

Die Malereien in der Basilika des hl. Sabas auf dem kl. Aventin in Rom.

Von Dr. PAUL STYGER.

Die erste Klostergründung auf dem kl. Aventin wird in den mittelalterlichen Berichten allgemein dem Zeitalter Gregors des Großen zugeschrieben. So schreibt Lucius II. an Peter den Ehrwürdigen von Clugny: „Beati Sabae monasterium a temporibus beatissimi papae Gregorii in religione et honestate fundatum atque magnis et amplissimis possessionibus ditatum fuisse dignoscitur“¹⁾. Auch frühere Zeugnisse betonen einzig das hohe Alter des Sabasklosters, indem sie es zeitgenössig mit Gregor dem Großen bezeichnen, ohne jedoch eine Urheberschaft durch diesen Papst anzudeuten. Seine beiden Biographen, die Diakone Paulus und Johannes, sind über die gregorianischen Klostergründungen so wohl unterrichtet, daß sie deren Zahl genau anzugeben wissen. Sechs Klöster errichtete der Papst in Sizilien und das siebente in Rom, in seinem Vaterhause auf dem Clivus Scauri, wo er selbst unter dem Gehorsam eines Abtes lebte. „Sex denique in Sicilia monasteria construens, fratres illic Christo servituros aggregavit: septimum vero intra urbis hujus muros instituit, in quo et ipse postmodum regulari tramite, multis sibi sociatis fratribus, sub abbatis imperio militavit“²⁾. San Saba müßte daher eigens aufgezählt sein, wenn es als selbständiges Kloster sein Entstehen dem hl. Gregor I. verdankte; denn es ist nicht einmal anzunehmen, daß der Convent auf dem Clivus Scauri von Anfang an eine von ihm abhängige Niederlassung auf dem kl. Aventin besessen hätte. Und dies aus dem einfachen Grunde, weil schon in der ersten Hälfte des siebenten Jahrhunderts *griechische* Basilianermönche im Sabaskloster erscheinen, ohne jede Abhängig-

¹⁾ Migne P. L. 179, col. 931.

²⁾ Migne P. L. 75, col. 43,4 und col. 65,5.

keit vom nahegelegenen gregorianischen Kloster. Ebenso wenig ist die bekannte Erzählung des Diakons Johannes vom Aufenthalt Silvias, der hl. Mutter Gregors, in San Saba geeignet, den Gedanken an eine Gründung durch ihren Sohn nahezulegen: „In hujus sacri monasterii penetralibus idem vir omnipotentis Dei Gregorius, a matre Silvia, tunc temporis juxta portam beati Pauli apostoli, loco qui dicitur Cella nova, quo hactenus oratorium nomini ejus dedicatum est, et famosum sancti Sabae confessoris Christi monasterium, cujus laus in sexta et septima synodo, constitutum videtur, degente, crudis leguminibus pascebatur“¹⁾. Der Bericht ist gleichwohl nicht als reine Erfindung des sonst etwas redseligen Geschichtsschreibers aufzufassen, sondern er muß richtig verstanden und auf den wahren Kern zurückgeführt werden. Johannes erzählt bloß, daß zu seiner Zeit, d. h. am Ende des neunten Jahrhunderts, im griechischen Sabaskloster ein Oratorium dem Andenken der hl. Silvia geweiht war. Darunter ist gewiß nicht die ganze Mönchsbasilika zu verstehen, sondern nur etwa eine angebaute Kapelle, oder gar nur ein Altar. Ueberall wo in den alten Benediktiner-Klöstern, besonders im achten Jahrhundert, der hl. Gregor der Große als Ordensheiliger verehrt wurde, da fand auch seine hl. Mutter Silvia ihren gebührenden Kult. Es ist sogar anzunehmen, daß die Existenz des kleinen Silvia-Oratoriums zu jener lieblichen Legende Anlaß gab, wonach die Mutter ihrem Sohne im Kloster täglich eine silberne Schüssel voll Gemüse zuschickte, bis eines Tages ein Engel in Bettlergestalt das kostbare Gefäß zum Almosen erhielt. Gregor war zwischen 573—577 Mönch im Andreaskloster auf dem Clivus Scauri; zu jener Zeit hätte also Silvia in der Zurückgezogenheit auf dem kleinen Aventin gelebt. Wie aber damit die Behauptung des Biographen in Einklang zu bringen ist, Gregor habe erst nach dem Tode der Eltern sein Vaterhaus in ein Kloster umgewandelt²⁾, ist eine andere Frage. Wenn der Aufenthalt der hl. Silvia an der Stätte des späteren Sabasklosters überhaupt geschichtlich ist, dann gab es sicher bis zu ihrem Tode noch keine Mönchsgemeinschaft auf dem kleinen Aventin. Nun aber ist das griechische Kloster wenige Dezennien nach dem Todesjahr des Papstes Gregor

¹⁾ Migne P. L. 75, col. 66,9.

²⁾ Migne P. L. 75, col. 43,3.

bereits gegründet und von einer früheren Ansiedelung lateinischer Mönche ist weder in Dokumenten noch in Monumenten eine Spur aufzufinden¹⁾).

