weltenherrscher. Die erhobene Rechte dieses Christus hat H. P. L'Orange als Geste, die ursprünglich dem Sol Invictus zu eigen war, bezeichnet<sup>11</sup>, womit allerdings für die Interpretation dieser Dar-

<sup>6</sup> F. J. Dölger, IXΘYC. Das Fisch-Symbol in frühchristlicher Zeit, Bd. I (Münster 1928) 213, liest IXΥΘCP (nach Autopsie) und kommentiert: „Die Buchstabenreihe bietet also vollständig das gleiche wie die IXΘYC-Formel, sie verrät zudem in Anordnung und Kürzung einen des Griechischen kundigen Künstler. Der Versuch, von der Formel IXΥΘCP aus, den ... byzantinischen Ursprung der Türe von S. Sabina zu bestreiten, muß mißglückt genannt werden.“ Vgl. dazu allerdings die klärenden Hinweise bei *Jeremias* (Anm. 2) 83 f., wonach IXΥΘC zu lesen ist!

<sup>7</sup> Nach den vorliegenden Abbildungen ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob sie von Anfang an fehlte.

<sup>8</sup> Vgl. A. C. Soper, *The Italo-Gallic School of Early Christian Art*, in: *Art B* 20 (1938) 145-192, bes. 167 f. Anm. 69.

<sup>9</sup> Vgl. G. Kittel, in: *ThWNT* 1, S. 1.

<sup>10</sup> Vgl. u. a. K. Baus, *Der Kranz in Antike und Christentum (= Theophaneia 2)* (Bonn 1940) passim.

<sup>11</sup> Vgl. H. P. L'Orange, *Sol invictus Imperator. Ein Beitrag zur Apotheose*, in: *SO* 14 (1935) 86-114.

stellung wenig gewonnen ist, denn Christus wird hier ganz eindeutig bei einer Handlung gezeigt, die nichts mit dem Sol Invictus zu tun hat, wohl aber auf den bekannten Bildtyp der Traditio Legis verweist.

Üblicherweise zeigt die Traditio-Legis-Darstellung eine Dreifigurgruppe: in der Mitte der auf dem Paradiesesberg thronende bärtige Christus, der die Rechte erhoben hält und mit der Linken eine geradezu demonstrativ geöffnete Buchrolle vorweist, die der von rechts herankommende Petrus in einem Bausch seines Gewandes aufzunehmen bereit ist. Links davon steht Paulus und akklamiert dem Geschehen. Dazu bemerkt F. Nikolasch: „Kaum ein Thema unter allen Bildkompositionen der frühchristlichen Kunst ist bis heute so stark im Mittelpunkt der Diskussion und damit auch in seiner Deutung umstritten geblieben wie die Darstellung der sogenannten ‚Traditio legis‘.“<sup>12</sup>

Lange Zeit hatte sich die Auffassung halten können, hier werde die Behauptung einer Primatstellung des Petrus als des römischen Erzmärtyrers im Bilde ausgedrückt<sup>13</sup>; ebenso wurde die Szene als Illustrierung des Missionsauftrages verstanden<sup>14</sup>. Diese und andere Erklärungsversuche<sup>15</sup> müssen seit dem grundlegenden Aufsatz von W.N. Schumacher aus dem Jahre 1959<sup>16</sup> als überholt gelten, da Schumacher durch sorgfältige Aufarbeitung der formalen Elemente der Komposition der Nachweis gelang, daß es sich nicht um einen Akt der Gesetzesübergabe (*largitio*) handeln könne, da bei solcher Handlung der das Gesetz Überreichende, der Kaiser also, immer als Sitzender gezeigt werde. Die stehende Haltung weise auf den Vorgang der „*Allocutio*“ hin, bei der die Hauptfigur die Rechte im Redegestus (!) erhoben hält, worauf die Hörerschaft mit ebenfalls erhobener Rechter als Zeichen der „*Acclamatio*“ reagiert. Hinter dem Bildtyp der Traditio Legis steht also das höfische Repräsentationsbild der „*Allocutio*“<sup>17</sup>.

Zur Buchrolle, die Christus auf allen Darstellungen am oberen Ende mit der Linken festhält, so daß der auf ihr geschriebene Text lesbar sein muß und sie von Petrus mit ehrfurchtsvoll verhüllten Händen entgegengenommen werden kann, bemerkt Schumacher unter Verweis auf das Mosaik von S. Costanza in Rom, wo der Text „*DOMINUS PACEM DAT*“ zu lesen

<sup>12</sup> Vgl. F. Nikolasch, Zur Deutung der „Dominus-legem-dat“-Szene, in: RQ 64 (1969) 35–73, bes. 35.

<sup>13</sup> So noch C. Davis-Weyer, Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge, in: Münchner Jb. der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 12 (1961) 7–45, bes. 29f.

<sup>14</sup> Vgl. J. Kollwitz, Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus in der konstantinischen Kunst Roms, in: RQ 44 (1936) 45–66; ders., Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit (Berlin 1941) 156 ff.

<sup>15</sup> Zur älteren Lit. vgl. neben dem in der nächsten Anm. genannten Aufsatz von Schumacher auch M. Sotomayor, Über die Herkunft der „Traditio legis“, in: RQ 56 (1961) 215–230, und ders., S. Pedro en la iconografía paleocristiana (Granada 1962) bes. 130 ff.

<sup>16</sup> Vgl. W.N. Schumacher, „Dominus legem dat“, in: RQ 54 (1959) 1–39.

<sup>17</sup> Damit ist zugleich auch der Hinweis von L'Orange (Anm. 11) gegenstandslos geworden, der in der erhobenen Rechten eine Geste des Sol Invictus wiedererkennen wollte.

ist, daß die eigentliche Textfassung, wie durch zahlreiche Repliken zu belegen sei, „*DOMINUS LEGEM DAT*“ gelautet haben müsse. *PAX* und *LEX* seien austauschbar und der Sinn der Darstellung ganz unverkennbar: Es geht um eine Wiedergabe des Herrn, der als der Auferstandene in seiner göttlichen Herrlichkeit erscheint. Petrus tritt als erster der „Augenzeugen seiner Majestät“ auf, um die Unterweisung seines Herrn zu empfangen, die durch die Buchrolle versinnbildlicht wird. Paulus darf an diesem Akt teilnehmen, weil nach dem Zeugnis von 1. Kor. 15, 4–8 der Auferstandene „zuletzt von allen“ auch ihm – „gleichsam als der Fehlgeburt“ – erschienen ist. Wenn für Schumacher demnach die historische Erscheinung des Auferstandenen vor Petrus im Vordergrund steht, so billigt er der *Traditio Legis* doch auch einen eschatologischen Aspekt zu, insofern hier der Glaube an die Auferstehung Christi die Auferstehung der Christen notwendigerweise miteinschließt, wodurch sich dann auch die starke Verbreitung der *Traditio Legis* im funeralen Bereich erklären lasse.

In einem kurz darauf erschienenen Aufsatz hat Schumacher dann auch den Ort festzumachen versucht, von dem aus dieses Thema seinen Ursprung nahm. Das plötzliche Auftreten der Komposition in unterschiedlichen Techniken und ikonographischen Zusammenhängen nach der Mitte des 4. Jh.s innerhalb Roms und seines Umkreises läßt an die Entstehung in einer römischen Basilika denken. Die Datierung des Bildtyps ebenso wie die Bevorzugung des Petrus weisen – nach Schumacher – auf die Apsis von Alt-St. Peter hin<sup>18</sup>.

Trotz des beigebrachten reichhaltigen Materials und der geistvollen Argumentationsweise vermag Schumachers Interpretation doch nicht in jeglicher Hinsicht wirklich zu überzeugen. Wenn der Autor in seinem Artikel „*Traditio Legis*“ des „Lexikons der christlichen Ikonographie“ ausdrücklich bemerkt: „Die apokalyptischen Motive bleiben unverständlich“<sup>19</sup>, so weist er selber auf jene Bezüge hin, die in seiner Deutung zu kurz gekommen sind.

Es ist F. Nikolasch<sup>20</sup> und Y. Christe<sup>21</sup> zu danken, daß Schumachers grundlegende Interpretation kritisch geprüft und wesentlich erweitert wurde. Insbesondere Nikolasch stellt – angesichts der Tatsache, daß die Entwicklung des *Traditio-Legis*-Bildes zunächst fast ausschließlich in der Sarkophagplastik, also im funeralen Bereich, zu beobachten ist – die naheliegende Frage: „Müßte nicht eigentlich ein viel tieferer Hintergrund in dieser Bildkomposition verborgen sein, der diesen Christen unmittelbar etwas zu sagen hatte, etwas, was sie persönlich betraf, was über die Darstellung eines historischen Ereignisses weit hinausgeht. Sicher ist für Schumacher die

<sup>18</sup> Vg. W. N. Schumacher, Eine römische Apsiskomposition, in: RQ 54 (1959) 137-202.

<sup>19</sup> Vgl. LexChIk 4, 349.

<sup>20</sup> Vgl. Nikolasch (Anm. 12) 35-73.

<sup>21</sup> Vgl. Y. Christe, Apocalypse et „*Traditio legis*“, in: RQ 71 (1976) 42-55.

