

Die griechischen Wandmalereien in S. Saba.

Von

E. Wüscher-Becchi.

Die „*Società artistica fra i cultori d'architettura*“, welche vom Collegium Germanicum ermächtigt, die Restaurationsarbeiten an der althehrwürdigen Kirche des h. Sabas mit seltener Umsicht leitet, hat, wie man aus den eingehenden Berichten Grisar's in der „*Civiltà cattolica*“ und aus den Resoconti der Architekten Cannizaro und J. C. Gavini in den „*Notizie degli Scavi*“ ersehen kann, bedeutende Fortschritte gemacht.¹ Die der Consolidierung und Instandstellung der alten Kirche vorangehenden Arbeiten, wie die Untersuchung derselben in baugeschichtlicher Hinsicht wurden in fachgemässer, streng wissenschaftlicher Weise unternommen und fortgeführt und haben hochbedeutsame und schöne Resultate erzielt. Es gelang, die verschiedenen Bauepochen nachzuweisen und einen klaren Einblick und Ueberblick über die allmähliche Entstehung des ganzen Gebäudekomplexes von Kirche und Kloster zu gewinnen, vom primitiven Oratorium der heiligen Silvia, auf Trümmern antiker Gebäude errichtet, zur Kirche des Griechenklosters „*ad Cellas novas*“, und deren Erneuerung durch die Cluniacenser, bis zu ihrer Ausbildung und Ausschmückung im 15. Jahrh. durch den Neffen Pius II., Kardinal Piccolomini.

Ueber Alles dies haben wir einen sachgemässen und ausführlichen Bericht von eben dieser „*Società fra i cult. d' arch.*“, der Männer von erprobtem Wert wie Giovenale angehören und denen wir die gelungene Restauration von St. Maria in Kosmedin verdanken, zu erwarten. In den bereits erschienenen Berichten Grisars

¹ *Civiltà cattolica*, 1901. *Civiltà cattolica*, 1902. *Notiz. d. Scavi*, 1901. Vol. X. *Notiz. d. Scavi*, 1902. Fasc. V, p. 270.

und Cannizaro's ist schon verschiedentlich der interessanten und reichhaltigen Funde von Wandgemälden erwähnt worden. Diese Malereien datieren aus drei verschiedenen Epochen und riefen das wärmste Interesse hervor, trotzdem zur selbigen Zeit auch die so hochinteressanten Malereien der Kirche S. Maria antiqua am Forum zu Tage traten. Diese Malereien erstrecken sich auf die Periode vom 6. bis 14. Jahrh. Nach Grisars Meinung gehören noch der Zeit Gregors des Grossen die 13 Heiligen der Apsis sowie das kolosale Brustbild des Pantokrators an. (Das Antlitz misst vom Scheitel bis zum Kinn 55 Ctm. und ist nur als Fragment erhalten.¹)

Die Heiligen, auf einem mit gemalten Teppichen verzierten Grund und einer ebenso verzierten Basis stehend, sind alle blos bis an die Brusthöhe erhalten und sind vor allem interessant durch die wechselnde Tracht und Fussbekleidung. Fünf im kleinen Museum des Klosters aufbewahrte Köpfe mit Nimbus scheinen zu ihnen zu gehören. Sie sind zwar von einfacher Technik, verraten aber doch noch vollen Anklang an klassische Vorbilder und zeugen, wenn sie wirklich noch der Zeit Gregors angehören und für S. Silvia's Oratorium ausgeführt wurden, von noch ganz erstaunlichem Können. Malereien aus dieser Epoche sind, ausser den am Grabe der h. Cornelius, Optat und Cyprian angebrachten Figuren, in den Katakomben des Pontianus und der Generosa zu finden; derselben Zeit gehört auch das bekannte Christusbild in den Katakomben Neapels an, den Anfängen des 6. Jahrhunderts aber das Mosaik des Triumphbogens von S. Lorenzo und dasjenige der Apsis von S. Cosmas und Damian am Forum. Die schönen Köpfe des Oratoriums „*cellae novae*“ haben die grösste Verwandtschaft mit letzteren. Ausserdem seien erwähnt die dieser Epoche nahen Papstbilder in Medaillons, (Clipea) der alten St. Paulskirche (jetzt in den Corridoren des Klosters). Noch den Lebzeiten Gregors angehörende Malereien, die Joh. Diaconus beschreibt und die eine Kapelle im Kloster des h. Andreas ad Clivum Scauri zierte, sind verschwunden.

Doch nicht auf diese Malereien möchte ich diesmal die Hauptaufmerksamkeit richten, wohl aber auf spätere Erzeugnisse der

¹ Unter der Stuckschicht kam eine ältere zum Vorschein, auf der derselbe Salvator in kleinen Dimensionen gemalt war.

Kunst und zwar auf die Fragmente jener Malereien, die das Oratorium zur Zeit der griechischen Mönche schmückten und ohne Zweifel von ihnen selbst ausgeführt wurden. Sie zierte einst die Seitenwände des alten Oratoriums, wahrscheinlich in zwei Reihen übereinander, und stellten Szenen des Evangeliums dar. Erhalten sind ausser einem fast unversehrten Bilde, das wir auf Tafel I bringen, weitere fünf Fragmente. Von einem zweiten Bilde, das Christus auf dem Meere wandelnd darstellt, wie er dem versinkenden Petrus die Hand entgegenstreckt, sind nur drei Fragmente erhalten, die zwei Hauptfiguren und zwei kleinere Fragmente von dem Schiffe mit den Jüngern.

