

## Die neuentdeckten mittelalterlichen Fresken von Santa Croce in Gerusalemme.

---

Im Mai 1913 betrat ein Cisterziensermönch die alten Räumlichkeiten über dem Dachboden der Kirche von Santa Croce in Gerusalemme mit der Absicht, eine elektrische Leitung zur Beleuchtung des Kircheninnern von der Wölbung der Decke herab anzulegen. Als einige Bretter vom Dachboden entfernt waren, zeigte sich ein beträchtlicher Abstand bis hinunter auf den Rücken des Gewölbes. Der Schimmer des Wachslichtes streifte die Wände und siehe da, statt der kahlen Mauern erschienen in einem doppelten Fries figurenreiche Malereien mittelalterlichen Stiles. Auf den ersten Blick kann der Besucher in den Fresken der Vorderwand die Reste des ehemaligen Triumphbogens mit den bekannten Symbolen der vier Evangelisten erkennen. Das größte Interesse beanspruchen jedoch die Rundbilder im oberen Fries der beiden Seitenwände. Anstatt der üblichen Prophetenbilder enthalten nämlich die Medaillons diesmal die Büsten der Patriarchen vor und nach der Sintflut mit Angabe der Namen, wie der Zahl ihrer Lebensjahre.

Nach einer kurzen Beschreibung des wesentlichen Befundes sollen in den folgenden Zeilen die Anhaltspunkte für die Datierung der Fresken mitgeteilt werden, wie sie bereits in einer ausführlichen Arbeit von Monsignore Biasiotti und Santi Peszarini im 6. Heft der Studi Romani niedergelegt sind.

Am Triumphbogen ist von der Zentralfigur leider nur noch ein spärlicher Rest erhalten. Wilpert erkannte mit Sicherheit in dem braunen, mit weißen Punkten verzierten Streifen das Ornament eines Kleidungsstückes, das zweifellos zur Büste des Erlösers gehört.

Es folgen die sieben Leuchter, rechts vier und links drei, welche das Mittelbild von den Symbolen der Evangelisten trennen.

In sinnvoller Weise sind die auf Kandelabern aufgesteckten Wachskerzen in stark geneigter Haltung zum Thron des Lammes hin gemalt.

Der Triumphbogen bietet eine Fläche von 10 m Breite. Davon beansprucht das Zentralbild nur 2 m, sodaß auf beiden Seiten 4 m bleiben, von denen dann je 2 m für jede der Figuren berechnet



Fig. 1.

sind. Rechts vom Beschauer ist der Adler und in gleicher Linie der Löwe, während links der Engel und der Stier folgen. Alle haben das geöffnete Evangelienbuch, auf dessen zwei Seiten einige verblaßte Buchstaben leserlich geblieben sind. Weitausgebreitete Flügelpaare, mit augenförmigen weißen Punkten füllen die Zwischenräume. Der Maler des Triumphbogens hat auf seiner Palette die warmen Farben bevorzugt. Das Ineinanderarbeiten und Modellieren kennt er nicht. Sein ganzes Können liegt in der gewandten Zeichnung, die aber keineswegs in schematisches Stilisieren ausartet, sondern durch elegante Linienführung den Figuren die gewollten Kontraste verleiht. Charakteristisch für diese Technik ist ferner das Aufsetzen der letzten Effekte, in der Weise, daß die belichteten Stellen einfach mit ungemischtem Weiß punkt- oder strichförmig markiert sind.

An den oberen Teil der Mandorla anschließend, zieht sich ein Fries von 1,25 m Höhe über die Symbole der Evangelisten hin. Zwischen drei Streifen von grüner, blauer und roter Farbe, die von weißen Würfeln unterbrochen sind, erhebt sich auf rotem Grunde eine elegante Dekoration von weißen Bändern, die rankenartig ineinandergreifen.



Fig. 2.

In gleicher Höhe, aber von verschiedener Form, erstreckt sich auch die Längswand entlang ein Ornamentstreifen. Unmittelbar darunter, vom Dachboden zugedeckt, läuft auf beiden Seiten der Kirchenwand eine breite Zone, von der sich die Rundbilder mit den Büsten der Altväter abheben, abwechselnd zwischen kleineren Kreisen mit weitstrahlenden Sternen. Ursprünglich waren es vierzehn Medaillons auf jeder Seite, die trotz einer auffälligen Uebereinstimmung untereinander doch wieder leicht erkennbare Verschiedenheiten aufweisen. Die Untersuchung des Mörtelbewurfes ergab, dass es sich um eine einzige Stucklage handelt, und daß es

nie zu einer Uebermalung von zweiter Hand gekommen ist. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß nicht bloß mehrere Künstler an der Arbeit gewesen sind, sondern daß für die Ausmalung der beiden Wände ein Zeitunterschied, wenn auch von geringer Dauer, anzunehmen ist. Wie wäre sonst der Umstand zu erklären, daß nur die Büsten der rechten Seite mit Inschriften versehen sind?