Bildkomposition zugleich auch ein Typus des Auferstehungsbildes und weist dementsprechend auch eine eschatologische Komponente auf, insofern als die Auferstehung Christi Typus und *conditio sine qua non* der Auferstehung von den Toten in der Parusie darstellt. Sollte man aber nicht eher von der Überlegung ausgehen, daß den Christen primär dieser eschatologische Aspekt am Herzen liegen müßte, daß somit auch die eschatologische Komponente als der primär dominierende Aspekt der Bildkomposition in Erscheinung treten muß?<sup>22</sup>

In überzeugender Weise hat Nikolasch dargelegt, daß der Bildtyp der *Traditio Legis* voller eschatologischer bzw. apokalyptischer Bezüge ist. Er verweist auf die oft begegnende Palmenlandschaft als Hinweis auf die Herrlichkeit des Paradieses; den Phönix als Symbol für Auferstehung und Unsterblichkeit; den Standort Christi auf einem Hügel, der nach Ap. 14, 1 der Berg Zion ist, auf dem das apokalyptische Lamm mit den hundertundvierundvierzigtausend steht; auf die gelegentlich angedeuteten Wolken als Sinnbild des Himmels bzw. als Hinweis auf den, der da wiederkommen soll auf den Wolken des Himmels zum Gericht<sup>23</sup>. Ebenso ist das Zugesein des Paulus unter eschatologischem Aspekt eher sinnvoll zu machen. Petrus und Paulus erscheinen als „Typen der Kirche aus Juden und Heiden“ vor ihrem erhöhten Herrn<sup>24</sup>. Dieser Gedanke läßt sich nicht nur aus der literarischen Überlieferung hinlänglich erhärten, sondern ist ebenso in der Kunst der frühen Christenheit ausgedrückt worden, nicht zuletzt und gerade auch in S. Sabina!

Fraglich erscheint allerdings der Versuch Nikolaschs, die Deutung der Buchrolle in der Linken Christi ganz entschieden auf die *PAX*, die durch Christus zwischen Juden und Heiden in „der universalen Heilsgemeinschaft der Kirche“ gestiftet worden ist, zu beziehen<sup>25</sup>. Hier kommt möglicherweise eine moderne Interessenlage dem Historiker in die Quere. Auch die Monumente dürften eher dafür sprechen, daß Christus hier *seine LEX*, nämlich sein *EUANGELION*, das dann selbstverständlich auch *PAX* ist, verkündet als Gebot und Verheißung an die Vollgemeinschaft der Kirche, die durch die Apostelfürsten Petrus und Paulus repräsentiert wird. Das Problem einer Kirche aus Heiden *und* Juden dürfte trotz der von Nikolasch beigebrachten Textbelege im Rom des 4. Jh.s nicht mehr so bedrängend gewesen sein, daß es eine Bildkomposition von so exemplarischem Anspruch, wie die *Traditio Legis* es nun einmal ist, hätte durchsetzen können. Vor allem aber wäre ein so akzentuiertes *Traditio-Legis*-Bild wohl kaum imstande gewesen, sich im funeralen Bereich derartig überzeugend auszugestalten.

<sup>22</sup> Nikolasch (Anm. 12) 38 f.

<sup>23</sup> Ebd. 39 f.

<sup>24</sup> Ebd. 48 ff.

<sup>25</sup> Ebd. 63 ff.

Kehren wir nach diesem unumgänglichen Exkurs zur Deutung der Traditio Legis zu dem Relief von S. Sabina zurück, so wird sofort deutlich werden, daß hier Elemente der Traditio Legis um die Wende vom 4. zum 5. Jh. in Richtung auf einen Bildtyp des 6. Jh.s, nämlich den des östlichen „Himmelfahrtbildes“, wie ihn der Rabulas-Kodex aus der 2. Hälfte des 6. Jh.s in vollendeter Form überliefert hat, weiterverarbeitet worden sind. Die streng dreifigurige Komposition der Traditio Legis ist hier zu einer vierfigurigen Szene, die in zwei Zonen aufgegliedert wurde, erweitert worden. Diese Beobachtung gibt uns wohl das Recht, die Tafel von S. Sabina zunächst vor dem Hintergrund der Traditio-Legis-Deutung zu interpretieren. Die spezifische Aussage dieses Reliefs wird dann durch die Erklärung der hinzugekommenen vierten Figur, der Frauengestalt zwischen den Aposteln, gesichert werden müssen.

Ohne hier auf den östlichen Typ des Himmelfahrtbildes im einzelnen einzugehen, ist festzustellen, daß das Relief von S. Sabina die eschatologische Theophanie des erhöhten Christus der Traditio Legis gewissermaßen dadurch intensiviert, daß sie dessen Gestalt in eine als Kranz gestaltete Gloriole einfügt, für die es bisher nur eine einzige Parallele gibt. Das Kuppelmosaik von Hosios Georgios in Saloniki, das heute nur noch indirekt zu erschließen ist, zeigte gleichfalls einen nimbierten Christus mit erhobener Rechten<sup>26</sup>. Das ursprüngliche Siegesemblem des Kranzes wurde hier mit der Gloriole so verbunden, daß die Deutung naheliegt, der in der Auferstehung von den Toten sieghafte Christus grenze durch die Gloriole seine göttliche Sphäre auch von den ihn umgebenden himmlischen Wesen ab. Aus der Traditio Legis stammt auch die geöffnete Buchrolle in der Linken Christi, die hier ganz sicher nicht als „Rolle des Gesetzes“ schlechthin verstanden werden darf, sondern eher als „plakatives Attribut“ des Erhöhten. Insofern ist das Akrostichon ICHYTH (?) dort am richtigen Platz, verkündet es doch nichts anderes als den Kern des „neuen Gesetzes“, des Evangeliums: *IHC OYC XPICTOC YIOC ΘEOY (CΩTHP)*.

„Alpha“ und „Omega“ weisen nach Ap. 1, 8 und 21, 6 auf die Allmacht Gottes und nach 22, 13 auf die Christi hin, wurden aber später ausschließlich auf Christus, der als der Sohn in der Einigkeit mit dem Vater und dem Geist in Ewigkeit regiert, bezogen, so daß die christliche Kunst die beiden apokalyptischen Buchstaben nur in Verbindung mit der Gestalt Christi kennt. Gleichsam die eschatologische Szenerie des oberen Bildfeldes der Parusie-Tafel noch unterstreichend, erscheint der Tetramorph, der ohne Unterlaß vor dem endzeitlichen Herrn bekennt: „Heilig, heilig, heilig ist

<sup>26</sup> Vgl. F. Valentien, Frühchristliche und frühmittelalterliche Voraussetzungen für eine Majestas-Darstellung des 12. Jahrhunderts, in: Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten (FS J. Kollwitz) (= RQ.S 30 [1966]) 285–292 und Taf. 71a; A. Grabar, À propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique, in: CahArch 17 (1967) 59–81.

Gott der Herr, der Allmächtige, der da war und der da ist und der da kommt.“ (Ap. 4,8).

Wäre durch diese Details das eschatologische Grundverständnis der S. Sabina-Tafel bereits ausreichend gesichert, so lassen sich nun doch noch zwei weitere ikonographische Einzelzüge aufweisen, durch die diese Auffassung zusätzlich gestärkt wird. Das „Verbindungsglied“ zwischen der oberen und der unteren Zone bildet eine halbkreisförmige Bogenfläche, die durch die Gestirne als das Himmelsgewölbe gekennzeichnet wird. Die Funktion des Caelus ist keineswegs unumstritten. G. Jeremias z. B. glaubte eine komplizierte Dreiteilung der Gesamtkomposition zu erkennen: Christus in der himmlischen Zone, die Gestirne (mit dem Caelus) als Zeichen der „planetarischen Sphäre“ und die „drei Gestalten in der irdischen Sphäre“<sup>27</sup>. Eine solche Dreiteilung wird aber sofort überflüssig, wenn man einen Blick zurück in die Ikonographie der *Traditio Legis* wirft. Auf zumindest zwei Darstellungen der *Traditio Legis*, nämlich dem Sarkophag Lat. 174 im Baptisterium von Neapel und auf einem verlorengegangenen Fresko der Priscilla-Katakombe<sup>28</sup>, wird der Paradiesesberg, auf dem nach Ap. 14,1 das eschatologische Lamm steht, durch den Caelus ersetzt, so daß Nikolasch feststellen konnte: „So ist also in unserer Bildkomposition (d. i. die *Traditio Legis*, P. M.) der Paradiesesberg durch eine Darstellung des Himmelsgewölbes oder auch der Sphärenkugel ersetzbar wie auch umgekehrt.“<sup>29</sup> Genau dieses ist auf der Parusie-Tafel von S. Sabina geschehen, wohl doch deshalb, um den endzeitlichen Charakter der Darstellung noch ein weiteres Mal zu verstärken.

Aber damit nicht genug! Auf die Fläche des Himmelsgewölbes setzte man neben fünf Sterne die Bilder von Sonne und Mond, und das in einer so auffälligen Weise, daß als fast sicher unterstellt werden darf, hier solle mehr als nur ein Abbild der Himmelskörper schlechthin gegeben werden. Sonne und Mond erscheinen hier gleichsam ins Riesige vergrößert, was der Künstler dadurch veranschaulicht hat, daß er in die überdimensionierten Flächen dieser Gestirne ihre kleinere „Normalform“ einarbeitete<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Vgl. *Jeremias* (Anm. 2) 85 f.

<sup>28</sup> Vgl. die Skizze bei *J. Wilpert*, *Pitture delle Catacombe* (Freiburg i. Br. 1903) 213.

