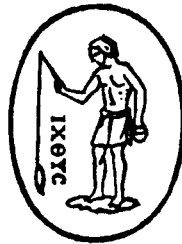


JAHRBUCH
FÜR
ANTIKE UND CHRISTENTUM



JAHRGANG 67 · 2024

ASCENDORFF VERLAG
MÜNSTER WESTFALEN

BEGRÜNDET VON THEODOR KLAUSER, EDUARD STOMMEL, ALFRED STUIBER
FORTGEFÜHRT VON ERNST DASSMANN, JOSEF ENGEMANN, ALFRED HERRMANN,
KLAUS THRAEDE, GEORG SCHÖLLGEN
HERAUSGEGEBEN VON
CHRISTIAN HORNUNG, SIBLE DE BLAAUW, WINRICH LÖHR, SEBASTIAN SCHMIDT-HOFNER
REDAKTION: PATRICK KREMSER

ANSCHRIFT DER REDAKTION:
F. J. DÖLGER-INSTITUT, OXFORDSTRASSE 15, 53111 BONN
TELEFON 00 49- (0)228-73 61 78 · TELEFAX 7 361 81 · E-MAIL: pkremser@uni-bonn.de
ES WIRD GEBETEN, BESPRECHUNGSEXEMPLARE NUR NACH RÜCKSPRACHE
MIT DER SCHRIFTFLEITUNG EINZUSENDEN.

ABKÜRZUNG: JbAC

DIESE PUBLIKATION UNTERLIEGT EINEM PEER REVIEW-VERFAHREN.
THIS PUBLICATION IS PEER REVIEWED.

DIESE PUBLIKATION WIRD VOM VEREIN ZUR FÖRDERUNG DES F. J. DÖLGER-INSTITUTS
UND DER RICHARD UND ANNE-LIESE GIELEN-LEYENDECKER-STIFTUNG GEFÖRDERT.

© 2025 ASCHENDORFF VERLAG GMBH & CO. KG, MÜNSTER

DAS WERK IST URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZT. DIE DADURCH BEGRÜNDETETEN RECHTE, INSBESON-
DERE DIE DER ÜBERSETZUNG, DES NACHDRUCKS, DER ENTNAHME VON ABBILDUNGEN, DER FUNKSENDUNG,
DIE WIEDERGABE AUF FOTOMECHANISCHEM ODER ÄHNLICHEM WEGE UND DER SPEICHERUNG IN DATEN-
VERARBEITUNGSANLAGEN BLEIBEN, AUCH BEI NUR AUSZUGSWEISER VERWERTUNG, VORBEHALTEN. DIE VER-
GÜTUNGSANSPRÜCHE GEMÄSS § 54 ABS. 2 URHG WERDEN DURCH DIE VERWERTUNGSGESELLSCHAFT WORT
WAHNGENOMMEN.

SATZ: RHEMA – TIM DOHERTY, MÜNSTER

PRINTED IN GERMANY

GEDRUCKT AUF SÄUREFREIEM, ALTERUNGSBESTÄNDIGEN PAPIER 

ISSN 0075-2541
ISBN 978-3-402-10738-6
eISBN 978-3-402-10739-3 (EBook)

INHALT

Aufsätze

- JAN RÜGGEMEIER
Travelling with a Tyrian Merchant. Urban Encounters with Christ followers
in Rome 5
- ALICE GIOCONDO
Due note al frammento esegetico II Feltoe di Dionisio di Alessandria 55
- NIKOLAS HÄCHLER
Lactantius on justice, charity and compassion after the persecution
of Christians under the tetrarchs 67
- CLELIA ATTANASIO
Ascent and descent. Divine inspiration in the works of Philo of Alexandria,
Gregory of Nyssa, and Pseudo-Dionysius the Areopagite 90
- SCOTT STRIPLING / JONATHAN E. MOORE
Roman crucifixion. A medical and archaeological perspective and its
implications for the execution of Jesus of Nazareth (with plates 1/4) 102
- EMANUELE E. INTAGLIATA
The ›mosaic field‹ at Eski Käh̄ta, Adiyaman province. A reassessment
of the evidence based on the material from the Dörner Archive
(with plates 5/9) 133
- TANER KORKUT / ROY D. KOTANSKY
Divine help for ›moonstruck‹ Modestus. A silver *lamella* for epilepsy from
the ancient city of Tlos in Lycia and its archaeological context
(with plates 10/3) 148