Fig. 3.

Die Medaillons nehmen ihren Anfang von der vorderen Ecke der rechten Seitenwand.

1. — **Adam.** — Der obere Teil des Kopfes ist durch einen in die Wand eingefügten Balken beschädigt. Die Inschrift lautet: AD[AM VI]XIT ANNIS NONGENTI(S) X[XX] — *Fig. 1.*

2. — **Seth.** — Das Bild ist vorzüglich erhalten. Legende: SETH VIX(IT) NONGENTIS [XII ANNI]S — *Fig. 2.*

3. — **Enos.** — Ebenfalls in frischen Farben erhalten und zugleich von besonderer Eigenart. Legende: ENOS VIXI(T) NONG[ENTIS] V ANNIS — *Fig. 3.*

4. — **Cainan.** — Diese Büste bildet mit der folgenden insofern eine Ausnahme, daß der Typus unbärtig ist. Legende: CAINAN [VIXI]T NONGENTIS X A[NNIS] — *Fig. 4.*

5. — **Malalehel.** — Ein Jünglingskopf. Die Kleidung ist reicher, als bei den anderen Figuren. Ueber der weißen Tunika ist noch ein Mantel von der Form eines Pluviale mit breitem reich-



Fig. 4.

verziertem Saum. Legende: [M]ALALEHEL VIX[IT] OCTING(ENTIS) [NONAGIN]T [A ANNIS].

In diesen fünf ersten Medaillons haben wir ein und dieselbe Künstlerhand zu erkennen. Das ergibt sich klar aus der einheitlichen Technik und Auffassung, sowie aus dem Unterschied mit den übrigen Fresken. Im allgemeinen zeigt dieser Maler folgende Charakteristik: Die Untermalung ist in großen Flächen monokrom aufgetragen. Darüber sind die Details in effektvollen Pinselstrichen ohne jegliche Abstufung aufgezeichnet. Der Maler bekundet darin viel Berechnung; denn von unten gesehen, mußten die Fresken in dieser beträchtlichen Höhe viel markanter und deutlicher er-

scheinen, als wenn Licht und Schatten ängstlich ineinander verwischt gewesen wären. Noch erstaunlicher ist die Vertrautheit mit den Farbenwerten in physiologischer Beziehung. Statt der langweiligen grauen Töne gebraucht der Künstler durchwegs ein weiches mattes Grün. Er weiß, daß eine solche flüchtige Untermalung mit weißen Konturen im Auge des Beschauers aus der Ferne die Wirkung des schimmernden Silbergrau hervorbringt. Ein sprechendes Beispiel für diese Manier bietet der Kopf des Seth. Im übrigen ist die Ausführung recht oberflächlich und ungelentig. Die Haare sind massig, die Stirn faltenlos. Ueber den großen ausdruckslosen Augen wölben sich übermäßige Brauen. Auf der Nase ist überall ein weißer Lichteffect in der Form einer 7 aufgetragen. Ohren und Mund sind ganz verzeichnet. Der Faltenwurf ist in winkligen Zügen ausgeführt und verrät klassische Vorbilder.

Von den neun folgenden Medaillons dieser rechten Seitenwand sind vier vollständig zerstört.

6. — **Jarath.** — Etwas beschädigt. Inschrift über der Büste: JARETH [N]O(N)G[EN](TIS) [SEXA] GI(NTA) ANN[IS] VIX(IT).

7. — **Enoch.** — Ebenfalls beschädigt. Legende: ENO[CH TRECEN]TI(S) SE[XAGINT(A)V].

8. — **Mathusala.** — Das Bild ist mit dem gesamten Mörtelbewurf heruntergefallen. Da auch die Inschrift fehlt, so kann nur aus dem Platz für die Buchstaben und aus der Reihenfolge nach Enoch geschlossen werden, daß es sich um Mathusala handelte.

9. — **Lamech.** — Ebenfalls vollständig zerstört. Aber die Identifizierung ist etwas erleichtert durch die acht noch erhaltenen Buchstaben der Inschrift. Sie lautete: [LAMECH VIX(IT) SEPTING(ENTIS) SEPT(V)]AGI(NTA) SEPTEM A(N)NI(S).