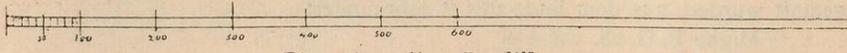
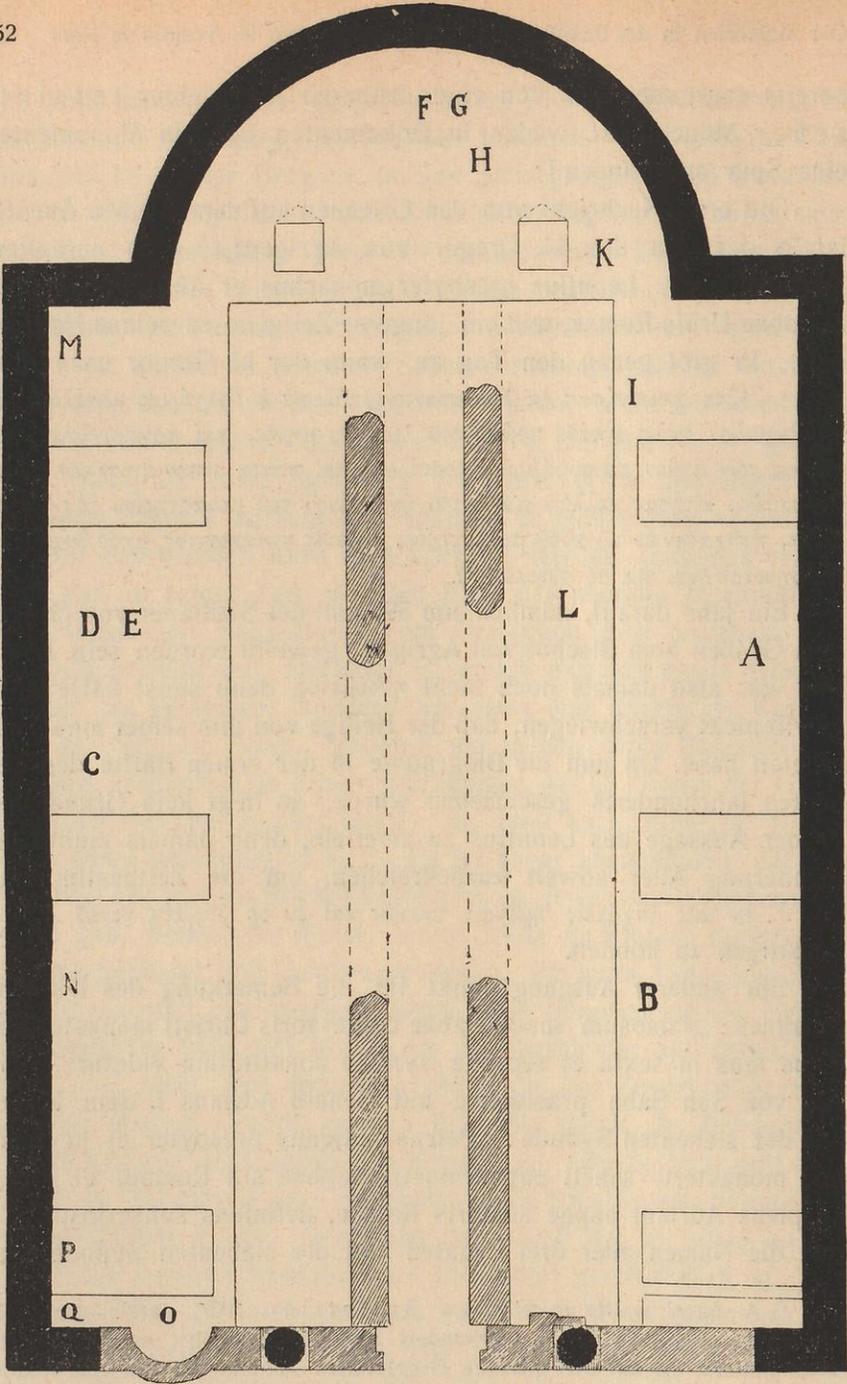
Die erste Nachricht von den Griechen auf dem kleinen Aventin ist in der Vita des hl. Gregor von Agrigent († 630) enthalten. Der Verfasser, Leontius presbyter monachus et Abbas monasterii S. Sabae Urbis Romae, will ein jüngerer Zeitgenosse seines Heiligen sein. Er gibt genau den Tag an, wann der hl. Gregor nach Rom kam: „Εἴτα ἀποκινήσας ἐκ Κωνσταντινουπόλεως ὁ Γρηγόριος κατέλαβεν ἐν τῇ Ρωμαίων πόλει εἰκάδι πρώτῃ τοῦ Ἰουνίου μηνός, καὶ προσκυνήσας τοὺς τάφους τῶν ἁγίων πανευφήμων ἀποστόλων, καὶ πάντα τόπον ἅγιον τὸν ἐκεῖσε διαδραμῶν, αἰτήσας κελλίον παρὰ τοῦ ἡγουμένου τοῦ μοναστηρίου τοῦ Ἁγίου Σάβα, ἡσύχασεν ἐν τῷ αὐτῷ μοναστηρίῳ, μηδενὸς γινώσκοντος, μηδὲ δυνάμενος παρῆρησιασθῆναι τι τὸ σύνολον“²⁾).

Ein Jahr darauf, nämlich um 590 soll der Sizilianer von Gregor dem Großen zum Bischof von Agrigent geweiht worden sein. Leontius war also damals noch nicht ἡγούμενος, denn sonst hätte er es gewiß nicht verschwiegen, daß der Heilige von ihm selber eine Zelle erbeten habe. Da nun die Biographie in der ersten Hälfte des siebenten Jahrhunderts geschrieben wurde, so liegt kein Grund vor, an der Aussage des Leontius zu zweifeln, denn damals mußte die Erinnerung Aller soweit zurückreichen, um die Zeitbestimmung „... ἐν ταῖς ἐσχάταις ἡμέραις ταύταις καὶ ἐν τῇ ἐσχάτῃ γενεᾷ . . .“ bestätigen zu können.

Ein anderer Ausgangspunkt ist die Bemerkung des Diakons Johannes: „famosum sancti Sabae confessoris Christi monasterium, cujus laus in sexta et septima synodo constitutum videtur“. Ein Abt von San Saba präsiidierte auf Geheiß Adrians I. dem Konzil auf der siebenten Synode: „Petrus indignus presbyter et hegumenus monasterii sancti patris nostri Sabbae siti Romae, et locum supplens Adriani papae senioris Romae, definiens subscripsi“. Da nun die Namen aller drei Legaten von der siebenten Synode auch

¹⁾ A. Bacci wollte in Nuovo Bullettino 1907, lateinische Grabinschriften aus dem 6.—7. Jahrhundert nachweisen, wobei er die griechischen Lettern, die auf den gleichen Ziegelplatten sichtbar sind, in eine spätere Epoche versetzte. Tatsächlich stammen die griechischen aus dem 7. Jahrhundert und die lateinischen, die bei zweimaliger Benützung des Materials darübergemalt wurden, aus dem Ende des 9. Jahrhunderts.