<sup>29</sup> *Nikolasch* (Anm. 12) 42.

<sup>30</sup> *R. Delbrueck*, *The Acclamation Scene on the Doors of Santa Sabina*, in: *ArtB* 31 (1949) 215-217, hat die interessante Frage aufgeworfen, ob das in die große Sonnenscheibe eingeschriebene Gebilde als „a Hand of God speaking to Mary out of the sun“ verstanden werden könne. Eine genaue Betrachtung läßt allerdings eine solche Vermutung kaum zu. Ganz eindeutig ist hier nicht eine „Hand“ zu erkennen, sondern eine verkleinerte Nachbildung eben jener Sonnenscheibe, in die die „kleine Sonne“ eingefügt worden ist. Aber auch in ikonographischer Hinsicht muß eine solche Deutung abgelehnt werden. Die eindeutige Zentralfigur der Gesamtkomposition ist der erhöhte Christus, wodurch das Gesamtrelief eine vertikale Ausrichtung erhält. Nähme man Delbruecks Vorschlag an, würde Gott gleichsam von der Seite her „dazwischensprechen“; diese Vorstellung, die auch theologisch kaum nachzu-

Wenn aber Sonne und Mond hier in „Übergröße“ gegeben werden und die eschatologische Ausrichtung des Reliefs nicht mehr zu bezweifeln ist, erweisen sich die Gestirne eindeutig als Inventarstücke der eschatologisch-apokalyptischen Szenerie<sup>31</sup>. Diese Auffassung scheint der Gesamtkomposition auch deshalb angemessen, weil in dem Moment der endzeitlichen Offenbarung des erhöhten Christus nach der Auffassung der Heiligen Schrift und der Väterexegese die Begrenzung innerhalb des Kosmos in eine himmlische, eine planetarische und die irdische Sphäre hingefällig werden und der gesamte Kosmos zum Schauplatz der Epiphanie Christi wird.

Für diese Interpretation mag auch noch eine weitere Überlegung sprechen. Der Künstler, der – an welchem Ort auch immer – die unvergleichliche Szenerie aus unterschiedlichen Bildelementen komponierte, sah sich ja vor einigermaßen komplizierte Formprobleme gestellt. Nachdem er den erhöhten Christus in der Gloriole und umgeben von dem Tetramorph in der oberen Bildzone über dem Caelus = Paradiesesberg eingeordnet hatte, war für die wohl doch als unumgänglich angesehenen Gestirnszeichen in ihrer eschatologischen „Vergrößerung“ einfach kein Platz mehr im oberen Bildfeld frei, zumal sich eine Einordnung in das Himmelsgewölbe ohnehin nahelegte. Sie mußten sich dann mit der ungewöhnlichen Plazierung im „Mittelfeld“ begnügen. Daß diese Lösung einen Ausnahmefall bedeutete, mag durch einen erneuten Hinweis auf das östliche Himmelfahrtsbild erhärtet werden, das Sonne und Mond regelmäßig in der obersten Region einer Gesamtkomposition einordnet, die zumindest in formaler Hinsicht verblüffende Parallelen zu dem Relief von S. Sabina zeigt.

Für die eschatologische Bestimmtheit dieser Tafel spricht nun aber auch die untere Bildzone mit der Dreiergruppe unter dem in einen Kreis eingeschriebenen Kreuz. Die Identifizierung der beiden Seitenfiguren bietet keine besonderen Schwierigkeiten und ist allgemein unumstritten. Es handelt sich um die Apostelfürsten Petrus und Paulus, wie ein Vergleich mit der unmittelbar darüber befindlichen Tafel der Tür von S. Sabina verdeutlicht, die die beiden Apostel als Begleiter Christi zeigt<sup>32</sup>. Bei welcher Handlung werden diese aber nun abgebildet?

Wenn diese Frage überhaupt zu beantworten sein soll, müssen zwei Details des unteren Bildfeldes, das eigentümliche Kreuz, das von einem Kreis umschlossen wird und direkt über der rätselvollen weiblichen Gestalt zwischen Petrus und Paulus „schwebt“, und eben die Frauengestalt selbst befriedigend erklärt werden.

---

vollziehen ist, wird schließlich auch dadurch noch schwierig, daß die „Hand Gottes“ als Zeichen göttlicher Rede oder göttlichen Einwirkens niemals in der spätantik-jüdischen oder frühchristlichen Kunst mit der Sonne in Verbindung gebracht worden ist.

<sup>31</sup> Vgl. hierzu vorläufig P. Maser, Die endzeitliche Verfinsternung von Sonne und Mond, in: Die Zeichen der Zeit (1974) 390-392.

<sup>32</sup> Die Gleichheit der Figuren ist ganz offensichtlich schon den Zeichnern von 1756 und 1823 aufgefallen; vgl. *Jeremias* (Anm. 2) Taf. 6 und 7.



Daß es sich um ein Kreuz handelt, dürfte heute als gänzlich unbestritten gelten<sup>33</sup>. Eine genaue Betrachtung der von diesem Relief in der Fotothek des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom vorhandenen Detailaufnahmen ergibt, daß der Künstler offensichtlich versucht hat, ein Kreuz zu gestalten, das, von einem ringförmigen Gebilde umgeben, von oben her, also aus der Richtung des erhöhten Christus, auf die Dreiergruppe in der unteren Bildhälfte, insbesondere die weibliche Gestalt in der Mitte, herabfährt. Der obere Teil des Vertikalbalkens des Kreuzes wird nämlich als eine nach oben hin sich auflösende Linie gegeben, wodurch auf einfache Weise nicht nur der Eindruck von Bewegung schlechthin, sondern zugleich auch der einer *gezielten* Bewegung erreicht wird: Das Kreuz fährt von oben nach unten herab und verfestigt sich gleichsam oberhalb der weiblichen Figur, so daß es von den Aposteln berührt zu werden scheint.

Diese Auffassung ist von H.-D. Altendorf energisch bestritten worden, der bei seiner Deutung des S. Sabina-Reliefs<sup>34</sup> stark von der Interpretation H. Grisar abhängig zu sein scheint. Grisar schrieb: „Die Zunge, welche sich vom Kreuze, als eine Fortsetzung seines verticalen Armes, gegen das Firmament erhebt, kann nicht wohl einen anderen Sinn haben als: Das Kreuz weist nach oben, zum christlichen Leben, es verbürgt uns die Glorie, in welcher der verklärte Christus regiert. Für die Anwendung des gedachten Zeigers bei dem Kreuze ist mir allerdings keine Analogie aus dem Bereiche der frühchristlichen Kunst bekannt.“<sup>35</sup> Ganz ähnlich argumentiert dann auch Altendorf, der hier keine Verlängerung des senkrechten Kreuzesarms erkennen kann, „so daß wir ein nach unten stoßendes Kreuz vor uns hätten, dessen oberer Teil von einem Lichtkreis umgeben wäre. Einmal macht die schmale Zunge gerade an dem Kreuz einen schwachen Knick nach rechts, zum anderen verjüngt sie sich nach oben. Das zeigt, daß der Schnitzer sie nicht als Kreuzesstamm aufgefaßt hat. Die Kreuzesbalken sind derber, und sie sind deutlicher markiert, als die Zunge dargestellt ist, deren schwache Linie sich im Holz verliert. Die Bezeichnung ‚Zunge‘ ist daher sachgemäß.“<sup>36</sup> Daß die hier vorgetragenen Beobachtungen unzutreffend sind, beweist ein einziger Blick auf gute Reproduktionen des Reliefs. Selbst Grisar, der sonst ein von Altendorf hochgeschätzter Gewährsmann ist, spricht hinsichtlich der „Zunge“ von einer „Fortsetzung des Kreuzesstammes“, die aus diesem emporsteigt<sup>37</sup>. Nun könnten solche Differenzen

<sup>33</sup> Zu anderen Deutungsversuchen vgl. *Jeremias* (Anm. 2) 152 Anm. 348.

<sup>34</sup> Vgl. H.-D. Altendorf, *Wiederkunft und Kreuz. Zur Auslegung von Matth. 24, 30 in der alten Kirche und zur Deutung einiger Kreuzdarstellungen der frühchristlichen Kunst*, masch. theol. Habil.-Schrift (Tübingen 1966) 113-120. G. Jeremias hat diesen bemerkenswerten Interpretationsversuch leider übersehen.

<sup>35</sup> H. Grisar, *Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von S. Sabina in Rom*, in: RQ 8 (1894) 1-48, bes. 28.

<sup>36</sup> Altendorf (Anm. 34) 118.

<sup>37</sup> Vgl. Grisar (Anm. 35) 28.

selbstverständlich als müßige Querelen abgetan werden, hinge nicht schon von der exakten optischen Erfassung des Vorhandenen auch die inhaltliche Deutung des eigentümlichen Kreuzes ganz wesentlich ab.