Ferner ist zu erwähnen ein grösseres Bruchstück eines Bildes, das noch nicht erklärt ist, aber wahrscheinlich den h. Johannes auf Patmos darstellt, darüber ein mit Pferden bespannter Wagen (Elias?). Ein Fragment mit Figuren, die nur als Brustbilder erhalten sind und alle das Orarium tragen, sowie zahlreiche noch nicht geordnete z. T. winzige Fragmente von Bildern und Inschriften sind auf's Sorgfältigste gerettet in der Kirche selbst, und in dem kleinen improvisierten Museum des Klostergebäudes deponiert, wo sie einem weitern Studium der bauleitenden Architekten dienen.

Bis nun alles gesichtet, registriert und verglichen sein wird, kann es noch eine gute Weile dauern und unterdessen werden die Farben der Malereien weder lebhafter, noch ihre Erhaltung garantiert. Den Vätern der Gesellschaft Jesu ist es zu verdanken, dass sie, als die Farben noch frisch waren, von den hauptsächlichsten der erhaltenen Malereien Copieen anfertigen liessen, die jetzt in der Sakristei der Kirche des Collegium Germ. aufbewahrt werden.

Unser Auge fällt zuerst auf ein Bild, das die Heilung des Gichtbrüchigen darstellt. Die christliche Kunst der ersten Jahrhunderte hat die Heilung des Gichtbrüchigen bei der Piscina probatica frühe unter ihre Darstellungen aufgenommen. In den Katakomben kommt der Gichtbrüchige öfters vor, aber fast immer allein, nämlich 12 Mal nach Garrucci, nach Wilpert 20 Mal. Mit seltener Ausnahme, vielleicht drei Male, ist die Figur Christi hinzugefügt. De Rossi erklärt den Gichtbrüchigen als das Vorbild des Neophyten, und die Heilung als Vorbild der Taufe. So sehen wir ihn in der Sakramentskapelle der Katakomben von San Callisto. Fast ebenso

häufig kommt er auf den Sarkophagreliefs, auf Diptychen, Pyxiden und Goldgläsern vor. Hier ist er in den meisten Fällen von Christus, öfters noch von einer dritten Figur, die man bald als Jünger, bald als blosser Füllfigur auffassen kann, begleitet. Die Kölner Schaale, publiziert von Garrucci und Kraus, Real-Encyclopädie I S. 619, zeigt ihn zwar allein und en face, aber ihm sind wie in den Katakombenbildern, andere, ebenfalls symbolische Figuren, wie Daniel, Jonas, Pastor bonus gegenübergestellt, anderwärts Noe und Moses; oder er steht zwischen der Heilung des Blinden und der Auferweckung des Lazarus.

Unter den Elfenbeinsculpturen sind die bekanntesten die von Mailand,¹ Palermo,² Ravenna,³ Venedig,⁴ Paris,⁵ Derbyshire.⁶ Auf allen diesen ist der mit dem lectulus davoneilende Geheilte neben dem die Heilung vollziehenden Heilande, der eine Pergamentrolle (das Evangelium) in der Linken hält und mit der Rechten den Redegestus macht, dargestellt. Der Heiland, sowie der Gichtbrüchige, erscheint immer jugendlich und unbärtig. Der „grabatus“ ist bald ein blosser Rahmen mit Gurten bespannt, bald ein Gestell mit zwei oder vier Füßen und einem Kopfstück. Bald geht der Gichtbrüchige gebückt, ihn als Last tragend, bald scheint ihm das Bett federleicht zu sein.

Zum ersten Male sehen wir die Scene figurenreicher und in zwei getrennten Episoden, wie auf dem Sarkophag bei Bottari T. 39 (F. X. Kraus, Real-Encyclopädie I S. 604), indem oben die Heilung, unten der leidende und von Verwandten umjammerte Kranke dargestellt ist, auf den Mosaiken von St. Apollinaris (Ravenna), nur dass hier in 2 getrennten Bildern die Herablassung des Kranken durch's Dach, und die vollzogene Heilung vorkommt. Der Geheilte ist daher hier sicher der Gichtbrüchige des Matthaeus-, Markus- und Lukasevangeliums. Er ist an Grösse nicht verschieden von der Gestalt des Erlösers, wie dies auf den Sarkophagen fast regelmässig der Fall ist und wo Christus oft mehr denn die doppelte

¹ Venturi, *Storia dell' arte* I 425. *Deckel eines Evangeliariums.*

² Venturi, *Storia dell' arte* I pag. 417.

³ Venturi, *Storia* I pag. 432. *Fünfteiliges Diptychon.*

⁴ Venturi, *p. ocit.* I 254. *Ciboriumssäulen der S. Markuskirche,*

⁵ Garrucci, *Storia dell' arte* Vol. VI 458.