²⁾ Migne P. G. 98, col. 616.



Plan der alten Basilika.

Die Lettern bezeichnen die Lage der Freskenstücke bei ihrer Auffindung.

schon auf dem Konzil von 649 zu treffen sind, wenngleich ohne nähere Bestimmung ihres Klosters, so liegt es nahe, den Abt von San Saba, der um 680 auf dem Konzil den Vorsitz führte, auch schon unter den jüngeren griechischen Mönchen zu suchen, die in der sechsten Synode von 649 mit Eifer den Glauben gegen die Monophysiten verteidigten¹⁾.

Somit ist das Bestehen des Sabasklosters für die erste Hälfte des siebenten Jahrhunderts gesichert; die gleichen Gründe aber sagen, daß es keine Stiftung Gregors des Großen sein kann. Wie nahe jedoch die Ankunft der Griechen in Rom an das Todesjahr des hl. Sabas (532) hinaufzurücken ist, dürfte, solange nicht reichlichere Geschichtsquellen fließen, schwerlich bis auf das Jahr hinaus zu bestimmen sein. Jedenfalls bot die Zeit der persischen Invasion (614) und die Plünderung der hl. Laura in Jerusalem mehr als eine Gelegenheit für die flüchtenden Mönche, um im Abendland ein ruhiges Asyl zu suchen.

Die kleine Basilika der Sabaiten, die seit dem Jahre Tausend bis auf unsere Zeit unter einer zweiten, größeren Kirche verborgen lag, zeigt die Spuren von verschiedenen Bauepochen. Ursprünglich war sie eine einfache Aula von 13 m Länge und 10 m Breite mit einer Absis von 7 m. Die Frontseite hatte drei Bogen, einen mittleren breiten, durch 2 Marmorsäulen von den seitlichen, etwas schmäleren getrennt. Unter dem Giebeldach öffneten sich drei breite Fenster. Das Mauerwerk bestand aus regelmäßigen Lagen von Tuff- und Ziegelsteinen. Unter dem Fußboden der Basilika lag der Begräbnisplatz der Mönche, anfangs bis zu einer Tiefe von 3 m. Später wurde der Boden um 65 cm erhöht, um mehr Raum für die Grabanlagen zu schaffen, wodurch die Säulenbasen des Einganges verdeckt wurden. Kurz vor dem Jahre Tausend lag die alte Basilika durch Gewalt oder durch Natureinflüsse zerstört darnieder; aus ihren Ruinen erhob sich alsbald die neue, beinahe doppelt so große Kirche. Alle Malereien, die in der ausgegrabenen alten Kirche gefunden wurden, können daher nur den drei Jahrhunderten vor Tausend angehören. Sie sind leider alle sehr fragmentarisch auf uns gekommen, bieten aber trotzdem ein außerordentlich lehrreiches Material für die Geschichte der kirchlichen Kunst im Mittelalter.

¹⁾ Mansi Coll. Conc. 70, 904, 910.

A. Malereien aus dem siebenten Jahrhundert.

Die ältesten Fresken in San Saba sind die sieben Köpfe von Heiligen, die nach den Ausgrabungsberichten am Boden der rechten



Fig. 1. — Der hl. Sebastian. Zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts.

Längswand aufgefunden wurden. [Punkt A des Planes.] Sie bildeten also, wie es scheint, eine zusammenhängende Reihe von lebensgroßen Figuren, die, ähnlich wie im linken Seitenschiff von St. Maria Antiqua, mit den Namensangaben gefunden wurden. An Ort und Stelle sind heute noch vereinzelt Reste des später übermalten Teppichmusters sichtbar.

1. Der hl. Sebastianus. Fig. 1.

Der kriegsartige Kopf mit Kraushaar und kurzem struppigem Bart ist von allen sieben Gestalten am leichtesten zu erkennen¹⁾.

¹⁾ Veröffentlicht von Wilpert in *Melanges d'Archeologie et d'Histoire* 1906, p. 15.

Von der Gewandung ist auf der rechten Schulter und über der Brust gerade noch soviel erhalten, um mit Sicherheit die Offiziers-tracht feststellen zu können. Der Sebastian auf dem Mosaik in



Fig. 2. — Der hl. Laurentius. Zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts.

San Pietro in Vincoli würde für eine Ergänzung das beste Vorbild liefern. Der Typus ist der Auffassung nach genau derselbe.

2. Der hl. Laurentius. Fig. 2.

Der Heilige ist als Diakon in der Dalmatik mit weiten Ärmeln und dem perlengeschmückten Evangelienbuch im linken Arm dargestellt. Es ist der besterhaltene Kopf. Die Malschicht ist noch

glatt und nicht, wie die sämtlichen übrigen, mit Stalaktit überzogen. Dieser Umstand ist ungemein günstig für das Studium der hier angewandten Maltechnik. Man sieht genau, wie die Konturen un-



Fig. 3. — **Der hl. Stephanus.** Zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts.

verwischt aufgetragen sind und wie der Grundton nachträglich durch die pastösen Lichteffekte aufgelöst wird.

3. **Der hl. Stephanus.** *Fig. 3.*

Zum Gegensatz von seinem Genossen ist dieser hl. Levit von jugendlichem Aussehen, wie es seinem auf römischen Malereien überlieferten Typus, z. B. in der Basilika der hll. Felix und Adauktus entspricht. Ueber dem Evangelienkodex in der Linken sind noch

deutliche Farbreste einer *Crux hastata* erkennbar. Der Diakon hat die große Tonsur und trug die Gewänder der heiligen Gestalten, nämlich Tunika und Pallium.