10. — **Noa.** — Ein ausdrucksvoller, gut erhaltener Kopf. Bart- und Kopfhare sind wieder mit weißen Strichen auf grünlichem Grund angegeben. Legende: NOE VIX(IT) [NO(N)GEN]TIS L. ANNIS.

11. — **Sem.** — In diesem Bild ist des Malers Eigenart am deutlichsten erkennbar. Der Kopf ist kahl, die Stirnfalten sehr stark angedeutet. Markantes Kinn mit Spitzbart. Legende: VI[X](IT) [SEM SEXCENT(IS) II. ANNIS].

12. — **Arfaxad.** — Ein Typus ganz ähnlich den vorhergehenden, aber mit starkem Haupthaar. Legende: [V]IX(IT) A[RFXAD TRE]C(ENTIS) XXX. [VIII. ANNIS].

13. — **Sale.** — Das Bild ist gänzlich zerstört. Es ist nur ein kleiner Rest des Kleides geblieben. Von der Inschrift sind jedoch so viele Buchstaben erhalten, daß der ganze Text leicht ergänzt werden kann. [VIX(IT) S[ALE Q(VA)DRI(N)G(EN)TIS XX[X. ANNIS].

14. — **Heber. (?)** — Ganz zerstört. Auch von der Inschrift ist keine Spur mehr erhalten.

Die Eigenschaften dieser zweiten Künstlerhand sind folgende: Die Form der Köpfe ist zum Unterschied von den früheren eine stark ovale. Haupthaar und Bart sind bis ins kleinste ängstlich ausgeführt. Die Stirn hat regelmäßig zwei tiefe Falten. Augen, Ohren und Nase sind zeichnerisch stark herausgearbeitet. Der schmale Mund hat eine unschöne, sichelartige Form. Es lassen sich deutlich drei Kleidungsstücke unterscheiden: Die Subucula, die Tunika und der mantelartige Ueberwurf. Auf der Tunika stehen regelmäßig drei große Punkte, die als Ornament oder vielleicht als Malerzeichen aufzufassen sind. — In der Farbentechnik unterscheidet sich dieser Maler von seinem ersteren Genossen dadurch, daß er im allgemeinen gedämpftere Töne anwendet. Die Pinselstriche sind dünner und ineinandergearbeitet. Mit einem Wort: der erste Künstler ist Dekorationsmaler, der zweite Porträtist.

Auf der linken Seite fehlt das unerläßliche Hilfsmittel, um die Figuren zu identifizieren. Sämtliche Medaillons sind hier anepigraphisch. Weil sich aber die Reihenfolge der Patriarchen auf der rechten Seite an die Aufzählung in Gen. cap. V. und XI. hält, so ist auch links eine regelmäßige Fortsetzung zu erwarten.

Von den vierzehn Büsten sind acht vollständig zerstört.

15. — Gut zur Hälfte erhalten. Es ist die am wenigsten gelungene Figur der ganzen linken Seite. Der Gesichtsausdruck ist geradezu maskenhaft, wegen des verzeichneten Bartes. Das Pallium wirft auf der linken Schulter eine ganz unmögliche Spiralenfalte.

16. — Zerstört.

17. — Ein ausgezeichnetes Porträt, voll Ausdruck und Leben. Künstlerisch ist sie wohl die beste aller Figuren. Reiches Haupt-

haar fließt in eleganten Wellen auf die Schultern. Der Blick ist lebhaft nach links gewendet. Der Faltenwurf ist mit viel Geschick und großer Sorgfalt, aber etwas überschwenglich ausgeführt.

18. — Dieses Medaillon steht dem vorhergehenden nach, weil der Maler hier einen kahlen Typus schaffen wollte. Nun aber liegt seine ganze Stärke eben nicht im modellieren der fleischigen Teile, sondern mehr in der Schraffierung, wie sie gerade für die Haarpartien vorteilhaft ist. Aus diesem Grund hat er dann auch die Typen mit reichem Haarwuchs bevorzugt.