⁶ Garrucci, *Storia dell' arte* Vol. VI I. 452.

Grösse hat. Es ist kaum an einen Symbolismus zu denken. Bei der gedrängten Darstellung ist wahrscheinlich einzig der Raum-mangel Anlass, wie auch schon Münter in seinen „Sinnbildern“ richtig bemerkt hat.

Unser Bild von S. Saba zeigt beide Szenen vereinigt. Es ist unseres Wissens das erste Mal, dass sie sich vereint präsentieren. Später bleibt es die Regel.

Auch auf Miniaturen, wie in denen des Codex des Rabulas (Laurentiana, Florenz) ist nur der Geheilte dargestellt. Die Darstellung dieser Heilthat muss eine der beliebtesten gewesen sein.

Wir haben ausser den erhaltenen Denkmälern auch Nachricht von andern, die uns aber nur durch schriftliches Zeugnis überliefert sind. Chorizius von Gaza beschreibt ein solches Bild, das er in einer Kirche gemalt gesehen hat, und der Bischof Asterius von Amasea erwähnt ein solches neben andern biblischen Szenen als Stickerei auf Gewändern.¹

Die Scene als historische Begebenheit aufzufassen, gehört schon späterer Zeit an. Sie dringt nur allmählig und schrittweise durch. Erst besteht sie nur aus dem Heiland und dem Geheilten, denen dann ein oder auch zwei Figuren beigegeben werden, bis dann die byzantinische Kunst die figurenreichere historische Darstellung fixiert, die sich später mit unmerklichen Aenderungen tausendfach wiederholt.

Der Symbolismus, wie er in den Katakomben fast ausschliesslich geherrscht, hatte einer mehr realistischen, historischen Auffassung Platz gemacht. Diese neue Auffassung datiert schon vom 5. Jahrhundert an. Johannes Damascenus sagt zwar schon von Kaiser Konstantin, dass er in der Geburtskirche zu Bethlehem einen *Cyclus* solcher Bilder habe malen lassen, „die Hirten auf dem Feld, die Anbetung der Magier und den Stern der sie führte, den gerechten Simeon das Christuskind empfangend, die Taufe durch Johannes, die Wunder Christi, sein freiwilliges Leiden und seine glorreiche Auferstehung. Es ist nun zwar höchst wahrscheinlich, dass Johannes Damascenus der Zeit Konstantins eine Sache zuschreibt, die erst späteren Ursprungs ist; denn ein so vollständiger *Cyclus*

¹ *Choricii Gazaei „Oratione“* (ed. Joinonade 91–98). Asterius v. Amas. (*Homilia I. De Divite et Lazaro.*)

von historischen Gemälden, die erst nach und nach sich entwickelten und von denen wir vor und zur Zeit Konstantins nur die ersten Ansätze bemerken, ist kaum für die erste Hälfte des 4. Jahrh. anzunehmen. Chorizius von Gaza erwähnt eine ähnliche christologische Bilderreihe in einer Kirche seiner Vaterstadt. Diese Bilder sollten, wie später S. Nilus sagte, eine Bilderbibel der Armen sein, nach seinen eigenen Worten: „damit diejenigen, welche die h. Evangelia nicht lesen können, durch diese Malereien die Thaten derer, die Gott gedient, erkennen lernen.“¹

Diese Malereien, die oft mit Szenen des alten Testaments abwechseln oder ihnen gegenübergestellt sind, waren chronologisch geordnet und zwar in drei Abteilungen. Die erste Abteilung umfasste die *K i n d h e i t* Jesu, die Verkündigung, Geburt, Visitation, Anbetung der Magier und Simeon's Prophezeiung, — die zweite die *W u n d e r* Jesu: „die Hochzeit von Kana, die Heilung der Schwiegermutter Petri, des Centurio, die Auferweckung des Jünglings zu Naim, die Lossprechung der Ehebrecherin, die Heilung des Blinden, des *G i c h t b r ü c h i g e n* (oder die *Piscina prob.*), der Blutflüssigen, Christus den untersinkenden Petrus errettend und schliesslich die Auferweckung des Lazarus. Der dritten Abteilung gehören die Bilder der Passion an: das letzte Mahl, der Verrat des Judas, die Leiden und die Verurteilung Christi, Pilatus sich die Hände waschend, die Krieger am Grabe und die Auferstehung. Die Kreuzigung wurde erst viel später in den *Cyclus* aufgenommen.

In der kleinen Kirche von S. Maria in Pallara auf dem Palatin war gleichfalls ein solcher *Cyclus* neutestamentlicher Gemälde zu sehen, die uns durch die Aquarellkopieen aufbewahrt sind, die Antonio Eclissi 1630 im Auftrag Don Carlo Barberini's anfertigte. (Codex Barberini 1650 XLIX. 12), (Cod. Vatic. 9071.) Es waren 14 biblische Szenen, denen 16 aus den Legenden der h. Märtyrer folgten, Christi Geburt, der Engel erscheint den Hirten, die h. 3 Könige in 2 Darstellungen, die Auferweckung des Lazarus, der Palmsonntag, Gethsemane, Verleugnung Petri, das Abendmahl, Judas, der die Silberlinge fortwirft, der Backenstreich, Christus an der Geisselsäule und Christus vor Pilatus.