Besprechungen

- NATHAN P. CHASE, The Anaphoral Tradition in the ›Barcelona Papyrus‹ =
Studia Traditionis Theologiae 53
Besprochen von HARALD BUCHINGER 189
- AGNÈS VAREILLE, Saint Augustin et l'écriture polyphonique.
Citations classiques et genèse de la pensée dans la Cité de Dieu =
Collection des Études Augustiniennes, Série Antiquité 213
Besprochen von JOCHEN SAUER 192
- FRANÇOIS BARATTE (Hrsg.), Aedes Memoriae. Actes de la Journée d'étude
en mémoire du professeur Noël Duval = BiblAntTard 42
Besprochen von STEFAN ARDELEANU 195
- ILDIKÓ CSEPREGI, Incubation in Early Byzantium. The Formation of Christian
Incubation Cults and Miracle Collections = Cultural Encounters in Late
Antiquity and the Middle Ages 41
Besprochen von THOMAS PRATSCH 201

MONIKA AMSLER, <i>The Babylonian Talmud and Late Antique Book Culture</i> Besprochen von FEDERICO DAL BO	205
ROBIN JENSEN, <i>Understanding Early Christian Art</i> Besprochen von CHARLES WASTIAU	208
NATHAN ISRAEL SMOLIN, <i>Christ the Emperor. Christian Theology and the Roman Emperor in the Fourth Century AD</i> Besprochen von MICHAEL BUSSE	214
Berichte für das Jahr 2023	
Franz Joseph Dölger-Institut zur Erforschung der Spätantike	218
Verein zur Förderung des Franz Joseph Dölger-Instituts der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn e.V.	218

ROBIN M. JENSEN, *Understanding Early Christian Art* (New York, Routledge 2024)², 23,5 cm, 290 S. + 141 Farbabb., brosch. £ 28,79. ISBN 978-1-032-10548-2.

Cet ouvrage est une réécriture substantielle, plus aboutie dans sa structure et ses propos, d'une première édition sortie en 2000. C'est cette version-là qu'il faudra dorénavant utiliser. R. M. JENSEN (J.), à la fois historienne de l'art et du christianisme antique, professeure de théologie à l'Université Notre-Dame (Indiana, États-Unis), livre à la communauté scientifique un manuel d'interprétation de l'imagerie paléochrétienne. Disons-le d'emblée: quiconque s'intéresse à l'iconographie de l'Antiquité tardive devra dorénavant se confronter à cette publication fondamentale. Le livre est composé d'une préface et de six chapitres, chacun assorti d'une conclusion récapitulative, suivis d'une bibliographie recensant de nombreuses publications non anglophones, cependant à plusieurs reprises mal orthographiées. L'ouvrage se termine par trois utiles *indices*. L'illustration du texte, remarquable, est constituée de 141 images en couleurs d'une très grande qualité.

J. expose dans la préface (xviii/xxiii) son approche des images paléochrétiennes. Celles-ci, loin d'être la Bible des illettrés de Grégoire de Tours, sont un « mode of theological expression » (xx). Elles racontent à leur manière les histoires sacrées, sont l'expression visuelle de croyances sur le divin et donnent une forme et un contexte physique aux cérémonies liturgiques. Elles reflètent les valeurs fondamentales de la communauté. C'est également le cas des textes, en particulier des sermons, homélies, prières et enseignements moraux. Malgré les différences entre ces deux media, régis par des codes propres, ils doivent être envisagés ensemble afin de gagner en profondeur dans l'écriture de l'histoire – à la condition que les textes et images soient contemporains et produits par la même culture, voire, idéalement, par une même communauté religieuse. Cette approche pluridisciplinaire des images est également nécessaire car celles-ci sont par nature ambiguës. Seules, elles se laissent difficilement saisir, tout comme les messages qu'elles transmettent. J.

insiste de plus sur la pluralité des regards chez les spectateurs, chacun ayant une compréhension personnelle de ce qu'il voit. En raison des nombreuses lectures possibles de l'image, il est par conséquent nécessaire que l'historien utilise toutes les ressources à sa disposition. Ces postulats – l'intégration des textes scripturaires et patristiques dans l'interprétation, l'ambiguïté des images et le relativisme du regard – constituent le cœur de l'approche de J. Leur application correspond souvent à une superposition ou une juxtaposition des images avec les différentes interprétations possibles offertes par les textes bibliques et patristiques dans le but de montrer les relations, voire les dépendances mutuelles entre les deux media en italique.