Haben wir es also wirklich mit einem von oben nach unten herabfahrenden Kreuz zu tun, dessen Zentrum von einem kreisförmigen Gebilde umschlossen wird, dann muß jener Deutung besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, zu der E. Kantorowicz entscheidendes Material vorgebracht hat, das später von E. Dinkler modifiziert wurde. In einem Aufsatz von 1944 konnte Kantorowicz wahrscheinlich machen, daß dieses von einem Kreis umschlossene Kreuz als *stauros photoeides*, als eschatologisches Lichtkreuz, das die Parusie des erhöhten Christus ankündigt, verstanden werden muß<sup>38</sup>. Dinkler hat diese Deutung von Kantorowicz nachdrücklich unterstützt<sup>39</sup> und zugleich die geistvolle Interpretation F. Gerkes, der das Relief als „Triumphbild des himmlischen Logos“ verständlich machen wollte<sup>40</sup>, zurückgewiesen, weil sie den „eschatologischen Charakter des Bildes“ übersieht<sup>41</sup>. Das eschatologische Kreuz geht hier als *praecursor* dem *secundus adventus Domini* voran, es kündigt die Parusie Christi an.

Kantorowicz hat auch versucht, der Szene, die auf dem Relief von S. Sabina dargestellt wird, einen bestimmten biblischen Text als Grundlage zuzuordnen, und vor allem an 1. Thess. 4, 15 ff. gedacht: „Wir, die Lebenden, die noch übrig sind, wenn der Herr kommt, werden den Verstorbenen nichts voraushaben. Denn der Herr selbst wird vom Himmel herabkommen, wenn der Befehl ergeht, der Erzengel ruft und die Posaune Gottes erschallt. Zuerst werden die in Christus Verstorbenen auferstehen; dann werden wir, die Lebenden, die noch übrig sind, zugleich mit ihnen auf den Wolken in die Luft entrückt, dem Herrn entgegen.“<sup>42</sup> Dieser Versuch kann nicht überzeugen. Die Schilderung von 1. Thess. 4 ist zu allgemein gehalten, als daß sie für das hier behandelte Relief in Anspruch genommen werden könnte. Darüber hinaus hat G. Jeremias darauf hingewiesen, daß die von Kantorowicz herangezogenen liturgischen Traditionen gerade die Perikope 1. Thess. 4, 16–17 nicht einschließen und zudem die Vorstellung von der Parusie Christi erst im außerkanonischen Schrifttum und in der patristischen Exegese aus verschiedenen neutestamentlichen Texten zusammengewachsen ist<sup>43</sup>. Schließlich wird nicht übersehen werden dürfen, daß in der bildlichen Darstellung nichts auf eine „Entrückung“ hinweist, vielmehr

<sup>38</sup> Vgl. E. H. Kantorowicz, The „Kings Advent“ and the enigmatic panels in the doors of Santa Sabina, in: ArtB 26 (1944) 207–231, bes. 224 ff. (dass. auch in E. H. Kantorowicz, Selected Studies [Locust Valley, N. Y. 1965] 37 ff.).

<sup>39</sup> Vgl. E. Dinkler, Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe (= WAAFLNW 29) (Köln–Opladen 1964) 50 ff.

<sup>40</sup> Vgl. F. Gerke, Christus in der spätantiken Plastik (Mainz 1948) 69 ff.

<sup>41</sup> Vgl. Dinkler (Anm. 39) 60 Anm. 103.

<sup>42</sup> Vgl. Kantorowicz (Anm. 38) 228 f.

<sup>43</sup> Vgl. Jeremias (Anm. 2) 152 f. Anm. 352.

steht die Dreifigurengruppe deutlich erkennbar auf einem festen Grund<sup>44</sup>, der nichts mit den „Wolken“ von 1. Thess. 4 zu tun hat.

Wenn man nun aber Kantorowicz auch darin nicht wird folgen dürfen, hier 1. Thess. 4 versinnbildlicht zu sehen, so scheint doch andererseits kein Anlaß gegeben zu sein, seine Interpretation grundsätzlich zu bestreiten, wie das Altendorf getan hat. In seiner Habilitationsschrift „Wiederkunft und Kreuz. Zur Auslegung von Matth. 24, 30 in der alten Kirche und zur Deutung einiger Kreuzdarstellungen in der frühchristlichen Kunst“, die – soweit ich sehe – bedauerlicherweise kaum diskutiert worden ist, setzt sich der Autor sehr kritisch mit den Arbeiten von E. Peterson<sup>45</sup> und Dinkler<sup>46</sup> auseinander, die im Kreuz der Apsiden nicht jenes Kreuz erkennen, das in Jerusalem verehrt wurde oder das sich 351 als Himmelserscheinung über Jerusalem gezeigt hatte, sondern es als „Symbol des eschatologischen Glaubens“ (E. Peterson) verstehen wollen, das in unmittelbarer Beziehung zum liturgischen Brauch steht, nach Osten hin zu beten. In unserem Zusammenhang wird es nicht notwendig sein, die Argumente beider Seiten im einzelnen zu diskutieren, da sie für die Deutung des Reliefs von S. Sabina kaum heranzuziehen sein dürften. Immerhin ist Altendorf darin recht zu geben, daß er zu größerer Vorsicht im Umgang mit den literarischen und monumentalen Quellen auffordert und es ablehnt, mehr oder weniger unbesehen jedes absidiale Kreuz als „eschatologisches Kreuz“ zu interpretieren. Es ist zu bedauern, daß der von Altendorf so hart attackierte Dinkler in seinem Artikel „Kreuz“ im „Lexikon der christlichen Ikonographie“ von 1970<sup>47</sup> mit keinem Wort auf diese Kontroverse eingeht und auch später, wenn ich richtig sehe, niemals zu Altendorfs Arbeit Stellung genommen hat.

Altendorfs Interpretation des S. Sabina-Reliefs allerdings bleibt schon deshalb unannehmbar, weil sie die eindeutige eschatologische Bestimmtheit der Tafel leugnet, um in dem Kreuz über der Dreiergruppe nicht doch das Zeichen des *secundus adventus Domini* erkennen zu müssen, womit die Deutung von Kantorowicz und Dinkler bestätigt würde.

Ein gesichertes Verständnis des Reliefs wird nun allerdings nur zu gewinnen sein, wenn es gelingt, auch die untere Bildhälfte befriedigend zu interpretieren. Schon jetzt ist deutlich, daß das Geschehen, zu dem der Parusie-Christus in Beziehung tritt, erst dann zu verstehen sein wird, wenn die Klärung der Identität der weiblichen Mittelgestalt unter dem praecursierenden eschatologischen Lichtkreuz gelingt.

<sup>44</sup> Vgl. auch Altendorf (Anm. 34) 117.

<sup>45</sup> Vgl. vor allem E. Peterson, Die geschichtliche Bedeutung der jüdischen Gebetsrichtung, in: ders., Frühkirche, Judentum und Gnosis. Studien und Untersuchungen (Rom–Freiburg i. Br.–Wien 1959) 1–14, und ders., Das Kreuz und das Gebet nach Osten, ebd., 15–35.

<sup>46</sup> Vgl. Dinkler (Anm. 39).

<sup>47</sup> Vgl. E. Dinkler und E. Dinkler-v. Schubert, Art. Kreuz, in: LexChIk 2 (1970) 562–590.

In der Forschungsgeschichte sind mehrere Deutungsmöglichkeiten erwogen worden, die hier nur in Kürze genannt werden sollen. Am wenigsten überzeugend wirkt jene Interpretation, die das Relief in eine mehr oder weniger enge Verbindung mit dem neutestamentlichen Bericht von der Himmelfahrt Christi bringen möchte. Hier werden die unübersehbaren Parallelen zur Ikonographie des Himmelfahrtsbildes östlicher Prägung überbewertet. Diese von Kondakoff<sup>48</sup>, Wilpert<sup>49</sup>, Soper<sup>50</sup> und Goodenough<sup>51</sup> vorgetragene These ist durch Chr. Ihm-Belting<sup>52</sup> dahingehend modifiziert worden, daß es sich um ein „Herrlichkeitsbild“ in der „Kurzform der repräsentativen östlichen Himmelfahrtsikonographie“ handle. Diese Auffassung, die im wesentlichen auch von B. Brenk vertreten wird<sup>53</sup>, dürfte immerhin schon in die richtige Richtung zeigen, indem sie letztlich nur noch auf die *formalen* Parallelen zum östlichen Himmelfahrtsbild hinweist, ansonsten aber die Darstellung von S. Sabina dem Typ des „Herrlichkeitsbildes“ bzw. der Adventus-Domini-Darstellungen zuordnet.

Versuchten die eben Genannten gewissermaßen den „Gesamteindruck“ des Reliefs interpretatorisch zu verarbeiten, so sollen nun jene Deutungen notiert werden, die in der weiblichen Mittelfigur der unteren Zone die Schlüsselgestalt erblicken. Wenig Anklang hat die Theorie gefunden, die in der Frauengestalt die Patronin der Kirche, die hl. Sabina, abgebildet sieht, die bei der Krönung durch die Apostel und in Anwesenheit des erhöhten Christus gezeigt werde<sup>54</sup>. Auch die Deutung auf das „Weib“ der Apokalyp-

<sup>48</sup> Vgl. N. P. Kondakoff, Les sculptures de porte des Sainte-Sabine à Rome, in: RevArch N.S. 18 (33) (1877) 325–372, bes. 361 f.

<sup>49</sup> Vgl. J. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi, Bd. 2 (Text) (Città del Vaticano 1932) 332.

<sup>50</sup> Vgl. Soper (Anm. 8) 167 f. Anm. 69.

<sup>51</sup> Vgl. E. R. Goodenough, The Crown of Victory in Judaism, in: ArtB 28 (1946) 139–159, bes. 144.

<sup>52</sup> Vgl. Chr. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten bis zur Mitte des achten Jahrhunderts (= Forsch. z. Kunstgesch. und Christl. Arch. 4) (Wiesbaden 1960) 98.