¹ *St. Nil. Lettere IV. N. 62.*

Einem solchen Cyclus gehören nun auch die Fragmente der Wandgemälde in S. Saba an. Von den erhaltenen Szenen ist die vollständigste und beste die der Heilung des Gichtbrüchigen, nach den Evangelien des Matthäus, Markus und Lukas dargestellt. Sie zeigt uns die Geschichte des Paralytischen in zwei vereinigten Szenen, die Vorgeschichte der Heilung und den Schluss derselben, das vollzogene Wunder; — den hilfeschuchenden Kranken und den fröhlich davonschreitenden Geheilten.

Diese Doppeldarstellung, welche die einfache Handlung erweitert und vervollständigt, war schon dem achten Jahrhundert nicht ungewöhnlich, wie wir aus früheren und mit unserem Gemälde fast gleichzeitigen bildlichen Monumenten ersehen können. So finden wir z. B. in den Miniaturen des Cosmos Indicopleustes fol. 69, 3 drei Episoden zu einer vereinigt, desgl. im Menologium Basilianum, wo die zwei Episoden aus der Geschichte des Jonas zusammengesogen sind, eine Zusammenstellung, wie sie auch auf Sarkophagen vorkommt. Auf den Mosaiken von St. Apollinaris in Ravenna, den ältesten die uns diese Szenen vorführen, sah sich der Künstler noch genötigt, wenn er die ganze Geschichte, nicht nur die Heilung, darstellen wollte, dieselbe in zwei getrennte Bilder zu scheiden. Anders auf unserm Wandgemälde von S. Saba. Während das ravennatische Mosaik zwei Felder zeigt, deren eines den Kranken darstellt, wie er von zwei Männern durch das aufgebrochene Dach zu Füßen Jesu niedergelassen wird, auf dem andern den Geheilten, sind hier unseres Wissens zum ersten Mal beide Szenen vereinigt und spielen sich an demselben Orte ab. — Eine von acht Säulchen oder Pfeilern mit korinthischen Kapitellen getragene, und mit Röhrenziegeln (*imbrices*) gedeckte Hallen, stellt das Lokal, in dem sich die Geschichte abspielte, dar, d. h. das Haus in Kapharnaum („*in civitatem suam*“ Matth. 9, 1), von dem es im Evangelium Marci heisst:

„*et auditum est quod in domo esset, et convenerunt multi, ita ut non caperet neque ad januam, et loquebatur eis verbum*“.

Der Künstler hat durch diese Idealarchitektur anzeigen wollen, dass die Heilung in einem Innenraum vor sich geht; er hatte damit zugleich die Möglichkeit, die Vorgeschichte, die Herunterlassung durch das Dach mitanzubringen. Diese Architektur steht auf einem in drei verschiedenfarbige horizontale Zonen geteilten Grunde, von

denen die oberste blauschwarz, die mittlere schmutzig rotgelb, die unterste wiederum schwarzblau ist.

Von diesem abwechselnd verschiedenfarbigem Grunde heben sich Architektur und Figuren vorteilhaft ab. Eine auf der obersten schwarzblauen Zone zur rechten und zur linken Hand geteilte Inschrift in griechischen Lettern zeigt den Inhalt der Darstellung an; ein griechisches Kreuz eröffnet sie.

+ ΕΝΘΑ Ω ΚΕ ΙΑΘΑΤ Ω ΤΩΝ ΛΥΤ.....

„ἐνθα ὁ κύριος ἰάσατο τῶν παραλυτικῶν“.

„Hier heilte der Herr den Gichtbrüchigen“.

Die Gruppierung der Scene ist folgendermassen eingeteilt: Rechts die Gruppe Christi mit den Jüngern, links das zusehende Volk mit den Scribae und Pharisaern, im Mittelpunkt der Geheilte und über ihm sein anderes Ich, an Stricken von vier Männern auf seinem Bette durch das geöffnete Dach oder „*compluvium*“ hinuntergelassen.

Die Verschiedenheit von den früher erwähnten, ähnlichen Darstellungen auf Elfenbeinsculpturen, Malereien, Stickereien und Mosaiken tritt besonders in zwei Hauptpunkten zu Tage: in der Doppeldarstellung und in der Vervollständigung, d. h. der historischen, den Erzählungen der Evangelisten genau folgenden Auffassung.

Beginnen wir mit der linken Gruppe, Christus mit den Jüngern. Die Hauptfigur, Christus, steht inmitten des Gemäldes und bildet mit dem Geheilten das Centrum. Der Heiland überschreitet kaum das Maass, das den ihn umgebenden Figuren verliehen ist. Er zeichnet sich vor den übrigen Figuren nur durch den Nimbus und die Farbe seines Kleides aus. Seine Tunika sowohl wie sein Pallium sind dunkelpurpurfarbig. Er allein trägt den Nimbus und zwar den mit dem Kreuz verzierten. Seine Haltung ist dieselbe, wie wir sie auf den Sculpturen treffen, aufrechtstehend, in der Linken die Schriftrolle haltend, mit der Rechten den Redegestus machend. Das Antlitz des Erlösers, obwohl leider zerstört, ist in einer anderen besser erhaltenen Scene, zwar mit dem Bart, aber doch noch jugendlich dargestellt und entspricht den Darstellungen Jesu im Codex Rossanensis.¹ Sein Purpurgewand verzieren weisse „*clavi*“.