Dans l'introduction (1/42), J. place le cadre de son étude, à commencer par définir ce qu'est l'art paléochrétien, tâche plus complexe qu'il n'y paraît. L'auteure met en évidence, entre autres choses, que la définition varie chez les chercheurs selon la chronologie envisagée: avant l'époque constantinienne, les images qualifiées de chrétiennes sont celles dont les sujets (« content ») sont chrétiens, tandis que, pour les époques successives, une image chrétienne est définie comme telle plutôt selon son contexte architectonique (église, baptistère) et sa fonction.

Après avoir présenté la chronologie, le cadre géographique et les supports, soulignant la centralité de Rome et du contexte funéraire dans la documentation parvenue jusqu'à nous, J. revient sur le contenu de l'art paléochrétien et distingue trois catégories: 1) des emprunts à des imageries religieuses existantes, par exemple la mythologie païenne (sic!); 2) des images religieusement neutres ou des motifs décoratifs conventionnels adaptés comme des symboles chrétiens; 3) des images narratives, plus tard également non narratives, basées sur les histoires et les personnages bibliques. Une autre caractéristique de l'art paléochrétien qui le distinguerait de l'imagerie païenne (les problèmes liés au terme « païen » sont bien connus, il reste toutefois d'un usage commode; je l'utilise ici pour désigner de manière neutre l'imagerie et les monuments non chrétiens) serait

son style, simple et rudimentaire (« sketchy »), surtout avant le milieu du IV^e siècle – cette interprétation est cependant l’objet de débats, dont J. ne fait pas mention (voir, par exemple, la contribution d’E. Russo dans D. GUASTINI [éd.], *Genealogia dell’immagine cristiana. Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni* [Lucques 2014]). L’auteur montre en outre que le style et la forme des images chrétiennes trahissent la manière dont elles sont conçues: elles sont souvent référentielles plutôt qu’illustratives, fonctionnant comme des synecdoques. À partir du milieu du IV^e siècle, en raison de l’évolution des contextes politique, économique et social régissant leur production, les objets et images chrétiens gagnent en qualité. Elle aborde enfin la question des ateliers et des commanditaires des sarcophages paléochrétiens.

J. accorde ensuite de longs développements au mythe de l’aniconisme, aux « prototypes païens » et à la relation texte-image – je ne reviens pas sur cette dernière, déjà traitée dans la préface.

La chercheuse met en évidence que les premiers chrétiens ont surtout critiqué la mettre en italique des images païennes et ont peu fait mention des interdits bibliques. Cela prouverait qu’ils distinguaient les images comme objets de culte des images symboliques et narratives. L’émergence d’un art chrétien au début du III^e siècle serait donc plutôt le résultat naturel des changements des conditions sociales, économiques et démographiques du christianisme plutôt que de l’abandon d’un principe théologique fondamental.

Ensuite, face aux motifs païens de l’art chrétien, le chercheur doit se demander, selon J., si ceux-ci conservent leurs significations originelles ou bien, comme attesté dans les sources textuelles, s’ils possèdent des significations proprement chrétiennes, en particulier dans le cas des images provenant de la *Roman religious iconography*, par exemple les images d’Orphée et de Sol. À moins qu’il ne faille interpréter l’utilisation de ces motifs comme l’indice d’une identité religieuse mixte ou le signe d’appartenance à une forme de romanité chez certains chrétiens. Pour J.,

« presumably different viewers had different responses » (26) et « Common sense suggests that no single interpretation is ever warranted » (31). Il semble toutefois, du moins dans les espaces liturgiques, que les chrétiens aient évité tout « syncrétisme visuel ».

Le deuxième chapitre (43/81) est consacré aux motifs qui ne sont pas basés sur des séquences narratives et que l’on retrouve également dans l’art païen (oiseaux, navires, ancres, vigne et vendanges, scènes de pêche, de banquet, l’orante et le pasteur criophore). Par définition, ces images seraient, plus que les autres, polyvalentes et ambiguës. Le traitement de chacune d’entre elles est similaire: J. présente succinctement le matériel iconographique et expose les différentes significations que le motif peut assumer à partir des textes bibliques et patristiques. Lorsque ceux-ci sont silencieux, comme dans le cas du paon, l’auteur rassemble les différentes hypothèses de la recherche sans se prononcer. Prenons deux exemples, celui du motif de la vigne et des scènes de vendanges et celui du pasteur criophore, pour illustrer le *modus operandi* de J.