Fig. 4. — Der hl. Petrus von Alexandrien. Zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts.

4. Der hl. Petrus von Alexandrien. Fig. 4.

Dieser orientalische Bischof mit dem Omophorion zeigt in unverkennbarer Weise die Züge der mit dem Namen ΠΕΤΡΟΣ bezeichneten Figur im linken Seitenschiff von Sta. Maria Antiqua. Es ist dasselbe breite Gesicht mit den wulstigen Lippen und dem kurzen Rundbart.

Die drei übrigen Köpfe sind unmöglich mit Sicherheit zu identifizieren. Fig. 5 kann ein Papst gewesen sein wegen des Palliums, das noch über der linken Schulter erhalten ist. Die beiden anderen Fig. 6 und 7 können zwei Priester oder Diakone gewesen sein.

Beachtenswert ist nun die Technik dieser Malereien. Der Freskogrund ist gut geglättet; besteht aber aus ziemlich grobem Material, indem zwischen dem Kalk große Sandkörner zum Vor-

schein kommen. Der Maler hat zuerst einen Kreis für den Heiligenschein auf dem frischen Bewurf gezogen, dann diese ganze Rundung mit einer dicken Lage von Gelb (gebrannter Oker, Kreide und



Fig. 5. — Bildnis eines Papstes. Zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts.

Zinnober) bemalt. Dies ist leicht daraus ersichtlich, daß überall, wo ein Stückchen Gesichtsfarbe abgeblättert ist, jetzt dieser gelbe Grund zu Tage tritt. Hierauf zeichnete der Maler die ersten Konturen mit feinem rötlichem Pinselstrich (Zinnober) und überzog dann die großen Flächen mit einem Grundton von Fleischfarbe (Kreide und Zinnober). Eine Beimischung von gebranntem Oker rötete die Karnation auf den Wangen, während die Haarpartien durch Weiß mit Rußschwarz gegeben wurden. Dann fehlten nur noch die warmen Schatten und die Lichter. Ersteres gab der Künstler durch starke rotbraune Pinselstriche; das andere kam durch Strichlagen von Weiß mit Fleischfarbe gemischt auf den hervortretenden Teilen von Stirn, Wangen, Mund, Nase und Hals zustande. Dazwischen ist noch ein schwaches Grau als Mittelton in die warmen Fleischfarben

vertrieben. Der pastöse Pinselauftrag verrät eine außerordentliche zeichnerische Gewandtheit; nur ist er etwas streng, ja sogar schematisch, letzteres vielleicht geradezu beabsichtigt. Es ist außer



Fig. 6. — Zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts.

allem Zweifel, daß sämtliche sieben Köpfe vom gleichen Künstler stammen. Diese gewohnheitsmäßigen Striche, mit denen Augen, Ohren, Mund und Nase in allereinfachster, aber doch genügender Weise charakterisiert sind, lassen auf eine vielbeschäftigte und geschulte Künstlerhand schließen. Es ist immer noch jene bewährte, römische Malerschule, wie wir sie kennen vom Grabe des hl. Cornelius, von den Fresken der Felix und Adauktus-Basilika und von den Papstbildern der alten Paulskirche bis hinauf zu den Wandgemälden in Sta. Maria Antiqua. Auch den römischen Mosaiken gegenüber zeigen die Typen der ältesten Fresken in San Saba keine bedeutsamen Unterschiede. Es ist die gleich strenge Durchbildung der Formen, wie auf den Mosaiken des sechsten und siebenten Jahrhunderts. Allerdings haben wir dabei eine Stilwandlung im engeren Rahmen der spätrömischen Kunst nicht außer Acht zu lassen. Denn gerade diese zusammenhanglosen Einzelfiguren zeigen

gegenüber dem unplastischen Linearismus, der zur Völkerwanderungszeit herrscht, doch schon einen Anfang der naturalistischen Reliefwirkung in der zarten Behandlung der Schatten und Lichter.



Fig. 7. — Zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts.

Was daher die Zeit anbelangt, wann diese Fresken in der kleinen Sabasbasilika gemalt wurden, so ist aus dem Vergleichsmaterial soviel ersichtlich, daß sie ihrer Technik nach ziemlich bald auf das Mosaik des hl. Sebastians in San Pietro in Vincoli (670) und die Mosaiken von San Venanzio (640) folgen, aber doch noch vor den Fresken in Sta. Maria Antiqua aus der Zeit Johannes VII. (705—707) ausgeführt wurden. Somit ist als weitester Termin die zweite Hälfte des siebenten Jahrhunderts anzugeben.

B. Malereien aus dem achten Jahrhundert.

Es ist nicht mehr zu ermitteln, ob schon im siebenten Jahrhundert die Wände der Sabaskirche mit einem biblischen Zyklus bemalt, oder ob sie schmucklos waren. Die wenigen Spuren

von übertünchtem Freskogrund beweisen nichts, denn sie sind bloß an einer einzigen Stelle (Heilung des Gichtbrüchigen) vorhanden und können von einem verunglückten ersten Entwurf herrühren, der vielleicht schon wenige Tage nach der Entstehung mit Tünche überstrichen und frisch bemalt wurde. Nach dem Fundmaterial zu schließen, waren die Wände im achten Jahrhundert doppelreihig, mit einem reichhaltigen Gemäldezyklus ausgestattet. Das mittlere Maß der Bilder betrug 2 m², die Ränder eingerechnet. Also konnten an den beiden Wänden, von je 13 m Länge zusammen bequem 24 Gemälde Platz finden.

Die erhaltenen Bruchstücke lassen uns noch zehn Bilder mit Sicherheit erkennen; nämlich:

Joachim und Anna im Tempel,
Die Vermählung,
Die Darstellung im Tempel,
Die Taufe Jesu,
Der wunderbare Fischfang,
Die Heilung des Gichtbrüchigen,
Der Meeressturm,
Die Errettung Petri aus den Wogen,
Die Verklärung Christi,
Der Einzug in Jerusalem.