¹ Gebhart und Harnack, „*Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis* 1881.

Die Jünger, auf unserm Bilde fünf, sind jugendlich, bartlos aufgefasst, nur einer, der Christus zunächst steht, ist bärtig, und wir werden in ihm den h. Petrus erkennen dürfen. Alle tragen die nämliche, die Idealtracht, Tunika und Pallium. Sogar der Stoff derselben ist durch die Färbung ausgezeichnet. Bläulichweiss gibt der Künstler den linnenen Chiton, geblich den wollenen Mantel, das Pallium. Tunika wie Pallium haben Segmenta und Clavi; der Mantel zeigt purpurfarbene Einsatzstreifen, wie z. B. auf den Malereien der Katakomben des 4. und 5. Jahrh.¹ und auf den Mosaiken von S. Praxedis und S. Marco. Es wäre gewagt, ausser Petrus unter den Christus folgenden Jüngern andere bestimmen zu wollen, wenn wir nicht etwa geneigt wären, in der zweiten Figur Johannes, den Lieblingsjünger des Herrn, zu erkennen.

Ihnen gegenüber steht das Volk, die Pharisäer und Scribae; die Figuren sind zusammengedrängt, um die Volksmasse auszu-drücken, die das Haus anfüllte. Sie bilden in ihren dunkeln und farbigen Gewänder eine beabsichtigt profane Erscheinung. „*Erant autem illic quidam de scribis sedentes et cogitantes in cordibus suis: Quid hic sic loquitur? Blasphemat! Quis potest dimittere peccata nisi solus Deus?*“ sagt der Ev. Markus. II, 6, 7.

Diese Zuschauer der Scene und Hörer der Worte des Heilandes hat der Künstler nicht nur durch die Kleidung charakterisieren wollen, sondern er hat ihnen sogar ein ausgesprochen individuelles Gepräge gegeben. Sie sind, wie die Jünger, sämtlich bartlos; aber es genügt ein Blick auf das Original sowohl wie auf unsere Tafel, um zu sehen, welche Mühe sich der Maler gegeben, den idealen, fast mädchenhaft schönen Typen der Jünger eckige und charakteristische Gesichtsformen gegenüber zu setzen.

Interessant ist aber auch die Tracht dieser Leute. Es ist die Alltagstracht des 4. und 5. Jahrh. Alle tragen über der Talartunika (*tunica talaris manicata*), die mit langen enganschliessenden Aermeln versehen ist, die Paenuia (*φανόλης*) und um den Hals das äusserst selten dargestellte Orarium oder Palliolum² geschlungen, das die

¹ Katakombe der h. Petrus und Marcellin (*Torre Pignatarra*).

² Ueber die *Oraria* siehe J. Wilpert, *Capitolo di storia del vestiario*. II. T. und Wüscher-Becchi, „*Das Palliolum und die Calvatica*“. Seither sind weitere Darstellungen derselben bekannt geworden, die eine in S. Maria antiqua

Römer als Wintertracht trugen, dessen sich aber ältere und kränkliche Leute auch sonst wohl bedienten. — Der Anführer der Gruppe zeichnet sich durch eine rosafarbene Paenula aus. Wir können hier weder Pharisäer, noch Scribae, noch Volk unterscheiden: alle tragen dasselbe Kostüm. Ihr Anführer, der *princeps* oder „*senior populi*“, möglicherweise ein Schriftgelehrter oder Pharisäer, unterscheidet sich von den Uebrigen nicht durch die Kleidung, sondern durch die Farbe. Rosenrote Paenulen erwähnt Lampridius in Vita Antonini Diadumeniani, die sein Vater, der Kaiser Macrin, an's Volk verteilen liess. „*Paraverat sane paenulas populo coloris rosei dare Macrinus in honorem Antonini filii sui*“. Die charakteristischen Züge der Zuschauer drücken Erstaunen und Missfallen aus, denn „*stupor apprehendit omnes — et repleti sunt timore dicentes, quia vidimus mirabilia hodie*“ (Luk. 26). Das Bild ist an der linken Seite defekt und wahrscheinlich ist es durch weitere zwei Figuren zu ergänzen.