Le motif des *putti* vendangeant ou cueillant des grappes de raisin, parfois associé au culte de Dionysos, est populaire dans l’art romain, évoquant à la fois la fertilité et le plaisir de la vie rurale. Dans l’art paléochrétien, la vigne fonctionnerait plutôt comme une métaphore du Christ et ses branches comme celle de l’église (Joh. 15,5), interprétation que l’on retrouve chez les Pères latins et grecs. Ces images pourraient également renvoyer à d’autres textes de l’Ancien et du Nouveau Testament. Par exemple, la vigne a une signification eucharistique en Mc. 14,25, interprétation renforcée par les allusions au vin dans la littérature patristique. Enfin, à nouveau sur la base de Joh. 15,1/6 et de Mt. 13,24/30, J. attire l’attention sur la possible référence des branches de vigne au jugement dernier.

En contexte chrétien, le pasteur criophore, sur le modèle de l’Hermès psychopompe païen, pourrait représenter un Christ psychopompe. Il pourrait également s’agir du Bon Pasteur, figure du Christ, hypothèse rejetée par certains chercheurs, qui y voient un symbole général de protection. Pour J.,

ces deux interprétations, attestées dans les sources, sont possibles. Elle aborde ensuite les connexions entre le pasteur, le Christ et le baptême, puis l'association fréquente de l'orante et du pasteur. La première représenterait la prière, le second celui qui l'exauce. Mais si l'orante représente l'âme au paradis, alors le pasteur pourrait être le signe de l'ambiance bucolique et paisible de l'au-delà. Elle rejette ensuite, en raison de son absence dans les textes, l'interprétation de l'orante et du pasteur comme personnifications de la prière et de la philanthropie. Le sous-chapitre se termine sur les dernières images du Bon Pasteur (Galla Placidia) et les raisons de la disparition du thème de l'iconographie chrétienne.

Je suis l'auteure dans sa conclusion du chapitre: les chrétiens ont adopté le langage visuel gréco-romain pour exprimer leurs croyances et l'utilisation de certains motifs ne nécessite pas de justification, car ils renvoient à un imaginaire ou des idées partagées entre païens et chrétiens (par exemple, un *blissful afterlife*, une récompense éternelle pour une vie bien vécue, etc.). Cette conclusion contraste cependant avec les démonstrations, qui n'abordent exclusivement que les interprétations christianisantes (*interpretatio christiana*).

Au début du troisième chapitre (82/119), J. constate que les récits bibliques sont, dans l'art paléochrétien, représentés de manière abrégée et centrés autour d'un moment particulier. Par conséquent, les épisodes bibliques figurés, comme dans les textes, doivent être interprétés typologiquement, allégoriquement ou prophétiquement, tout en tenant compte du contexte, en l'occurrence funéraire, des documents. Un autre aspect du premier art chrétien avant le début du IV^e siècle est la prédominance thématique de l'Ancien Testament. L'auteure discute de manière critique les trois explications principales de la recherche: 1) l'art chrétien prendrait ses sources dans l'art juif; 2) les prières pour les morts seraient à la base de l'imagerie chrétienne; 3) les figures de l'Ancien Testament seraient des figures du salut, qui, replacées dans le contexte des persécutions, seraient

une source de réconfort et de courage pour les chrétiens. J. trouve cette hypothèse intéressante, car elle tient compte du contexte social et historique du premier art chrétien. Toutefois, comme l'auteure l'indique, le poids des persécutions dans l'interprétation est ici exagéré. Le contexte funéraire des images se suffit à lui-même: les personnages de l'Ancien Testament sont des figures du salut qui renvoient non pas au martyr et à la délivrance de la torture mais bien à celle de la mort elle-même.

Dans la seconde partie du chapitre, la chercheuse aborde les images comme une exégèse visuelle des récits sous-jacents.

Dans une première section sont abordées selon une interprétation typologique les scènes de l'hospitalité d'Abraham (Saint-Vital, Sainte-Marie-Majeure), du refus des trois hébreux d'adorer la statue de Nabuchodonosor et de leur supplice dans la fournaise. En ce qui concerne cette dernière, J., sur la base des écrits de Clément d'Alexandrie, de Cyprien et de Tertullien, interprète les trois hébreux comme un type du martyr. Toutefois, en contexte funéraire, la scène mettrait en évidence leur délivrance de la mort plutôt que leur volonté de s'y soumettre. Elle interprète ensuite la fréquente juxtaposition de cette scène avec celle de Noé dans l'arche comme un renvoi à la prophétie en 2 Petr. 3,5/7 selon laquelle le monde sera détruit par le feu et les eaux. Les trois hébreux seraient par conséquent des figures eschatologiques et moralisantes: seul le juste sera sauvé. Enfin, J. rappelle l'interprétation de Jean Chrysostome, chez qui les trois hébreux sont des modèles de courage face au démon et à la tentation.