<sup>53</sup> Vgl. B. Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien z. Geschichte des Weltgerichtsbildes (= Wiener byz. Studien 3) (Wien 1966) 60 f.; ders., Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom (Wiesbaden 1975) 17.

<sup>54</sup> Vgl. C. M. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie (Paderborn 1922) 536; O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst (= Handbuch Kunstwissenschaft) (Berlin-Neubabelsberg 1914) Bd. 1, 139; A. Grabar, Martyrium. Recherches sur le culte des Reliques et l'art Chrétien antique 2 (Paris 1946) 197.

se, die unter Heranziehung verschiedener Textstellen vorgetragen worden ist<sup>55</sup>, hat kaum Anhänger gefunden<sup>56</sup>.

Angesichts der kaum zu überwindenden Schwierigkeiten der bisher vorgeführten Deutungen hat sich eine beträchtliche Anzahl von Forschern, zu denen Garrucci<sup>57</sup>, F.X. Kraus<sup>58</sup>, Grisar<sup>59</sup>, Wiegand<sup>60</sup>, Leclercq<sup>61</sup>, Weigand<sup>62</sup>, Gerke<sup>63</sup>, von Dobschütz<sup>64</sup>, Wessel<sup>65</sup> u. a. zählen, für eine Interpretation der Frauengestalt als „Ecclesia“ bzw. als Maria als Repräsentantin der Kirche entschieden. G. Jeremias resümiert: „So bleibt allein die Deutung auf Maria beziehungsweise auf Maria als die Repräsentantin der Ecclesia. Diese Frauengestalt ist in Analogie zu den beiden weiblichen Personifikationen der *ecclesia ex circumcissione* und der *ecclesia ex gentibus* neben der Gründungsinschrift auf der Eingangswand im Inneren der Basilika zu sehen, die beide die Gesamtheit der Kirche Christi auf Erden repräsentieren, waren doch einstmals über ihnen die Apostel Petrus und Paulus als Vertreter der Juden- und Heidenkirche in der Fensterzone wiedergegeben. Als solche erscheinen die beiden Apostel auch auf unserem Relief. Damit war die Differenzierung der Ecclesia in zwei weibliche Gestalten wie auf der Eingangswand der Basilika nicht mehr notwendig, zumal aus kompositorischen Gründen eine Dreifigurengruppe das Gegebene war.“<sup>66</sup>

Diese Auffassung wirkt allein schon deshalb recht überzeugend, weil sie nicht nur die weitverbreitete Anschauung von der Einheit der Kirche und Maria in den Schriften der Kirchenväter des 4. und 5. Jh.s<sup>67</sup> für sich anfüh-

<sup>55</sup> Vgl. T. M. Mamachi, *Annalium Ordinis Praedicatorum Volumen Primum* (Rom 1756) 572 (Ap. 12, 1); *Berthier* (Anm. 1) 73 u. 76; V. *Schultze*, *Archäologie der altchristlichen Kunst* (München 1895) 283 f.

<sup>56</sup> Zu den grundlegenden exegetischen Schwierigkeiten dieser Deutung vgl. beispielsweise A. *Th. Kassing*, *Die Kirche und Maria. Ihr Verhältnis im 12. Kapitel der Apokalypse* (o. O. 1958).

<sup>57</sup> Vgl. P. R. *Garrucci*, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Bd. 6 (Prato 1881) 181.

<sup>58</sup> Vgl. F. X. *Kraus*, *Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer*, Bd. 2 (Freiburg/Br. 1886) 863.

<sup>59</sup> Vgl. H. *Grisar*, *Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von Sa. Sabina in Rom*, in: *RQ* 8 (1894) 1-48, bes. 25.

<sup>60</sup> Vgl. *Wiegand* (Anm. 1) 82 ff.

<sup>61</sup> Vgl. *DACL* 14/1 (1939) 1212.

<sup>62</sup> Vgl. E. *Weigand*, *Der Monogrammnimbus auf der Tür von S. Sabina in Rom*, in *ByZ* 30 (1929/30) 587-595, bes. 594.

<sup>63</sup> Vgl. *Gerke* (Anm. 40) 70 f.

<sup>64</sup> Vgl. E. v. *Dobschütz*, *Der Apostel Paulus. Bd. 2: Seine Stellung in der Kunst* (Halle/S. 1928) 52 Anm. 37.

<sup>65</sup> Vgl. *Wessel* (Anm. 1) 102 ff.; *ders.*, *Das Haupt der Kirche. Zur Deutung ausgewählter frühchristlicher Bildwerke*, in: *AA* 65/66 (1950/51) 318 f.

<sup>66</sup> *Jeremias* (Anm. 2) 86.

<sup>67</sup> Vgl. z. B. H. *Graef*, *Maria. Eine Geschichte der Lehre und Verehrung* (Freiburg-Basel-Wien 1964) 83 ff.

ren kann, sondern darüber hinaus auch durch sie der eschatologische Aspekt des Reliefs von S. Sabina zumindest einigermaßen abgedeckt wird.

Trotzdem hinterläßt auch diese Interpretation, deren Grundrichtung bestimmt zutreffend ist, gewisse Zweifel und erweckt unwillkürlich den Wunsch nach einer genaueren, differenzierteren Auslegung. Solche Zweifel verstärken sich, wenn die der von G. Jeremias vorgetragenen, zusammenfassenden Darlegung zugrundeliegenden Argumente genauer betrachtet werden. Insbesondere ist es der sehr enge Zusammenhang des Mosaikschmucks im Inneren von S. Sabina und des Reliefs auf der Tür dieser Kirche – G. Jeremias spricht geradezu von „Analogie“ –, der nicht zu befriedigen vermag. Immerhin ist es doch noch keineswegs bewiesen, daß die Tür von S. Sabina wirklich in Rom und also in Kenntnis der Innendekoration dieser römischen Kirche geschaffen wurde. Auch wenn es prinzipiell zutreffend sein mag, „daß für ein an einer römischen Basilika sich befindendes Kunstwerk eine stadtrömische Entstehung das Naheliegende ist“<sup>68</sup>, so bietet doch gerade die Tür von S. Sabina Anhaltspunkte genug für die Vermutung, daß hier entweder ein im Osten gefertigtes oder von östlichen Künstlern in Rom geschaffenes oder in Rom nach östlichen Vorlagen gearbeitetes Kunstwerk zur Diskussion steht. Aber auch dann, wenn die Argumente für eine stadtrömische Entstehung des Portals insgesamt überzeugen mögen, bleibt doch die Tatsache bestehen, daß das uns beschäftigende Relief so deutlich auf das Himmelfahrtsbild östlicher Prägung hinweist, daß eine Erklärung *dieses* Reliefs unter Zuhilfenahme der Ikonographie der Mosaiken von S. Sabina als unmöglich bezeichnet werden muß. Diese Überlegung wird denn schließlich auch indirekt von G. Jeremias unterstützt, wenn sie konstatiert: „Dieser großzügige Bildtypus, der viel Raum beansprucht, scheint den engen Rahmen der Holztafel fast zu sprengen. Sowohl das eschatologische Thema als auch seine Ausgestaltung als Repräsentationszene – eine um die Längsachse sich drehende Zentralkomposition – weisen auf eine Entstehung in der Monumentalmalerei hin, möglicherweise in der Apsis einer Basilika. Bezeichnenderweise stammen ja auch fast alle Denkmäler, die in irgendeiner Weise als Parallelen herangezogen werden konnten, aus der Monumentalmalerei.“ Befremdlich wirken dann allerdings die Schlußfolgerungen, die die Autorin aus dieser Feststellung glaubt ableiten zu müssen: „Daß dieser Bildtyp eindeutig dem Westen angehört, zeigt die Darstellung des Tetramorphs; daß darüber hinaus manche Gründe für Rom sprechen, beweist die Herkunft einiger Bildelemente aus der *traditio legis* sowie die Hervorhebung der römischen Lokalheiligen Petrus und Paulus mit der *Ecclesia*-Gestalt als Repräsentantin der Kirche Christi.“<sup>69</sup> Es geht doch nicht an, das Motiv der *Maiestas Domini*, das den Rahmen für

<sup>68</sup> So Jeremias (Anm. 2) 105.