Mit Christus bildet den Mittelpunkt der Geheilte; er ist im Begriffe, erfreut über seine Heilung mit seinem Bett wegzugehen. Der Künstler hat ihn als schönen, lockigen Jüngling dargestellt, der leichten Schrittes, seine Last nicht fühlend, dahineilt; auch die rosafarbene, gegürtete und aufgeschürzte Tunika ist ihm nicht aus Zufall oder Gedankenlosigkeit gegeben. Seine Miene ist heiter; denn er hat eben die Worte des Erlösers gehört: „*Surge, tolle grabatum tuum et vade in domum tuam*“ und wie es das Evangelium des Lukas sagt: „*Et confestim consurgens coram illis, tulit lectum, in quo jacebat, et abiit in domum suam magnificans Deum*“.¹

Das Bett (*κράβατο*, — *ὁ κράββατος* oder *κλινίδιον* — *lectulus*), ist hier reicher als sonst ausgestattet. Der Paralytische trägt das Bett häufiger gebückt, als eine Last, seltener mit erhobenem Haupt. Letztere Darstellung findet sich auf dem Kölner Glasgefäß, wo er

am linksseitigen Pfeiler des Triumphbogen, die andere auf einer der von Fr. X. Kraus veröffentlichten Malereien von Oberzell (Reichenau). Das Orarium, von Isidor und Fulgentius auch „Pallium“ genannt, wurde von Rednern, Sängern, Advokaten und Leuten getragen, die ihre Stimme zu schonen hatten. Nero trug ein solches auf seiner Flucht aus Rom, kurz vor seinem Tod. (*Sueton. Nero, fin.*).

¹ „*Grabatum*“. Petron. Satyr. 9. Cicero Div. II 63, Virg. Moret. 5. Lucil. Lat. VI, 13.

fast wie eine Orans erscheint. In den Katakomben und auf den Sarkophagen ist der Gichtbrüchige durchweg unbärtig, später immer bärtig.

Ueber der Gruppe des Centrums, dem Heiland und dem Geheilten, spielt sich die Vorgeschichte ab. „*Et ecce viri portantes in lecto hominem qui erat paralyticus et quaerebant eum inferre et ponere ante eum (Christum). Et non inuenientes qua parte illum inferrent, prae turba, ascenderunt supra tectum et per tegulas sum-miserunt eum cum lecto in medium ante Jesum*“.

Auf unserer Darstellung sind es vier Männer, die aus Raum-mangel und auch als nebensächliche Figuren, wie Kinder erscheinen. Die erste uns bekannte Darstellung der ganzen Scene, auf dem Mosaik von S. Apollinaris, zeigt nur zwei Männer, die dem Paralytischen den Liebesdienst erweisen; später wechseln zwei mit vier ab. Eine von Roh. d. Fleury, später von Garrucci, Martigny und Kraus reproduzierte Miniatur eines Codex der Nationalbibliothek in Paris, die von den einen dem 10., von andern dem 11., ja 12. Jahrh. zugeschrieben wird, zeigt uns dieselbe Scene, aber in ganz anderer Auffassung: der Kranke erwartet noch die Heilung, er wird von seinen Freunden durch das offene Dach vor den Herrn hin-untergelassen. Christus mit den Jüngern und Pharisäern sind hier sitzend dargestellt; die Pharisäer tragen das palliolum.¹

Spätere Darstellungen, wie die auf den Mosaiken von Monreale zeigen wieder mit unserem Bilde grosse Verwandtschaft. In Monreale ist sowohl der Gichtbrüchige des Matth.-, Lukas-, und Markusevangeliums, als auch der Kranke der Piscina probatica dargestellt. In beiden finden wir Anklänge, ja Kopien unseres Bildes, so auf den von Fr. X. Kraus publizierten Wandgemälden der St. Georgskirche in Oberzell (Reichenau).

Auf den Mosaiken von Monreale entspricht der Geheilte der Piscina probatica (Dom von Monreale Taf. 18^c) durchaus dem auf unserm Bilde, mit dem einzigen Unterschied, dass er bärtig ist; ebenso unterscheidet sich der Heiland nur dadurch, dass seine Tunika hier golden, der Mantel dunkelblau ist. Die „Scene des Paralytischen“ (Tav. 19, D. 6) ist jedoch von der unsern verschieden. Christus ist sitzend

¹ Das freilich auf der Roh. d. Fleury'schen Kopie undeutlich angegeben ist.

dargestellt, ebenso die Pharisäer; wie auf der von Roh. d. Fleury, von Kraus und Martigny publicierten Miniatur der National-Bibl. von Paris (Bibl. nat. Nr. 510 IX siècle), die bis jetzt als die erste vollständigste Scene mit dem Gichtbrüchigen angeführt wurde. Der Gichtbrüchige sitzt auf dem Mosaik aufrecht auf seinem Bette, die Arme flehend gegen den Herrn erhoben. Die Umstehenden, (nur drei Jünger begleiten den Herrn,) sind durch ein bashlikähnliches Kopftuch als Juden charakterisiert, wie wir sie ebenso in den Mosaiken der Markuskirche in Venedig finden.¹

Die Maasse des erhaltenen Bildes sind 166 ctm. in der Höhe, zu ca. 124 in der Breite. Dasselbe Maass müssen auch die übrigen Bilder gehabt haben. Das Oratorium der h. Silvia, später Kirche der Laura ad Cellas novas, hatte bloss eine Länge von $13\frac{1}{2}$ Mtrn., die Breite betrug ohne Apisis ca. 10 Mtr. Es wäre nun, wenn wir auch die Maasse der Höhe hätten, interessant zu berechnen, wie viel solcher Bilder in zwei Reihen übereinander und nebeneinander Platz gehabt, um darnach auch die mutmasslich dargestellten Scenen zu bestimmen.