Mit Sicherheit darf daher angenommen werden, daß unter den Bildern aus der Kindheit Jesu auch Visitation, Mariä Verkündigung, Geburt und Anbetung der Magier nicht fehlten. Zu den Wundern Jesu gehörten dann allenfalls noch die Auferweckung des Lazarus, die Blindenheilung und die Brotvermehrung. Dann bleiben noch sieben Szenen aus der Leidensgeschichte, die nach den bekannten Vorlagen etwa folgende gewesen sein konnten: das Abendmahl, Christus im Garten von Gethsemane, Christus vor Pilatus, die Verleugnung Petri, die Kreuztragung, die Frauen am Grabe und die Auferstehung.

1. Joachim und Anna im Tempel.

Von diesem Bilde ist nur noch ein Teil der erklärenden Inschrift erhalten. (Fig. 8.)

IOAKIM *Kαι* ANN α
EN TΩ NΑΩ

Die Szene gehört zu den Apokryphen; sie hat aber nichtsdestoweniger eine hohe Bedeutung für die Ikonographie der mittel-



Fig. 8. — Inschrift vom Fresko Joachim und Anna im Tempel.
Anfang des 8. Jahrhunderts.

alterlichen Kunst, weil sie jener gemeinsamen Quelle, dem Protoevangelium Jakobi, entstammt, dem auch die legendären Erzählungen von Mariä Verkündigung an der Quelle, Ochs und Esel bei der Geburt des Herrn und die Bestrafung der ungläubigen Obstetrix Salome, angehören. Unsere griechische Inschrift in S. Saba verbürgt von neuem den mächtigen Einfluß des Protoevangeliums auf die alten Bilderzyklen. Von Joachim und Anna wird dort im siebenten Kapitel erzählt, daß sie die Jungfrau Maria zum Tempel brachten, um sie dem Dienst des Herrn zu weihen (*Και ἐποίησαν οὕτως, ἕως οὗ ἀνέβασεν ἐν τῷ ναῷ κυρίου*¹⁾).

Der fragmentarische Zustand der Inschrift könnte aber vielleicht noch einen anderen Ergänzungsversuch nahelegen, der ebenfalls mit einer alten Legende übereinstimmen würde. Es ist die Erzählung von der Begegnung der heiligen Eltern Joachim und Anna an der goldenen Tempelpforte²⁾. Eine Miniatur im Menolo-

¹⁾ Tischendorf. *Evangelia apocrypha* p. 15.

²⁾ *Evangelium de Nativitate Mariae* cap. III. (Tischendorf. *Evangelia apocrypha* p. 115).



Fig. 9. — Inschrift vom Fresko der Vermählung.
Anfang des 8. Jahrhunderts.

gium Basilianum vergegenwärtigt uns diese Szene. (Cod. Vat. grec. 1613 fol. 229.)

Auch im Protoevangelium des Jakobus ist die Rede von einer Begegnung an der Pforte. Da aber in unserem Fragment ausdrücklich der Tempel vorkommt, während im Protoevangelium offenbar nur die Haustüre (πρὸς τῇ πύλῃ τοῦ οἴκου αὐτῆς) gemeint ist, so dürfte eine Entscheidung für unsere erste Erklärung den Vorzug finden ¹⁾.

2. Die Vermählung.

Das Protoevangelium des Jakobus erzählt uns, das die Tempelpriester einen Gemahl für die Jungfrau Maria suchten. Die Wahl fiel auf Josef den Zimmermann ²⁾.

¹⁾ Die Freskoinschrift ist leider, wie sovieler andere wertvolle Fragmente, durch das unverständige Walten der Kunstkommission, welcher die Ausgrabungen in San Saba anvertraut waren, verloren gegangen.

²⁾ Tischendorf. Evangelia apocrypha cap. IX, p. 18.

Die griechische Inschrift in Weiß auf blauem Grund, jetzt im Museum des deutsch-ungarischen Kollegs, (*Fig. 9*) beweist, daß in San Saba jene Szene dargestellt war, in welcher Maria von den Priestern dem hl. Josef angetraut wird. Auf den Fragmenten ist mit knapper Not gerade soviel erhalten, um den Text mit Sicherheit ergänzen zu können. Dem feminilen Artikel im Akkusativ geht eine Verbalendung im Medium voraus: ...NTAI THN. Davor sind noch die Spuren eines E sichtbar mit dem winzigen Rest der oberen Rundung des vorausgehenden Buchstabens. Dies ist entscheidend. Der Bogen kann nur einem O oder Θ angehören. O vor E ist ausgeschlossen; also ist ΘENTAI vom Verbum τῆρειν zu lesen. Da nun in der zweiten Zeile die Endung ΙΦ' mit dem Apostroph zweifels- ohne dem Namen ΙΩCΙΦ angehört, so bedeutet der Akkusativ in der oberen Zeile nichts anderes als THN Ἀγίαν Μαρτάν. Es ist also hier die Rede von der Uebergabe der Maria an Josef und der vollständige Text über dem Bilde lautete infolgedessen:

✠ ENΘA OI IEPEIC ΠΑΡΑΤΙΘΕΝΤΑΙ ΤΗΝ Α
ΓΙΑΝ 'ΜΑΡΙΑΝ' ΤΩ ΑΓΙΩ ΙΩCΙΦ'

3. Die Darstellung im Tempel.

Diese Szene ist durch ein einziges Fragment verbürgt, das bald nach seiner Auffindung wieder verloren ging. Wilpert hat es glücklicherweise noch für die große Sammlung der mittelalterlichen Malereien farbig reproduzieren können. Jetzt ist es trotz meiner jahrelangen Bemühungen nicht mehr auffindbar. Dargestellt war der Jesusknabe im weißen gegürteten Kleid mit dem gelben Kreuznimbus, wie er mit ausgestreckten Armen vom Greisen Simeon empfangen wird. (Lc. 2, 24., Protoev. Jac. 24.)