<sup>69</sup> Ebd. 88.

die Darstellung des Tetramorphs abgibt, so schlankweg für den Westen in Anspruch zu nehmen. Gerade dann, wenn das Relief von S. Sabina auf eine Apsiskomposition zurückgeführt werden soll – was zweifellos richtig ist –, haben wir im Westen nur das Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom aus dem Anfang des 5. Jh.s<sup>70</sup> als Vergleichsobjekt zur Verfügung, während im Osten etwa Hosios David in Saloniki (vor 500), die Kapellen in Bawit und Sakkara (6. Jh.) und Latmos bei Milet (7. Jh.) auf eine Tradition hinweisen, die zumindest in formaler Hinsicht der Komposition von S. Sabina näherstehen dürfte, weil dort tatsächlich eine „Repräsentationsszene“ als „eine um die Längsachse sich drehende Zentralkomposition“ gestaltet wird. In S. Pudenziana dagegen ist der Aufbau des Apsismosaiks streng horizontal angelegt, was durch die durchlaufende Dacharchitektur, die Christus und die Apostel umfängt, auch optisch stark betont wird. Ohne hier weiter in Details gehen zu wollen, sei also zunächst festgestellt, daß mit der Anführung des Mosaiks von S. Pudenziana bzw. der Darstellung des Tetramorphs noch nichts für eine römische Herkunft des Reliefs von S. Sabina gewonnen ist. Ebenso verhält es sich nun aber auch mit der Behauptung, daß einige „Bildelemente aus der traditio legis“ die römische Entstehung des Reliefs wahrscheinlich machen müßten. Hier sei nur an die prachtvolle Schriftrolle des Christus auf dem Himmelfahrtsbild des Rabulas-Kodex oder den Kodex in der Linken des thronenden Christus in Bawit erinnert, um die schwache Beweiskraft eines solchen Arguments zu erhellen. Wenn schließlich die Darstellung der Apostelfürsten, der „römischen Lokalheiligen“, erwähnt wird, so verkennt G. Jeremias wohl die Tatsache, daß das Relief von S. Sabina mit gewisser Wahrscheinlichkeit – die vergleichbaren Großkompositionen lassen das vermuten – die reduzierte Form eines Motivs darbietet, das, wie die Autorin ja selbst vermutet, aus der „Monumentalmalerei“ übernommen worden ist und also nur als verkürztes „Zitat“ aus einer großen Vorlage betrachtet werden sollte. Damit entfällt dann aber die Beweiskraft der römischen Lokalheiligen Petrus und Paulus für eine stadtrömische Entstehung der Relieftafel von S. Sabina, und es eröffnet sich die Möglichkeit, den Hintergrund dieses Kunstwerks auch außerhalb Roms, wenn auch nicht gänzlich ohne Beziehung zur römischen Situation, zu suchen.

Hier müssen wir zunächst noch einmal auf Altendorfs Interpretation zurückkommen, die eine eschatologisch-apokalyptische Deutung des von einem Kreis umschlossenen Kreuzes strikt ausschließt. Nachdrücklich verweist Altendorf deshalb auch auf eine allerdings recht unklare Szene der Domitilla-Katakombe<sup>71</sup>, in der die Apostelfürsten einer Orantin akklamie-

<sup>70</sup> Vgl. W. Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert (Leipzig 1967) 74-76.

<sup>71</sup> Vgl. J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg/Br. 1903) Taf. 154, 1; vgl. auch Taf. 179.

ren<sup>72</sup>. Die formale Übereinstimmung sei frappant, und niemand würde das Katakombenbild als Parusiebild zu deuten versuchen<sup>73</sup>. Mit diesem Hinweis, der wenig zu überzeugen vermag, versucht Altendorf erneut, die apokalyptisch-eschatologische Deutung des Kreuzes auf der Tafel von S. Sabina abzuwehren, auf der er vielmehr – in der Nachfolge Grisars – eine Szene dargestellt findet, in der die Apostel der Kirche „den Kranz mit dem Kreuz gleichsam als Ziel vor die Augen“ halten. Als biblischen Hintergrund erwägt der Autor Phil. 3, 14: „Das Ziel vor Augen, jage ich nach dem Siegespreis: der himmlischen Berufung, die Gott uns in Jesus Christus schenkt.“ Zum Kreuz bemerkt Altendorf dann: „Was wir bisher als Kranz bezeichnet haben, ist gewiß als solcher gemeint und hat die gleiche glorifizierende Funktion wie der Lorbeerkranz, der die stehende Christusgestalt umgibt. Aber er ist als schlichter Reif gebildet, während Christi Kranz prächtig gestaltet ist. Der Weg der wandernden und auf die Vollendung blickenden Kirche wird damit angedeutet. Die Vollkommenheit steht hienieden noch aus. Sie ist im Bild der *Maiestas Christi* aber der Kirche vor Augen gestellt... Die Apostelfürsten sind gleichfalls als Akklamierende gedacht. Aber der Künstler läßt sie den Reif mit dem Kreuz berühren und halten. So hat er beides gesagt: Die Apostelfürsten beten an, weil sie Glieder der Kirche sind. Andererseits sind sie *principes apostolorum*. Daher halten sie der Kirche ihr Ziel und ihren Lohn vor Augen... Es ist als *Majestas*-bild präsentisch gemeint, wie alle Bilder, welche Christus von den apokalyptischen Wesen umgeben zeigen... Der Gedanke an die Vollendung ist auf unserem Bilde stärker betont, als es gewöhnlich geschieht: Der sehnsüchtige Blick der Kirche und das von den Aposteln gehaltene Kreuz sagen ihn aus... An eine Parusiedarstellung im Sinne des Wortes zu denken, hatten wir keinen Grund.“<sup>74</sup> Wir haben Altendorf hier so ausführlich zu Worte kommen lassen, um deutlich zu machen, daß eine solche Interpretation, die weder die ikonographischen Gegebenheiten und Zusammenhänge noch deren Erläuterungen aus den literarisch belegten Anschauungen und Vorstellungen der Alten Kirche wirklich berücksichtigt, kaum den Anspruch darauf erheben kann, als förderlicher Gesprächsbeitrag aufgenommen zu werden.

Wir setzen erneut bei dem Problem ein, wie die Frauengestalt der Dreiergruppe in der unteren Zone des S. Sabina-Reliefs zu verstehen ist. Wenn wir als zutreffend unterstellen, woran in jüngerer Zeit kaum noch Zweifel geäußert worden sind, daß die Tür von S. Sabina etwa in die Entstehungszeit der römischen Basilika zu datieren ist, also in die Zeit nach

<sup>72</sup> Auf die formalen Parallelen zum Relief von S. Sabina wies zuerst *L. v. Sybel*, *Der Herr der Seligkeit. Archäologische Studien zur christlichen Antike* (Marburg 1913) 32 Anm. 1, hin.

<sup>73</sup> Vgl. *Altendorf* (Anm. 34) 115.

<sup>74</sup> Ebd. 115 ff.



430, so geraten wir in jene Epoche, die in mariologischer Hinsicht von ganz besonderer Bedeutung war. Spätestens seit 428, als Nestorius den Bischofsstuhl von Konstantinopel bestiegen hatte, war auch Rom in die Auseinandersetzungen um den Theotokos-Titel für Maria einbezogen worden, der aller Wahrscheinlichkeit nach von Origenes in die theologische Debatte eingeführt worden war<sup>75</sup>. Sowohl der Bischof von Konstantinopel, Nestorius, als auch der von Alexandrien, Kyrill, wurden in Rom in dieser Angelegenheit vorstellig und zwangen den römischen Bischof Coelestin zur Stellungnahme. Diese wurde durch den Marseiller Abt Johannes Cassianus, der in Palästina und Ägypten seine theologische Ausbildung empfangen hatte, unter dem aufschlußreichen Titel „De incarnatione Domini contra Nestorium libri VII“<sup>76</sup> erstellt und bestätigte die Auffassungen der Alexandriner unter Hinweis auf die Bibel und die kirchliche Tradition. Als Kyrill erneut in Rom vorstellig wurde, bekundete Coelestin nicht nur sein volles Einverständnis mit dem Bischof von Alexandrien, sondern ermächtigte diesen auch durch einen römischen Synodalbeschluss von 430, die „Irrlehren“ des Nestorius an seiner Stelle niederzuschlagen. Nestorius wurde über diese Entwicklung, die durch die Einschaltung Roms auf die Spitze getrieben worden war, in einem Brief des römischen Bischofs unterrichtet und erhielt eine Widerrufsfrist von zehn Tagen eingeräumt. Nun konnte Nestorius nur noch den Kaiser um die Einberufung einer ökumenischen Synode bitten, auf der die Streitfrage entschieden werden sollte. Das nach Ephesos, dem überlieferten Sterbe- und Begräbnisort Mariens, geladene Konzil verurteilte Nestorius als Häretiker und erklärte ihn seines Bischofssitzes für verlustig. Als die römische Delegation im Juli 431 in Ephesos eintraf, brauchte sie die Konzilsbeschlüsse vom 22. Juni unter Hinweis auf die längst bekannte Stellung Coelestins nur noch zu bestätigen. Obwohl diese Entwicklung wohl weithin den Wünschen des Kirchenvolks und der Theologenschaft entsprach, ist doch unübersehbar, daß Rom in diese Auseinandersetzungen involviert wurde, ohne wirklich an dieser Frage interessiert gewesen zu sein<sup>77</sup>. Ja, Th. Klauser wird wohl richtig beobachtet haben, wenn er urteilt: „Eine irgendwie bedeutsame aktive Mitwirkung des christl. Laienvolkes ist auch der abschließenden Etappe des Streites um den rechten Titel für die Mutter Jesu den Quellen nicht zu entnehmen; die Auseinandersetzungen haben die Bischöfe und ihre theologischen Berater allein ausgefochten.“<sup>78</sup>

Diese Umstände führten nun aber dazu, daß der Widerstand vor allem der nichtalexandrinischen Bischöfe sich zäh behauptete<sup>79</sup>. Da das Ephesini-

<sup>75</sup> Vgl. C. Vagaggini, *Maria nelle opere di Origine* (= OrChrA 131) (Rom 1942) 119.

<sup>76</sup> CSEL 17, 233-391.

<sup>77</sup> Vgl. zur Gesamtproblematik Th. Klauser, Art. Gottesgebäerin, in: RAC 11 (1981) 1071-1103, wo der Verf. 1083 vielleicht doch sehr pointiert äußert: „In Rom war man aber an theologischen Erörterungen nie besonders interessiert.“ <sup>78</sup> Ebd. 1086.