Die griechischen Mönche bewohnten das Kloster von S. Saba etwa von 600—1100. Unter Lucius II. (1144—1145) ist es schon an die Benediktiner (Cluniacenser) übergegangen, die in der Folge die Kirche neu und in grösseren Verhältnissen aufbauten, in dem Maasse, dass die Länge der Schiffe ohne die Absiden 23 Mtr. 35 Ctm., das Mittelschiff eine Breite von ca. 10 Mtr. erhielt. Es wäre nun zu entscheiden, in welche Epoche, von ca. 600—1100, die Ausschmückung des alten Oratoriums zu setzen wäre. Was uns bestimmen möchte, die Malereien sehr frühe, etwa in's 9. oder 10. Jahrh. zu versetzen, ist die treffliche Zeichnung und das fein getönte Colorit, die edle Drappierung der Figuren, die noch nichts Eckiges und Gekünsteltes hat und an ältere, bessere Vorbilder erinnert. Was nun die Technik anbelangt, so erinnern sie merkwürdig an die Malereien der zweiten Epoche von S. Maria antiqua; sie zeigen einen gewissen Naturalismus und eine Frische des Auftrags, die überraschen. Dieselbe frischere Auffassung tritt uns in den Miniaturen entgegen.

¹ Es ist verschieden von dem auf unserem Bilde und auf dem von Oberzell dargestellten. Es ist das Palliolium, nicht das Orarium, das Kopftuch, nicht das Halstuch.

Es ist, wie schon Bayet¹ bemerkte: „(*l'art byzantine*) *semble s'être transformé et apparaît plus vivant et plus naturel. Les artistes de reportèrent vers les oeuvres antiques qui de toutes parts s'offraient encore à leurs yeux, on voit que les peintres se formaient en dessinant d'après l'antique, qu'ils s'en pénétraient à ce point d'en reproduire les attitudes, les draperies, non par une imitation servile, mais par une admiration intelligente*“. Die Modellierung macht sich auffallend bemerklich, wie sie jene Bilder zeigen, die in der Renaissance byzantinischer Kunst, als schon die bestimmten typischen Szenen der Bilderbibel geschaffen waren, ausgeführt wurden, an deren Vorbildern dann die spätere byzantinische Kunst festhielt und die bis in die neueste Zeit die Kunst der Athosklöster nachahmt, feste Typen und Formen, von denen nicht abgewichen und an denen nichts Wesentliches verändert werden durfte.

Technisch beachtenswert ist, dass eine grössere Farbenscala in diesen spätern Bildern herrscht. Nicht, dass mehrere und buntere Farben angewendet wurden, sondern ein geschicktes Combinieren der wenigen für die Wandmalereien gebräuchlichen Farben, die fast sämtlich Erdfarben sind: weisse Kreide, gebrannte und ungebrannte Ocre, Russschwarz und vielleicht ein Mineralblau. Auftrag und Modellierung ist freier als früher und beschränkt, sich nicht mehr auf Grundton und Contour, sondern sucht die Rundung der Körper durch Schattenlagen und mit Schraffierung anzugeben. Die imagines clypeati der Päpste in der alten S. Paulskirche zeigen das einfachste Verfahren. Sie sind bloss in drei Farben ausgeführt und zwar in einer ganz eigentümlichen Weise, wie ich es schon in meinem am Congress christlicher Archäologen gehaltenen Vortrag auseinandergesetzt habe. Auf den rötlichgelben Grundton (Eretr. Kreide, gebrannte Ocre und Eisenoxyd) sind die Lichter, d. h. die im Relief hervortretenden Teile, in conventioneller Weise durch Strichlagen in reinstem Weiss markiert, mit der verdünnten Contourfarbe die Schatten ebenso in Massen angegeben, und schliesslich Gewand und Grund mit Weiss und Russschwarz gemischt aufgetragen und ersteres mit weissen Lichtern aufgehöhht. Vielleicht hat der Künstler auf die Distanz gerechnet, in der sie betrachtet sein wollten; jedenfalls

¹ Bayet, *Recherches p. s. à l'histoire de la peinture et d. l. sculpture chrétiennes en Orient*. Paris 1879. „*L'art byzantine*“.

ist dies Verfahren so geschickt angewendet, dass die Medaillons aus der Entfernung eine sorgfältigere Durchführung vermuten lassen.

Die vier Gestalten am Grabe des h. Cornelius, Optat, Cyprian und Sixtus im Coemeterium Callisti zeigen nur Grundton und Contour ohne Schattenlagen.

Modellierung und Durchbildung der Formen bieten jedoch und zwar in geschicktester Weise die fünf Köpfe von Heiligen, die im Oratorium der h. Silvia gefunden wurden und wahrscheinlich den 13 Heiligenfiguren der Apsis angehören. Mit zwei Farben, einem rotgelben Grundton und einem graugrünlischen Mittelton (*Terra verde naturale*) sind die Köpfe in Licht und Schatten gesetzt, modelliert, mit Zinnober (*minium*) und Kreide die Lichter und das feinere Colorit an Wangen, Mund und Nase angegeben. Die Töne sind unvermittelt an und nebeneinander gesetzt, nicht ineinander vertrieben, und erinnern so an Mosaiken, wie sie im ganzen Charakter an diejenigen des 5. und 6. Jahrh. z. B. an die Figuren der Absis von St. Cosmas und Damian am römischen Forum anklingen. Die griechischen Malereien endlich, sowohl die von S. Saba, als die spätern aus St. Maria antiqua, zeigen wiederum einen andern Charakter. Die Modellierung ist hier freier und geschickter, die Farben ineinander gearbeitet, die Bewegungen sind geschickt gezeichnet und mit grosser Freiheit ausgeführt. Dabei ist die Composition dramatisch gefühlt und dargestellt, ohne den Rahmen stylgerechter Symetrie zu durchbrechen.