Dieses Detail erinnert lebhaft an die Miniatur im Codex der Sermones des hl. Gregor von Nazianz, der gegen 890 entstand und der, wie weiter unten gezeigt werden soll, mehrere sehr beachtenswerte Analogien zu den Fresken in San Saba enthält. (Omont Ms. grec 510 fol. 137.)

4. Die Taufe Jesu.

Eine weisse Inschrift auf blauem Grunde enthält die Worte :

... ICHNEΦΕΔΘΗ

ὁὗτος ἐστὶΝΩΥΙΟCΜΟΥ · Ω ΑΓΑΠΗΤΟC

(Fig. 10). Die obere Zeile ist unklar, sie scheint aber das Wort ἡ νεφέλη zu enthalten, wenn das überflüssige Θ zu den ohnedies nicht



Fig. 10. — Inschrift vom Fresko der Taufe Jesu. Anfang des 8. Jahrhunderts.

seltener Schreibfehlern gerechnet wird. Trotzdem von der Wolke die Rede ist, gehört die Inschrift doch zur Taufe Jesu (Lc. 3, 21); denn beim Fresko der Verklärung war für die lange Zeile kein Raum vorhanden. Die Fragmente befinden sich gegenwärtig im letzten Glasschrank des linken Seitenschiffes in San Saba.

5. Der wunderbare Fischfang.

Vom ganzen Bilde ist nur noch die rechte obere Ecke erhalten. (Fig. 11.) Sie zeigt zwei braune Schiffskiele auf schwarzem Grund und eine gebückte männliche Halbfigur in der gegürteten Tunika. Darüber ist die weiße Inschrift auf rotem Grund:

ΙΑΚΟΒΟC
Κ ΙΩΑΝΝΙC

Ein vorhergehendes O mit Y supercolumnatum bedeutet eine schwerzuergänzende Genitivendung. Das Bruchstück schließt sich rechts unmittelbar an das Paralytikusfresko



Fig. 11. — Fragment vom wunderbaren Fischfang. Anfang des 8. Jahrhunderts

an, woraus zu entnehmen ist, daß hier der wunderbare Fischfang vor der Auferstehung des Herrn (Lc. 5, 1) dargestellt war. Die ganze Komposition läßt sich mit Hilfe der Miniatur im Gregor von Nazianz Ms. grec 510 fol. 87^v in folgender Weise wiederherstellen: Links am Ufer steht der Herr mit der erhobenen Rechten. Auf den Wellen des Sees sind die beiden Schiffelein, im Vordergrund dasjenige mit Petrus und Andreas, rechts dahinter die Barke mit Jakobus und Johannes.

6. Die Heilung des Gichtbrüchigen.

Das größte Bruchstück der bemalten Kirchenwand enthält fast vollständig die Szene der Heilung des Gichtbrüchigen (*Fig. 12*). Der Block lag in der Mitte gegen die rechte Seitenmauer hin [Punkt B des Planes]. Eingedrungenes Wasser hat das Fresko stellenweise mit Stalaktit überzogen und das noch andauernde Abblättern der Farben verursacht. Am meisten litten jene Partien, auf denen die Farben pastös aufgetragen waren. So haben gerade die Gesichter am wenigsten Stand gehalten, während die flächigeren Kleider besser eingetrocknet sind.

Das Bild ist nach folgender Art gruppiert: Eine von acht Pfeilern mit korinthischen Kapitellen getragene Halle, die mit Röhrenziegeln gedeckt ist, hebt sich von einem in wagrechte, schwarze und gelbe Zonen eingeteilten Hintergrund ab. Rechts davor steht Christus mit dem Kreuznimbus in Tunika und Pallium von dunkelfarbigem Purpur. Dahinter stehen vier Apostel, in edler Bewegung dem Vorgang des Wunders folgend (Lc. 5, 17—26). Sie sind jugendlich, bartlos mit Ausnahme des ersten, der dem Heiland zunächst steht und deshalb wohl den hl. Petrus repräsentiert. Ihre Kleider bestehen in weißer Tunika und gelblichem Pallium. Eine eigentümliche rotbraune Verzierung tritt überall dort auf, wo das Pallium zusammengefaßte Falten bildet. Es sind dieselben eingesteckten Klammern, wie in den Kleidern der Figuren in der Zachariaskapelle in Sta. Maria antiqua und auf den Mosaiken Paskals I. Möglicherweise können es aber auch Verzierungen sein in Form von aufgenähten oder gestickten Tuchstücken. Den Aposteln gegenüber steht rechts eine Gruppe von Juden. Sie haben alle die nämliche Tracht: eine langärmelige Talartunika und die Paenula mit dem

Omophorion. Im Mittelpunkt steht der Geheilte in rosafarbener, gegürteter Tunika, das Bettgestell auf dem Rücken. Gleichsam als Ergänzung des Wunders ist über der mittleren Gruppe die Vorgeschichte dargestellt. Vier Männer in hochgeschürzter roter Tunika



Fig. 13. — **Inschrift vom Fresko des Meeressturmes.** Anfang des 8. Jahrhunderts.

lassen an Seilen den Kranken auf seinem Bett durch das geöffnete Dach hinunter. Die Proportionen sind hier teils aus Raummangel, teils aus beabsichtigter Perspektive stark reduziert¹⁾. In den freien Feldern links und rechts neben dem Hause steht die erklärende Inschrift:

† ΕΙΘΑ
ΩΚΙΑCΑ
ΤΩ

ΤΩΝπαρα
ΔΥΤΙCΟΥ

Ueber der Einrahmung des Bildes zieht sich ein interessantes Ornament hin, das aus ineinandergreifenden Kreisen besteht, ähnlich wie auf dem Ezechiasfresko und in der rechten Seitenkapelle in Sta. Maria antiqua. Stil und Technik sollen weiter unten bei der Datierungsfrage eingehend besprochen werden.