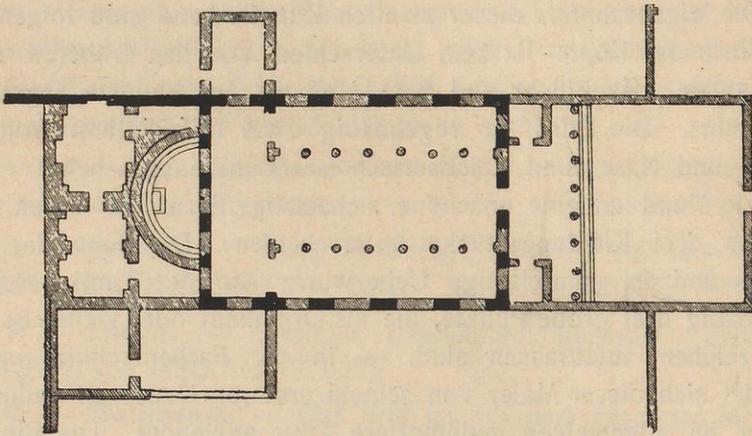


Fig. 5.

10. — Die Büste ist sehr verblaßt. An ihr ist die Verwendung der grünen Farbe, die, auf die Ferne berechnet, mit dem aufgesetzten Weiß als Silbergrau erscheint, gut erkennbar.

20. — Teilweise zerstört. Im übrigen vom gleichen Typus, wie Nr. 19.

21. Sehr gut erhaltenes Fresko. Die steife Figur fällt etwas aus dem Rahmen heraus. Der Künstler hat an der Bearbeitung der Haarteile sein Können vortrefflich erprobt. Dafür ließ er sich aber einen argen Fehler in der Proportion der Nase und des Mundes zu Schulden kommen. Das Gewand ist hier ausnahmsweise einmal geändert, indem der mantelartige Ueberwurf die untere Tunika verdeckt und die ganze Büste wie ein Bündel einschnürt.

22. bis 28. — Sind ganz zerstört.

Charakteristisch für diese linke Seitenwand ist die große Monotonie der Typen. Die Köpfe sind oval in blassem Inkarnat. Der Hals ist immer übertrieben lang. Die Pinselführung ist linear und niemals verwischt. Dennoch waren hier mehrere Künstler an der Arbeit, wenngleich sie alle derselben Schule angehörten.

\*       \*       \*

Zu welcher Zeit wurden diese interessanten Malereien ausgeführt? Die Baugeschichte der Basilika soll uns dies lehren.

Die Papstchronik berichtet, daß Constantin im Sessorianischen Palast eine Kirche erbaut und dort ein Stück vom heiligen Kreuz hinterlegt habe (\*Duchesne I, pag. 179). Zu diesem Zwecke wurden die Arkaden einer großen rechteckigen Aula zugemauert und ihre vordere Schmalwand von einer Absis durchbrochen. Die Restaurationen, welche im Laufe der Zeit an der Basilika vorgenommen wurden, sind ebenfalls aus dem Papstbuch bekannt. So heißt es von Gregor II. (715—730): „Hic Hierusalem ecclesiam sanctam, quae multo fuerat distecta tempore, et circumquaque porticos vetustate quassatos trabibus deductis cooperuit et reparavit“. (Duchesne I, pag. 401.) Auch von Hadrian I. heißt es ebenda: „... basilicam Hierusalem . . . et olitanas ejus (quae) marcuerant trabes, mirifice ipsos mutans ex omni restauravit parte“. (Duchesne I, pag. 508.) Während sich diese beiden Päpste darauf beschränkten, das zerfallene Kirchendach zu erneuern, so übernahm Luzius II., der vor seiner Erhebung 1144 gegen zwanzig Jahre Titelnachfolger von Santa Croce gewesen war, die Aufgabe, das ganze Gebäude von oben bis unten zu erneuern. Kardinal Bosone, sein Biograph, schreibt: „Fabricam ipsius ecclesiae a summo usque deorsum in melius reformavit“ (Duchesne II, pag. 305). Ein anderer Zeitgenosse, der Diakon Johannes, berichtet: „eam de ruinis a fundamento pracclaro et admirando opere renovavit“ (Baron., Annal., ed. v. Lucca XVIII. 640). Erst jetzt erhielt das neue Gotteshaus die eigentliche Basilikenform. Der Fußboden wurde beträchtlich erhöht und die Aula in drei Schiffe geteilt. (Fig. 5). Das alte Niveau ist heute noch erkennbar in der tiefer liegenden Helenakapelle. Solche Umbauten schienen geboten wegen des drohenden Einsturzes der alten Palastmauern. Damit waren dann auch

willkommene Vorteile für die Konstruktion des Dachgebälkes geschaffen. Für jene Zeit des Niederganges der Architektur mochte es wohl keine Spielerei gewesen sein, ein Basilikendach von 22 m Breite zu errichten. Die Doppelbalken aus Kastanienholz ruhen auf grob geschnitzten Mensolen, von denen einige monstruöse