Auf dem zweiten Bilde in S. Saba, d. h. auf den von ihm erhaltenen zwei Fragmenten, ist der Hintergrund, ebenso wie beim vorigen, in Zonen geteilt. Die dunkle, blaugraue Zone ist hier für das Meer benützt, die rosafarbene und gelbe und hochrote für den Himmel, was dem Bilde eine ganz eigentümliche, naturalistische Stimmung gibt.

Die Scene stellt die Errettung des Petrus aus den Fluten nach dem Evangelium des Markus dar. Sie ist heute ohne Inschrift, trug aber jedenfalls eine eben solche, erklärende, wie die vorige und wie alle übrigen Scenen, von denen auch zahlreiche Bruchstücke gefunden worden sind. Die Farben dieser Fragmente sind sogar besser erhalten, als auf dem ersten Bilde und erlauben die Technik noch genauer zu studieren. Unser Bild ist von besonderem Interesse, da es sicher die erste bekannte Darstellung dieses Sujets ist, wenn

wir nicht einen geschnittenen Stein, der schon oft publiziert worden ist: ausnehmen. Der „Ichtys“ trägt auf ihm das Schiff der Kirche; in einer Nebenszene reicht Christus dem Petrus, der vor ihm kniet, die Hand; die Beischrift lautet: $\text{IHC} - \text{PET}$.¹ Auf den Malereien der Katakomben ist sie nie dargestellt, auch nicht auf Sarkophagen und Mosaiken.² Das damasianische Epigramm, das mit den Worten

„*Qui gradiens pelagi fluctus compressit amarus*“

beginnt, könnte auf ein derartiges Bild anspielen.



Das eine der Fragmente mit Christus, der aufrechtstehend die Rechte nach dem versinkenden Jünger ausstreckt, ist nur am untern Ende beschädigt. Für die Gewandung Christi ist hier wieder der Purpur verwendet, wie auf dem vorigen. Pallium und Tunika haben weisse Clavi. Das Antlitz des Herrn ist hier unversehrt, die

¹ Martigny, pag. 469. De Rossi, *Roma sotterranea. Perret IV*, pl. XVI 85. S. I. XIV. Garrucci, *Stori dell' arte cristiana VI*.

² Nur der *Lib. pont.*, II 32, Nr. 167 erwähnt die Scene als Stickerei auf einem Velum.

Haltung ruhig und majestätisch. Trefflich erhalten ist die Figur des h. Petrus. Er trägt bläulichweisse Tunica und ein gelbliches Pallium mit roten Segmenten. Sein Gesichtsausdruck ist sowohl derjenige der Angst, als der des flehenden Vertrauens, als spräche er: „*Domine, salvum me fac!*“

Das andere Fragment derselben Scene hängt zusammen mit dem Bilde des Gichtbrüchigen und muss jener Scene gefolgt oder vorangegangen sein. Erhalten ist nur ein Stück vom Schiffe, das die Jünger trug, und zwei Namensaufschriften in griech. Lettern „Jakobos — Johannes“.

Das Mosaik von Monreale Tav. 19. B., gibt uns das ganze Bild, mit dem Unterschied, dass sich Christus zu Petrus beugt. Es hat die Inschrift: „*Jesus super mare ambulat et Petrum mergentem allevat*“. Wir haben es versucht die beiden Bruchstücke, Christus und Petrus, sowie das Fragment mit dem Schiffe in demselben Maasse des vorhergehenden Bildes zusammenzustellen und die Lücke mit dem auf dem Mosaik von Monreale erhaltenen Teil auszufüllen. Auf diese Weise sind uns wenigstens zwei Bilder des chrystologischen Cyclus aus dem Oratorium von Cellae novae erhalten, während von dem Uebrigen schwerlich noch etwas zusammenhängendes combinirt werden kann. Ein ornamentaler Fries mit echt byzantinischem Muster, farbig geteilte sich durchschneidende Kreise, schieden die obere Bilderreihe von der untern. Wir finden dasselbe Muster in St. Maria antiqua wieder.

Der „*Commissione della Società artistica fra i cultori d'archeologia*“, die mit Eifer und Fachkenntnis die Restauration der Kirche unternommen, bleibt es vorbehalten, die ganze Baugeschichte und Beschreibung des alten Griechenklosters, inclusive die kostbaren Notizen, die wir hier über die Geschichte der Malereien vom 6.-10. Jahrh. gewinnen können, mit allem Aufwand ihrer vorzüglichen Kräfte zu veröffentlichen.

Uns genügt es, darauf hingewiesen zu haben.