7. Der Meeressturm.

Eine fragmentarische Inschrift von braunen Buchstaben auf rotem Grund (*Fig. 13*) beweist, daß auch der Sturm auf dem Meere

¹⁾ Mit dieser Komposition ist die ähnliche Miniatur in den Sermones des hl. Gregor von Nazianz aus dem Ende des neunten Jahrhunderts (Omont Ms. grec 510 f. 75) und das bekannte Mosaik in S. Apollinare in Ravenna zu vergleichen.

in den biblischen Zyklus aufgenommen war. Sie enthält die Bitte der furchtsamen Jünger an den Herrn (Mt. 8,24):

✠ KĒ COCON HMAĀC ·

Unterhalb der Inschrift ist auf gelbem Grunde der Rest einer Apostelfigur, nämlich ein erhobener Arm, und rechts davon ein gespanntes Segel sichtbar. Gegenwärtig befinden sich diese Bruchstücke in Zement eingefast im letzten Glasschrank des linken Kirchenschiffes.

8. Die Errettung Petri aus den Wogen.

Der zweitgrößte Block der bemalten Kirchenwand, der nach dem Einsturz in die Mitte links zu liegen kam [Punkt C des Planes], stellt Christus dar, der auf den Meereswogen wandelnd, dem unter-sinkenden Petrus die Hand reicht (*Fig. 14*). Alles Uebrige ist vollständig zerstört. Es konnte aber nichts anderes enthalten als das Schiffchen mit den Jüngern nach der Erzählung des Evangeliums (Mt. 14, 26—32). So zeigt schon die älteste Darstellung dieser Szene auf dem Sarkophagfragment in San Sisto ¹⁾ die gleiche Komposition, und sie muß sich ziemlich unverändert durch das Mittelalter hindurch erhalten haben; denn wir treffen sie noch am Ende des neunten Jahrhunderts unter den Miniaturen des Codex der Sermones des hl. Gregor von Nazianz (Omont, Ms. grec 510, fol. 170) in derselben wesentlichen Form.

Die Figur Christi hat auf unserem Fresko wiederum den Kreuznimbus und die Purpurkleider Pallium und Tunika mit weißen Clavi. Das Haupthaar ist gescheitelt und fließt in sanften Wellenlinien auf den Nacken. Das Antlitz ist oval mit kurzem braunem Rundbart. Die linke Hand trägt eine Schriftrolle, während die rechte den Arm Petri erfaßt. Der Apostel in weißer Tunika und gelblichem Pallium mit roten Segmenten blickt mit flehender Gebärde zum Herrn empor. Seine Stirn ist tief gefurcht, und der ganze Kopf zeigt deutlich den traditionellen Petrustypus mit dem weißen, krausen Rundbart. Der Hintergrund besteht aus vier horizontalen Farbzonen, von denen die unterste blaue das Meer andeutet, während der nächste schmale Streifen in Gelb den Horizont markiert. Darüber sind noch zwei breitere aus Rosarot und Minium.

¹⁾ Wilpert, La cripta dei Papi tav. VI., 1.

Auf letzterem war in weißen Lettern die erklärende Inschrift geschrieben, die jetzt aus dreizehn Fragmenten zusammengesetzt und



Fig. 14. — Die Errettung Petri aus den Wogen. Anfang des 8. Jahrhunderts.

in Zement eingelassen im letzten Glasschrank des linken Kirchenschiffes aufbewahrt wird (*Fig. 15*). Sie lautet:

✠ ΕΝΘΑ Ο Κ̄C ΕΝ ΤΗ ΘΑΛΑCCH ΟΡ̄Cγει τὴν χεῖρα
ΤΩ ΑΠΙΩ ΠΕΤΡΩ

Von einem vorausgehenden Bilde, das durch zwei dunkelbraune Streifen vom Fresko des untersinkenden Petrus getrennt ist, blieb



Fig. 15. — **Inscript vom Fresko der Rettung Petri aus den Wogen.**
Anfang des 8. Jahrhunderts.

noch die Gruppe des zuschauenden Volkes erhalten. Die Tracht ist die nämliche, durch welche die Pharisäer auf dem Bilde des Gichtbrüchigen charakterisiert sind.

9. Die Verklärung Christi.

Bei der Auffindung des Sabaskirchleins lag an der linken Seitenwand [Punkt D des Planes] ein größeres Freskobruchstück, das bei den ersten Erklärungsversuchen nicht wenige Schwierigkeiten bot (*Fig. 16*). Vor einem bergähnlichen Hintergrund steht in etwas nach rechts geneigter Stellung eine Figur, von welcher noch der Kopf, die rechte Hand und ein Teil des Rückens erhalten ist. Links neben dieser Person steht in gleicher Höhe der Name ✠ ΙΩΑΝΝΗC in Vertikalschrift. Ueber drei horizontalen Farbzonen, von denen die untere blau, die mittlere rot und die oberste gelb ist, erscheinen die Füße von zwei Pferden vor einem zweirädrigen Wagen in Form einer Biga. Was liegt da näher als an eine apokalyptische Szene zu denken? Zwei kleine Details sind es nun, die mir zu einer anderen Rekonstruktion verhelfen. Auf der Spitze des Berges sind die Zehen eines rechten Fußes sichtbar, und etwas oberhalb links auf dem gelben Grund ein blauer Farb-

rest mit weißer Rundung, beides offenbar Teile einer Christusfigur in der Mandorla. Unter den zusammengesetzten Köpfen befindet sich auch ein Brustbild Christi in weißen Kleidern zum Unterschied vom Purpurgewand in den übrigen Szenen, trotzdem es un-



Fig. 16. — Bruchstücke der Verklärung Christi auf dem Berg Thabor und des Einzuges in Jerusalem. Anfang des 8. Jahrhunderts.