La seconde section est consacrée au symbolisme sacramentel. La figure de Jonas fait la transition, car, selon J., il est à la fois un type du Christ, mais aussi, dans la scène où il est rejeté par le monstre marin, une référence au baptême. Les autres scènes renvoyant au baptême sont Noé dans l'arche, la Traversée de la mer Rouge, Moïse frappant la roche et Jésus au puits avec la Samaritaine. Certaines scènes renvoient à l'eucharistie, comme, à nouveau, la Traversée de la mer Rouge et le Miracle

de la Roche mais aussi les Noces de Cana, la Multiplication des Pains et des Poissons et les scènes de banquet.

La conclusion du chapitre revient sur la distinction entre texte et image et sur l'importance des images comme *medium* »for theological reflexions« (113).

Dans le quatrième chapitre (120/59), J. retrace l'évolution des images du Christ. Au début de l'art paléochrétien, celui-ci est représenté comme un sauveur divin capable de soigner les corps et de maîtriser la nature. À partir du milieu du IV^e siècle, la nature des représentations change et les imagiers font plus souvent du Christ un souverain et un juge plutôt qu'un faiseur de miracles. Selon l'auteure, ces développements ne reflètent pas seulement l'évolution du statut du christianisme depuis Constantin, mais également celle des pratiques religieuses et de la théologie. Elle aborde ensuite les différents types de représentations du Christ: le Christ faiseur de miracle, le Christ soigneur, le Christ magicien, le Christ »Revivifier« (Résurrection de Lazare), le Christ enseignant, le Christ-Dieu trônant et, enfin, le Christ de la *Traditio Legis*.

Dans ce chapitre, J. traite plusieurs problèmes iconographiques au sein des scènes de miracles: 1) les significations du bâton, notamment dans ses rapports avec l'accusation du Christ comme magicien; 2) l'imposition des mains, dont J. interprète les variations (contact ou non, etc.) comme le signe que les rites ne sont pas encore fixés à cette époque; 3) la petitesse de certains personnages, qui, rappelant celle du Christ dans les scènes du Baptême, font sans doute allusion à la renaissance symbolique des personnages et, par extension, du défunt par le baptême.

La scène du Christ enseignant, c'est-à-dire entouré des apôtres, apparaîtrait selon J. au milieu du IV^e siècle et serait une image du Christ enseignant la vraie philosophie. Il est ici dommage qu'elle ne confronte pas aux hypothèses de P. TESTINI, reprises par F. BISCONTI (*Il cubicolo degli apostoli in S. Tecla. Un complesso iconografico tra arte funeraria e decorazione monumentale*: B. Mazzei [éd.], *Il cubicolo degli apostoli nelle catacombe romane di Santa Tecla. Cronaca di una scoperta* [Città

del Vat. 2010] 185/230), qui date l'apparition de la scène au début du IV^e siècle et en fait une image anti-impériale.

Par le truchement des représentations du Christ trônant, J. aborde ensuite l'*imperial style theory*, à savoir l'hypothèse selon laquelle les nouveaux thèmes artistiques du IV^e siècle en relation avec le Christ seraient le résultat d'une impérialisation de celui-ci. Après avoir présenté les caractéristiques et les problèmes de cette théorie, J. démontre par l'analyse des scènes des Rois mages et de l'Entrée du Christ à Jérusalem que, si des associations à l'empereur sont possibles aux yeux de certains spectateurs (*aurum coronarum, adventus*), les images montrent des différences claires avec les représentations impériales et certains détails renvoient sans ambiguïté aux textes scripturaires. Il serait par conséquent évident que les éléments renvoyant à des rites de la cour ou aux images de l'empereur s'inscrivent dans des scènes dont l'iconographie et les messages sont plus complexes qu'un simple parallélisme du Christ avec ce dernier. Pour J., les imagiers ont utilisé des schémas iconographiques issus du répertoire courant, dont des motifs généralement relatifs à l'empereur, pour montrer le Christ comme Dieu.

Le chapitre se termine avec la scène de la *Traditio Legis*, à laquelle J. dénie tout lien avec l'imagerie ou les rituels impériaux, avec une volonté de signaler la primauté de Pierre, ou encore avec une dimension eschatologique. J. semble se rallier à l'hypothèse récente d'A. BERGMEIER (*The traditio legis in Late Antiquity and its afterlives in the Middle Ages*: *Gesta* 56 [2017] 27/52), selon laquelle l'image est basée sur la prophétie en *Jes. 2,2/4*, et conclut que l'image »presents Christ in the role of teacher and lawgiver, now from heaven, rather than earth« (153).