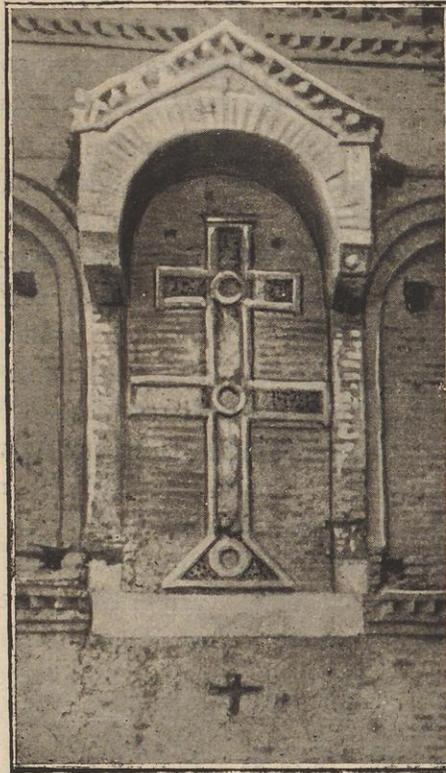


Fig. 6.

Köpfe, andere Blumenmotive und heraldische Zeichen darstellen. Ein Kreuz im Schilde bedeutet aller Wahrscheinlichkeit nach das Wappen Luzius' II. aus dem Hause der Caccianemici. Sehr wichtig für die Zeitbestimmung ist auch eine Angabe in der storia della basilica di Santa Croce in Gerusalemme von Besozzi aus dem Jahre 1750 (pag. 29), wonach damals noch unter dem Triumphbogen ein Tabernakel mit einem Kreuz aus zwei Querbalken zwischen Marmorsäulen sichtbar war.

Genau diese Form haben heute noch die kleinen Baldachine mit dem eingelegten Doppelkreuz am Campanile aus dem XII. Jahrhundert. (Fig. 6.) Wenn also Luzius II. die ganze Basilika so gründlich restaurierte, dann muß auch ihm der Bilderschmuck zugeschrieben werden, der in Stil und Technik, soweit Vergleiche möglich sind, gerade auf das XII. Jahrhundert hindeutet. Woher aber dann die Unterschiede zwischen den Fresken der rechten und linken Seitenwand? Der Diakon Johannes berichtet, daß Luzius die Arbeiten in Santa Croce „ante Apostolatam“ ausführen ließ, d. h. als er noch Cardinal war. Vom Jahre 1144 an wurde sein Neffe Ubaldo Titelcardinal der hl. Kreuzkirche. Eine Inschrift, die Bezozzi (op. cit. pag. 32) noch sah, bezeugt, daß das Ziborium des Hauptaltars eine Stiftung Ubaldos gewesen sei. Ihm wurde also von Papst Luzius die Vollendung der Basilika anvertraut. Die Einteilung der Kirche in drei Schiffe, das Dachgebälke und der Freskenschmuck des Triumphbogens, sowie der rechten Seitenwand sind dann ein Werk Luzius' II. „ante Apostolatam“, während Cardinal Ubaldo, nebst dem Ciborium für den Hauptaltar, die linke Seitenwand, die schon wegen des Fehlens der Ueberschriften einen Zeitabstand beansprucht, ausführen ließ.



Fig. 7.

Das Salvatorbild mit den Evangelistenzeichen des Triumphbogens legt die Vermutung nahe, daß außer den 28 Büsten der Patriarchen die ganze Genealogie bis auf Christus in weiteren 46 Medaillons dargestellt war. Der Raum dafür läßt sich bequem ver-

teilen, wenn man unter der ersten Reihe weitere 28 hinzurechnet und die übrigen 18 in die Zwickel über den Säulen der Arkaden versetzt.

Gegen Ende des XV. Jahrhunderts ließ Cardinal Mendoza, dem Geschmack seiner Zeit entsprechend, eine vergoldete Decke etwa 2 m unter dem rohen Gebälk anbringen, welchem Umstand es zu verdanken ist, daß wenigstens ein Teil der alten Fresken gerettet wurde. Unmittelbar unter den erhaltenen Medaillons ist ein herrlicher Renaissancefries in monokromer Malerei ausgeführt, der jedenfalls dem Flachornament der Decke angepaßt war (*Fig. 7*).

Die Wichtigkeit der neuentdeckten Fresken dürfte — so hoffen wir — zur Folge haben, daß dem jetzigen gefahrvollen Zugang durch Entfernung des unnützen Bodens über dem Kirchengewölbe in Bälde abgeholfen wird.

Dr. Paul Styger.