<sup>79</sup> Vgl. etwa A. Grillmeier, *Jesus der Christus im Glauben der Kirche*, Bd. 1: Von der Apostolischen Zeit bis zum Konzil von Chalcedon (Freiburg-Basel-Wien 1979) 642 ff.

sche Konzil weder den Kult der Gottesmutter generell geordnet hatte noch das Mariengrab oder der Todestag Marias bekannt waren, hatte die Verehrung der Gottesgebälerin mit der der Märtyrer zu konkurrieren, was bereits hemmend wirken mußte. Noch gewichtiger mögen aber die Bedenken derer gewesen sein, die die Sorge des Nestorius teilten, daß der Theotokos-Titel Maria in den Augen des Volkes zur Göttin machen könne. Zu weit waren noch die Kulte der Muttergottheiten verbreitet, als daß man sich hier vor Mißverständnissen hätte sicher glauben dürfen.

Wie stark der Widerstand gegen den Kult der Theotokos gerade auch in Rom gewesen sein dürfte, hat Klauser bereits in einem Aufsatz von 1972<sup>80</sup> gezeigt. Nach Klauser endete der „Widerstand Roms gegen die Theotokos und ihren Kult“ erst im 7. Jh. Wie kompliziert die Verhältnisse hier aber schon unmittelbar nach dem Abschluß des Konzils von Ephesos waren, belegt die Kirche S. Maria Maggiore auf dem Esquilin, die oft genug als Zeugnis für die Zustimmung Roms zu dem Konzilsbeschluß gewertet worden ist. Die Widmunginschrift Sixtus' III. preist Maria als Vornehmste der Märtyrer, spricht sie aber nach altgewohnter Weise als „virgo“ und „genetrix“ an<sup>81</sup>. Der Mosaikschmuck der Kirche<sup>82</sup>, der als leitendes Thema die Heilsgeschichte Christi zeigt, läßt nur in der Szene der Magieranbetung den Einfluß des Konzils sichtbar werden: Im Gegensatz zur üblichen Ikonographie der Magieranbetung sitzt Jesus auf einem kostbaren Thron, hinter dem vier Engel postiert sind; seine Mutter ist auf einem danebenstehenden Thron plaziert. Klauser bemerkt hierzu treffend: „Die hier angewandte, damals noch ziemlich neue imperiale Ikonographie weist zwar auf den hohen Rang Marias hin, aber nicht auf ihre in Ephesos bestätigte Gottesmutterfunktion.“<sup>83</sup> Kurzum, S. Maria Maggiore, die erste der in Rom Maria geweihten Kirchen, darf sehr wohl als Reaktion auf den Theotokos-Beschluß von Ephesos verstanden werden, aber diese Reaktion ist zutiefst konservativer Natur und läuft letztlich auf eine Verweigerung gegenüber dem Konzilsdekret hinaus. So kann Klauser ganz deutlich feststellen: „Der nachgewiesene Widerstand Roms gegen die Theotokos und ihren Kult hat also durch Bau und Dekoration von S. Maria Maggiore keine Unterbrechung erfahren.“<sup>84</sup>

Etwas anders sehen die Dinge aus, wenn wir uns der Kirche S. Sabina zuwenden, die das Werk eines Mannes war, der als Presbyter zwar in besonders enger Verbindung zur römischen Gemeinde stand, aber eben kein Römer war, wie ja sein Name deutlich anzeigt, sondern ein Zugewandelter, der nach einer allerdings unsicheren Nachricht des *Liber Pontificalis*

<sup>80</sup> Th. Klauser, Rom und der Kult der Gottesmutter Maria, in: JAC 15 (1972) 120-135.

<sup>81</sup> Vgl. ILCV 976.

<sup>82</sup> Vgl. B. Brenk, Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom (Wiesbaden 1975). <sup>83</sup> Klauser (Anm. 77) 1093. <sup>84</sup> Klauser (Anm. 80) 135.

später einen Bischofssitz (wohl in Kleinasien) innehatte<sup>85</sup>. Von einem solchen „Bauherrn“ östlicher Herkunft darf vermutet werden, daß er dem Theotokos-Beschluß von Ephesos gegenüber sehr viel positiver reagierte als der römische Bischof. Dafür gibt es nun auch recht handfeste Ansatzpunkte. So nimmt die Stifterinschrift von S. Sabina<sup>86</sup> deutlichen Bezug auf den Beschluß des Konzils von Ephesos „De primatu Romani Pontificis“. Trotzdem greift es vielleicht doch zu weit, wenn F. Darsy allein schon im Blick auf diese Inschrift bemerkt: „Prima ancora della basilica di S. Maria Maggiore, la chiesa di S. Sabina può rivendicare il titolo di basilica del Concilio efesino.“<sup>87</sup> Allerdings findet sich auch auf der Tür von S. Sabina selbst ein unmißverständlicher Hinweis auf Ephesos. Zu Recht hat G. Jeremias die Darstellung der Magieranbetung auf dieser Tür für deren Datierung in Anschlag gebracht und geurteilt: „So scheint auf der Tafel der Magierhuldigung, die die Maria auf einen hohen Thron erhoben hat, das Ephesinische Konzil von 431 vorausgesetzt zu sein, das der Maria das Prädikat einer Gottesgebärerin beigelegt hat.“<sup>88</sup> In der Tat ist diese Darstellung der Maria sehr auffällig und ohne Parallelen in der zeitgenössischen Kunst<sup>89</sup>. „Es steht außer Zweifel, daß mit dem erhöhten Sitzen eine Auszeichnung, eine wirkliche Erhöhung von Mutter und Kind erreicht werden soll, denn die räumliche Erhebung einer Person über andere ist immer ein Zeichen ihrer Majestät, ihrer Macht und ihrer Würde... Auf unserem Relief nun kommt die gleiche Auszeichnung wie Christus auch Maria, seiner Mutter, zu. Das nimmt nicht wunder, wenn man bedenkt, daß dieses Relief zu einer Zeit entstanden ist, als die Diskussion um die Stellung der Maria besonders heftig geführt wird und ihren Höhepunkt im Konzil zu Ephesos (431) findet, auf dem Maria das Prädikat der Theotokos erhält.“<sup>90</sup> Diesem Urteil von G. Jeremias, das im wesentlichen dem J. Wiegands<sup>91</sup> entspricht, ist die Beobachtung hinzuzufügen, daß wir es hier im Grunde genommen mit einer Variante des üblichen Typs der Magierverehrung zu tun haben, von der angenommen werden darf, daß sie gleichsam ad hoc „erfunden“ wurde, wodurch dann auch erklärt werden könnte, weshalb dieser Typ keine Parallelen und Nachfolgewirkungen besitzt.

<sup>85</sup> Vgl. L. Duchesne, *Le Liber Pontificalis Texte, introduction et commentaire* 1 (Paris 1955) 235 ff. <sup>86</sup> Vgl. ILCV 1778.

<sup>87</sup> F. Darsy, *Santa Sabina (= Le chiese di Roma illustrate* 63/64) (Rom 1961) 96.

<sup>88</sup> Jeremias (Anm. 2) 107.

<sup>89</sup> G. A. Wellen, *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit* (Utrecht 1960) 55, hat die Bedeutsamkeit dieser Szene schlicht erkannt, wenn er schreibt: „Das Relief an der Tür von Santa Sabina weicht insofern von diesem Schema (der Gottesmutter, die Jesus auf dem Schoß hält, P. M.) ab, als hier die Jungfrau auf einem Steinhauften sitzt.“

<sup>90</sup> Jeremias (Anm. 2) 49f. Zu dem bei Jeremias folgenden Hinweis auf die Mariendarstellung von S. Maria Maggiore vgl. allerdings *Klauser* (Anm. 80) 128 f., wo Anm. 37 auch die wichtigste Lit. genannt wird.

<sup>91</sup> Vgl. *Wiegand* (Anm. 1) 64.

Wenn die auffallende Darstellung der Magieranbetung mit ihrer bemerkenswerten Hervorhebung der Maria nun aber als erneuter Hinweis auf das Konzil von Ephesos zu werten ist, dann mag durch diesen Zusammenhang auch die sogenannte Parusie-Tafel von S. Sabina in ihrer eigentlichen Bedeutung erkennbar werden. Diese hätte dann ihr gedankliches Zentrum gar nicht in der Gestalt des erhöhten Christus, sondern dieser erschiene hier, ausgestattet mit allen Zeichen seiner jenseitigen, eschatologischen Macht und Herrlichkeit, um als ein Zeuge, dessen Zeugnis unbezweifelbar ist, zu bestätigen, daß Maria in Wahrheit Gottesmutter und Gottesgebärrin ist. Eine fast pikant zu nennende, aber wahrscheinlich doch unbewußte Provokation müßte dann darin gesehen werden, daß der Künstler die „Lokalheiligen“ Roms, die Apostelfürsten Petrus und Paulus, durch die Umarbeitung umfassenderer Vorlagen fast zwangsläufig in die Position geraten läßt, dieser in Rom noch keineswegs unumstrittenen Aussage förmlich zu akklamieren.

Der Versuch, das hier so ausführlich erörterte Relief von S. Sabina weder als „Parusie“ noch als Bild der durch ihren erhöhten Herrn verherrlichten Kirche zu verstehen, sondern in ihm ein dezidiertes Bekenntnis zum Theotokos-Beschluß von Ephesos zu erkennen, läßt sich durch einige weitere Beobachtungen und Erwägungen stützen.