Au début du cinquième chapitre (160/99), J. constate que les Évangiles ne décrivent pas l'apparence du Christ. En réponse à cela, les théologiens antiques avancèrent l'idée que, comme le Christ était bon, il devait sans aucun doute être beau (*kaloskagathos*). Les imagiers, en revanche, proposèrent plusieurs solutions, basées sur différentes tradi-

tions iconographiques: le type juvénile rappelant les héros gréco-romains et les dieux Apollon ou Dionysos et le type barbu ayant pour modèles les dieux Neptune, Asclépios, Sarapis ou encore Jupiter. Ils proposèrent également une troisième solution de l'ordre de la métaphore (Christ-Sol, Christ-Orphée). Selon J., l'adoption de ces modèles iconographiques païens ne doit pas être comprise comme le signe d'un syncrétisme religieux, mais comme l'emprunt et la transformation d'images religieuses préexistantes pour mettre en évidence certaines caractéristiques du Christ.

À partir des monuments où le Christ apparaît simultanément juvénile et barbu (Saint-Vital à Ravenne, Mausolée de Constance à Rome) et des textes scripturaires et apocryphes décrivant un changement dans l'apparence du Christ, J. avance l'hypothèse que l'existence des deux visages n'est pas due à l'absence d'une idée claire de ce à quoi ressemblait le Christ, mais est plutôt le reflet de sa capacité à prendre différents visages – autre signe de sa nature divine. Elle enchaîne ensuite avec l'idée que ces différents visages seraient un moyen d'exprimer visuellement les deux natures du Christ (homme et Dieu). Sur cette base, la chercheuse revient sur les décors de Saint-Apollinaire-le-Neuf et des baptistères de Ravenne pour émettre l'hypothèse que les décors et l'usage de différentes images du Christ dans ces monuments reflètent des considérations christologiques (christianismes nicéen vs. arien).

J. aborde ensuite les images de la Trinité, à commencer par celles décrites par Paulin de Nole dans les églises de Cimitile et de Fundi. Elle est représentée ici sous forme symbolique (agneau, voix/main, colombe). Il existait cependant d'autres solutions iconographiques: sous la forme de cercles concentriques (baptistère d'Albenga), d'anges au chêne de Mambré et de manière anthropomorphe dans la scène de la création d'Adam et d'Ève sur deux sarcophages, l'un au Vatican, l'autre à Arles. J. soutient que les différences entre les deux cuves – notamment le fait qu'à Arles, les trois personnages ne sont pas représentés de manière identique, contrairement au sarcophage du Vatican – reflètent des positions théolo-

giques divergentes (christianisme nicéen au Vatican vs. arianisme ou subordinationisme à Arles).

En repartant des textes de Paulin, la chercheuse commente les rares images tardo-antiques du Christ et des saints que l'on peut qualifier de portraits. L'apparition de ce genre refléterait une nouvelle manière d'interagir avec les images, que J. compare à la relation des chrétiens aux reliques. Dans ce contexte, elle discute l'idolâtrie chez les chrétiens et les craintes des théologiens à cet égard. Elle présente en fin de chapitre les images acheiropoïètes.

Le dernier chapitre (200/38) se concentre sur les représentations relatives à la Passion. J. s'interroge d'abord sur les raisons de leur rareté, voire de leur absence au début de l'art chrétien. Elle avance plusieurs raisons: 1) l'absence de prototypes gréco-romains a rendu plus lent l'émergence de ces scènes; 2) la scène de la crucifixion fut volontiers laissée à l'imagination plutôt qu'à un rendu graphique; 3) ces scènes n'étaient peut-être pas nécessaires, car il existait déjà des représentations de l'Ancien Testament servant de types pour le sacrifice du Christ (par exemple, le sacrifice d'Isaac).

L'auteure présente ensuite les images liées à la Passion dans l'ordre chronologique. Contrairement aux précédents, ce chapitre est plus descriptif et se concentre moins sur les problèmes d'interprétation liés aux images, à l'exception peut-être de la première partie traitant des soi-disant croix chrétiennes de Pompéi et d'Herculanum. Sont ensuite discutés les staurogrammes du papyrus *Bodmer II*, le graffito d'Alexamenos sur le Palatin et une série des gemmes, sur la fonction desquelles – gemmes magiques, talismans? – J. s'interroge. Elle traite ensuite les sarcophages de la Passion et leurs variantes (les apôtres adorant la *crux invicta*, le Christ tenant une croix et le coffret-reliquaire de Brescia). Elle commente après les images de la crucifixion, qui apparaît au V^e siècle sur l'ivoire Maskell du *British Museum* et sur la porte de Sainte-Sabine à Rome, puis, au VI^e siècle, à Narbonne selon Grégoire de Tours, dans les Évangiles de Rabula, sur les ampoules de pèlerinage conser-

vées à Monza et Bobbio et, enfin, sur les reliquaires de la Vraie Croix.

La section suivante est consacrée aux images de la Résurrection, absentes avant la fin du IV^e siècle. Après une discussion sur les représentations des femmes au tombeau, J. met en évidence que certaines images condensent plusieurs épisodes en une seule scène. C'est par exemple le cas de la Résurrection et de l'Ascension sur un coffret reliquaire de Ravenne. Le chapitre se termine avec les scènes de l'Ascension. J. passe ici en revue les premiers développements (Sainte-Sabine), les versions orientales (Évangiles de Rabbula) et celles occidentales (lampes nord-africaines).

La conclusion du chapitre revient sur les raisons de la rareté des scènes liées à la Passion durant les premiers siècles de l'art paléochrétien et l'évolution du Christ dans ce contexte – d'un personnage divin et victorieux aux représentations médiévales d'un Christ souffrant.

»Understanding Early Christian Art« est un ouvrage important. J., dans une langue agréable et avec un sens didactique certain, aborde de nombreux thèmes, scènes et problématiques de la première imagerie chrétienne. Elle offre aux étudiants et aux chercheurs un compendium remarquable qui nourrira les études à venir. Dans l'approche qu'elle s'est choisie, on ne peut lui faire de reproches. Le recours aux textes dans l'interprétation des images offre à de nombreuses reprises des clefs de lecture convaincantes. Que les images reflètent des positions théologiques et donnent un accès privilégié à la *lived religion* des premiers chrétiens apparaît comme une évidence. L'un des apports majeurs de ce travail réside dans la mise en évidence de l'évolution générale de l'imagerie paléochrétienne, que l'on peut résumer avec la citation suivante: »From the symbols that emerged in the third century that alluded to the promise of a blissful paradise in the hereafter, to the biblical stories that recalled God's deliverance of Old Testament heroes from violent death by water, fire, or wild beasts, to the depiction of Jesus as a healer, miracle worker, and life restorer that came to prominence in the late third and early fourth century, these

subjects evoke Christian hope and even consolation. In time, the subject matter becomes more focused on the glory and power of a divine Christ who is equal to his Father in his nature and eternity, who has ascended into heaven to reign over and judge the whole cosmos, and whose death on the cross is only the beginning of his victory and not the last word« (323).

Toutefois, d'autres aspects, en particulier concernant les postulats de l'ouvrage, restent discutables. Par exemple, mais peut-être s'agit-il ici d'un malentendu linguistique, certaines représentations païennes, comme Orphée ou Sol, sont considérées comme empruntées à un art religieux (*religious art*). Toutes les images païennes n'étaient cependant pas religieuses ou religieusement connotées, comme l'a récemment montré S. HIJMANS à propos de Sol (Sol. Image and meaning of the sun in Roman art and religion [Leiden 2024]). Certains personnages »païens«, comme les personnifications (CH. WASTIAU, De l'Antike au Christentum. Les personnifications dans l'imagerie paléochrétienne en Occident [III^e/V^e siècles], Diss. Liège / Bonn [2024]), étaient déjà dans l'imagerie non chrétienne religieusement neutres. Il n'est par conséquent pas nécessaire de voir derrière chaque motif d'origine »païenne« le résultat d'une *interpretatio christiana*, ce que J. affirme elle-même à plusieurs reprises, tout en ayant systématiquement recours à ce mode d'interprétation dans la pratique.

On peut de plus se demander si certaines affirmations ne sont pas méthodologiquement dangereuses. Par exemple, en raison de l'ambiguïté des motifs et de la diversité des interprétations possibles selon les spectateurs, il serait impossible de trancher entre les différentes lectures – ce qui serait de toute façon »superfluous« (56). À mon sens, tenir compte de la polysémie des images est essentiel, mais ne devrait pas conduire à un relativisme interdisant de restituer les intentions premières des imagiers et de privilégier une interprétation plutôt qu'une autre si celle-là s'avère, après l'analyse, plus pertinente.