Schon eine flüchtige Durchmusterung der Reliefs von S. Sabina läßt diese deutlich in zwei große Gruppen auseinanderfallen: Zur ersten Gruppe müssen die Tafeln mit Szenen des Exodus-Geschehens, die neutestamentlichen Darstellungen und die Akklamationstafel gerechnet werden. G. Jeremias bemerkt hierzu: „Man darf deshalb mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß ein und derselbe Künstler alle vierzehn Tafeln dieser Gruppe ausgeführt hat. Die Qualitätsunterschiede in der Ausführung spiegeln die Verschiedenartigkeit der von ihm benutzten Vorlagen wider. Versucht man, diese ausführende Hand näher zu charakterisieren, so spürt man im ganzen eine technisch nicht sonderlich hochstehende Künstlerpersönlichkeit hindurch. In der Darstellung komplizierter Körperstellungen und Bewegungen ist sie unbeholfen, in der Wiedergabe von Gesten wirkt sie schematisch und ungenau. Dennoch sind die Gestalten nicht starr und leblos, sondern zeigen sich in einem etwas derben Realismus, der nicht ohne Reiz ist.“<sup>92</sup> Durch den genaueren Vergleich mit der zeitgenössischen römischen Elfenbeinkunst läßt sich die Vermutung erhärten, daß der Künstler dieser ersten Gruppe in Rom zu lokalisieren ist. Ganz anders sieht es mit der zweiten Gruppe aus, zu der die Elia-, Habakuk-, Christus mit Petrus und Paulus- und schließlich auch die Theotokos-Tafeln zu zählen sind: „Versucht man zusammenfassend die Hand zu charakterisieren, die diese vier Tafeln ausgeführt hat, so muß man ihr eine sehr viel höhere künstlerische

<sup>92</sup> Jeremias (Anm. 2) 99.

Qualität zuerkennen als derjenigen der vorigen Gruppe. Der Künstler verstand Gestalten von außergewöhnlicher Plastizität und Lebendigkeit zu schaffen. Die Durchführung von komplizierten Körperstellungen und die Gestik der einzelnen Gestalten verraten hohes Können. Seine Figuren sind schwungvoll bewegt und voller Leben. Sie lassen die Starre des Materials vergessen und rufen beinahe eine „bronzeartige Wirkung des Holzes“<sup>93</sup> hervor.<sup>94</sup> Ein stilistischer Vergleich dieser Tafeln führt zu den ravennatischen Sarkophagen des 5. Jh.s, so daß G. Jeremias mit aller Vorsicht formulieren kann: „Vielmehr wird man für unsere Frage aus dem Vergleich allein entnehmen können, daß der Künstler unserer 2. Gruppe in der gleichen stilistischen Tradition wie die ravennatischen Steinmetzen stand, das heißt aber vom Osten, speziell Konstantinopel, beeinflusst war. Das ist insofern bemerkenswert, als er sich damit entschieden von dem eindeutig römisch verwurzelten Künstler der Gruppe 1 abhebt.“<sup>95</sup> Tatsächlich dürfte Jeremias zustimmen sein, wenn sie zusammenfaßt: „Die Tür von S. Sabina legt damit Zeugnis ab von dem Hin- und Herwandern der Künstler zwischen den großen Zentren der Kunstproduktion im römischen Reich. Indem die römischen Werkstätten Künstler aus den verschiedensten Herkunftsorten aufnahmen, ließen sie zwangsläufig außerrömische Einflüsse einströmen und erfuhren dadurch selbst eine große Bereicherung, die nicht zuletzt in der Holztür von S. Sabina sichtbar wird.“<sup>96</sup> Dann aber bleibt das Beharren auf einer stadtrömischen Herstellung dieser Tür<sup>97</sup> ein müßiges Geschäft, und das Theotokos-Relief von S. Sabina muß jenem Kunstkreis zugeordnet werden, in dessen weiterer Entwicklung es eine wichtige Rolle spielen sollte, dem Kunstkreis der östlichen Reichshälfte.

Im Lichte dieser stilistischen Beobachtungen, die die Verbindungen zu der Kunst des Ostens hin belegen, gewinnen nun auch jene Beobachtungen neue Bedeutsamkeit, die im Blick auf das Relief von S. Sabina davon sprachen, daß hier Elemente der *Traditio Legis* um die Wende vom 4. zum 5. Jh. in Richtung auf einen Bildtyp des 6. Jh.s, nämlich den des östlichen „Himmelfahrtsbildes“, weiterverarbeitet wurden<sup>98</sup>. Wie bereits erwähnt, haben zahlreiche Forscher die Parallelen der Darstellung von S. Sabina zu der des Himmelfahrtsgeschehens, wie sie im Osten üblich war, gesehen<sup>99</sup>, und Ch. Ihm-Belting<sup>100</sup> sowie B. Brenk<sup>101</sup> haben in dem Relief eine „Kurzform der repräsentativen östlichen Himmelfahrtsikonographie“ (Chr. Ihm-Belting) ausgemacht und es als „Herrlichkeitsbild“ apostrophiert. Was heißt hier nun aber „Kurzform“? Behält man die Chronologie der in Betracht kommenden Denkmäler fest im Blick, so wird man auf keinen Fall von ei-

<sup>93</sup> So P. Toesca, *Storia dell'arte italiana nel medioevo* 1 (Turin 1927) 267.

<sup>94</sup> *Jeremias* (Anm. 2) 100. <sup>95</sup> *Jeremias* (Anm. 2) 104; vgl. auch 160 Anm. 440.

<sup>96</sup> *Jeremias* (Anm. 2) 104. <sup>97</sup> So trotz allem *Jeremias* (Anm. 2) 105. <sup>98</sup> Vgl. S. 35.

<sup>99</sup> Vgl. ebd. <sup>100</sup> Vgl. *Ihm* (Anm. 52) 98. <sup>101</sup> Vgl. *Brenk* (Anm. 53) 60 f.

ner *Reduktion* aus dem östlichen Himmelfahrtsbild sprechen dürfen, sondern wird das S. Sabina-Relief als eine *Vorstufe* dieses Bildtyps erkennen müssen, die unter Verwendung vorhandener Bildformeln zu einem ganz bestimmten Anlaß geschaffen worden ist.

Wenn unsere Überlegungen bezüglich des Zusammenhangs des Reliefs von S. Sabina und dem Konzil von Ephesos zutreffend sein sollten, wäre zu erwägen, ob uns auf der Tür von S. Sabina nicht letztlich die Nachbildung eines Werks der Monumentalmalerei erhalten blieb, das in der „Großen Kirche“ von Ephesos, „die Gottesgebäerin Maria heißt“<sup>102</sup>, seinen Platz gehabt haben könnte<sup>103</sup>. Diese Erwägung könnte erklären, aus welchem Grund der durch die Tür von S. Sabina überlieferte Bildtyp keine Parallelen und Nachfolger aufweist. Dieser müßte dann ja als regelrechtes „Kampfbild“ derjenigen verstanden worden sein, die in Ephesos den Theotokos-Beschluß durchsetzten, ohne damit einen wirklich durchschlagenden und dauerhaften Erfolg zu erzielen. Rom stimmte den Beschlüssen von Ephesos zwar zu, bewahrte jedoch – wie bereits dargelegt – noch für lange Zeit seine Reserve gegenüber den mariologischen Neuerungen. Und auch außerhalb Roms hielt sich der Widerstand, der schon 433 zu einer ersten Kompromißformel führte, die das Gewonnene ernsthaft in Frage stellte. Solche Umstände befördern nun aber nicht gerade die Durchsetzung eines Bildtyps, dessen inhaltliche Aussage so unmißverständlich formuliert war.

Betrachtet man das Theotokos-Relief von S. Sabina nun aber als *Vorstufe* des Himmelfahrtsbildes östlicher Prägung, wofür doch gute Gründe sprechen, so fällt schließlich von daher auch auf diese Bildkomposition ein neues Licht, und es erhebt sich die Frage, ob die Bezeichnung „Himmelfahrtsbild“ wirklich als ausreichend und zutreffend betrachtet werden darf. Die schon seit langem erörterten interpretatorischen Schwierigkeiten, die sich mit dem sogenannten Himmelfahrtsbild östlicher Prägung verbinden, ließen sich möglicherweise beheben, wenn in ihm zumindest *auch* eine Korrektur des Ephesinischen Theotokos-Bildes, das wir in dem Relief von S. Sabina widergespiegelt fanden, erkannt werden könnte: Die ausschließliche Hervorhebung Marias, die so viele Bedenken ausgelöst hatte, wird jetzt dadurch gleichsam richtiggestellt, daß die Gottesmutter in den Kreis der Apostel gestellt und zum Symbol der Kirche wird. Aber das soll einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben.

<sup>102</sup> Vgl. E. Schwartz (Ed.), Acta conciliorum oecumenicorum 1, 1.1, S. 117, Nr. 28.

<sup>103</sup> Zu Ephesus und der Entwicklung des dortigen Marienkults vgl. bes. B. Kötting, Peregrinatio religiosa. Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche (= Forschungen z. Volkskunde 33/34/35) (Münster 1980) 32-57 und insbes. 171-183. Zur „Konzilskirche“ vgl. die vorzügliche Zusammenfassung von M. Restle, Art. Ephesos B b, in: RBK 2 (1971) 166-180.