On aurait ensuite aimé que J. se confronte à certains travaux absents de la bibliographie.

Je pense ici au livre de S. SCHRENK sur la typologie dans l'imagerie chrétienne (*Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst* = *JbAC ErgBd. 21* [Münster 1995]) et à l'article de S. HIJMANS remettant en cause l'identification Christ-Sol au mausolée M de la nécropole vaticane (*Language, metaphor, and the semiotics of Roman art. Some thoughts on reading the mosaics of mausoleum M in the Vatican necropolis: BullAntBeschav 75* [2000] 147/64). Plus dommageable est l'absence d'ouvrages de synthèse importants, présentant des approches complémentaires et/ou contradictoires à celle de J., comme »Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke« de J. ENGEMANN (1997) ou »Images du Christ. Des catacombes au lendemain de l'iconoclasme« de J.-M. SPIESER (2015). Un chapitre sur l'histoire de la recherche tenant compte des autres postulats et approches méthodologiques aurait été bienvenu.

Enfin, l'historien de l'art et l'iconographe restent parfois frustrés par l'absence d'analyses sérielles et de présentations détaillées des traditions iconographiques, en particulier dans les deuxième et troisième chapitres. Cela donne parfois l'impression que les images sont réduites à illustrer les interprétations qui se trouvent dans les textes.

Ces remarques n'enlèvent cependant rien à la qualité du travail qui démontre la nécessité de multiplier les approches intra- et interdisciplinaires. En conclusion, on ne peut que remercier J. pour cet ouvrage de synthèse particulièrement stimulant.

BONN

CHARLES WASTIAU

NATHAN ISRAEL SMOLIN, *Christ the Emperor. Christian Theology and the Roman Emperor in the Fourth Century AD* (New York, Oxford University Press 2024), 23,5 cm, 378 S., geb. £ 78,00. ISBN 978-0-19768-954-7.

NATHAN ISRAEL SMOLINS (S.) Monografie stellt eine überarbeitete und gekürzte Version der im Jahr 2021 an der University of North Carolina at Chapel Hill eingereichten Dissertationsschrift dar.

S. widmet sich der engen Verflechtung von christlicher Theologie und römischer Kaisermacht im 4. Jh. nC. Er zeigt, dass politische und theologische Diskurse dieser Zeit nicht isoliert nebeneinanderstanden, sondern tief ineinandergriffen. Fragen nach Legitimität, Autorität und kosmischer Ordnung kaiserlicher Herrschaft sowie Einheit im Glaubenssystem wurden nicht primär in theoretischen Abhandlungen, sondern im Rahmen der Trinitätsdebatten der frühen Konzilien sowie der rhetorischen Strategien der Bischöfe verhandelt. S. rückt in seiner Studie das theologische Denken einflussreicher Bischöfe des 4. Jhs., v.a. aber das der Kaiser Konstantin und Constantius II., in ein neues Licht: Sie erscheinen nicht als außenstehende Beobachter kirchlicher Entwicklungen, sondern als selbstbewusste theologische Akteure mit eigenen Interessen und Deutungshoheiten.

Die Monografie ist in zwei Teile gegliedert: I. »Emperors and Eusebian Political Theology« sowie II. »Nicene Political Theology in the Episcopal Opposition to Constantius II.«. Diesen beiden Teilen schickt der Autor eine kompakte Einleitung voraus, in der er seine Zielsetzung formuliert, die politische Relevanz theologischer Argumentationen herauszuarbeiten und das 4. Jh. als Zeit grundlegender politisch-religiöser Transformationen zu charakterisieren, in der »ideas and structures fundamental to the history of the following millennia were developed and contested« (3). Die Hauptthese des Vf. ist dabei, dass politische Diskurse im 4. Jh. durch Kaiser und Bischöfe größtenteils innerhalb der christlichen Theologie ausgefochten wurden. Aus diesem Grund ist es laut S. unerlässlich, sich den theologischen Quellen als genuinen Bestandteil politischer Kommunikation und Theorie zuzuwenden.

Das erste Kapitel befasst sich mit der Beziehung zwischen Kaiser Konstantin und den christlichen Bischöfen, die in einem Verhältnis gegenseitiger Nutzenmaximierung standen: Während die Kirche zur Stabilisierung und Legitimierung der Herrschaft Konstantins beitrug, gewährte ihr der Kaiser materielle Ressourcen, rechtliche Privilegien und institutionelle Förderung. S. betont als zentra-