verkennbar vom gleichen Maler her stammt (*Fig. 17*). Am Kreuznimbus haftet ebenfalls ein deutlicher Rest der Mandorla. Die rechte Hand macht den Redegestus, während die linke, die jetzt fehlt, wahrscheinlich die Schriftrolle trug. Nach weiterem Suchen gelang es



Fig. 17. — Christusfigur der Verklärung auf Thabor. Anfang des 8. Jahrhunderts.

mir, unter den vielen Fragmenten noch einen anderen Teil der Mandorla mit den fünf Buchstaben ...ΜΟΡΦΩ... von der ehemaligen Ueberschrift aufzufinden ¹⁾. In Fig. 18 gebe ich meine Rekon-

¹⁾ Diese Bruchstücke waren von der Commissione dei cultori di architettura zum Wegwerfen bestimmt; sie befinden sich aber jetzt, dank der verständigen Fürsorge des Rektors Pater A. Müller, im Museum des deutsch-ungarischen Kollegs. Grisar erzählt in seiner ersten Beschreibung San Sabas in der *Civiltà Cattolica* 1901 p. 195, daß er unter den herumliegenden Fragmenten auch „una testa di cavallo dipinta con molta naturalezza e spigliatezza „ gesehen habe. Der Pferdekopf mußte zum Zweigespann auf unserem Fresko gehört haben.

struktion der ganzen Szene. Es ist die Verklärung Christi auf Thabor (Mt. 17, 1—9). Wenn sie auch auf den ersten Blick kühn erscheint, so darf nicht vergessen werden, daß alle wesentlichen Teile des Originals vorhanden sind und so verwendet werden müssen,



Fig. 18. — Rekonstruktion der Verklärung Christi auf Thabor.

daß kaum in den nebensächlichen Details etwaige Abweichungen von der ehemaligen Komposition entstehen können. Der zum Teil noch erhaltene Johannes gibt ohne weiteres die Figur des gegenüberstehenden Apostels Jakobus. Eine andere Stellung, etwa die knieende, ist ausgeschlossen, obwohl sie die natürlichere wäre; denn zu der erhaltenen Rückenpartie läßt sie sich nicht einzeichnen. Für Petrus ist der Ehrenplatz in der Mitte bestimmt. Der Maler hat es gewiß auch hier nicht gewagt, den allbekanntesten Petruskopf durch die davorgehaltenen Hände zu verbergen. Ein

Blick auf die übrigen Darstellungen der Transfiguration, besonders auf das Mosaik in der Basilika der hll. Nereus und Achilleus und die Miniatur in den Sermones des hl. Gregor von Nazianz (Omont Ms. grec 510 fol. 75) kann von der Richtigkeit dieser Vermutung überzeugen. Der Wagen mit den zwei Pferden ist für den Propheten Elias bestimmt, der sich infolgedessen zur Rechten des verklärten Herrn befinden mußte. Auf der entsprechenden anderen Seite stand dann der jugendliche Moses mit dem Redegestus (Mt. 17,3: „Moyses et Elias cum eo loquentes“). Gemäß den Worten des Evangeliums hat Christus auf dem Bilde der Transfiguration weiße Gewandung ¹⁾). Ein sicherer Platz ist auch der griechischen Inschrift zugewiesen durch den Rest des Mandorlarandes, der dicht neben dem ω vorbeizieht. Sie lautete ursprünglich.

✠ Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ ΤΟΥ ΚΥ ΙΥ ΧΥ

Das Bild der Verklärung Christi folgte unmittelbar auf die Darstellung der Rettung Petri aus den Wogen; denn links neben der Umrahmung ist noch ein Teil des Nachbarbildes, nämlich eine Ruderstange in den Meereshöfen, die zum Schifflein der Jünger gehörte, sichtbar.

10. Der Einzug in Jerusalem.

Zu Füßen des eben besprochenen Freskos lag bei der Auffindung ein kleineres Fragment [Punkt E des Planes], das über der unteren Einrahmung die Füße zweier männlichen Figuren zeigt. Es müssen Leute aus dem Bürgerstande sein, weil sie die gewöhnliche hochgeschürzte Tunika haben. Der erste links scheint ein Pferd nach sich zu ziehen; denn dicht hinter ihm ist ein gehobener Pferdefuß sichtbar. Der zweite rechts liegt auf den Knien. Vor ihm befindet sich ein stacheliger Gegenstand, wie ein Palmzweig. Zu keiner anderen Szene als zum Einzug Jesu in Jerusalem (Mt. 21, 1—10) können diese spärlichen Details passen. Dafür spricht auch der Fundort unmittelbar neben der Transfiguration. Wenn dort der Wagen des Elias als eine auf diesem Bilde bisher noch nie gesehene Eigentümlichkeit vorkommt, so wird es auch weiter nicht

¹⁾ Mt. 17,2: „vestimenta autem ejus facta sunt alba sicut nix“.

befremden, wenn derselbe Künstler beim Einzug Jesu einen Bürger der Stadt Jerusalem die Eselin des Heilandes führen läßt.

Das Datum dieser Fresken läßt sich bloß durch stilkritische Erwägungen ausfindig machen. Betrachten wir einmal nach dieser Hinsicht das besterhaltene der Bilder, das Paralytikusfresko. Es sind da lauter geniale Striche von Licht und Schatten, mit denen der Künstler die eleganten Figuren hingeworfen hat. Alle Formen sind ungebunden frei und aufgelöst. Keine Spur von konventionellem Schema gibt sich zu erkennen. Ueber einem Grundton hat der Maler mit flottem Pinsel jene gewollten Effekte markiert, wie er sie sich nach eigener Naturbeobachtung gemerkt hatte. Das Fresko ist vollständig illusionistisch gemalt; d. h. die plastischen Naturformen sind in einer Weise mit ihren farbigen Aequivalenten wiedergegeben, daß jede subjektiv willkürliche Darstellungsart ausgeschlossen bleibt. Die faltigen Kleider z. B. sind durch einen gewissen Linienimpressionismus täuschend und doch mit den einfachsten Mitteln der Natur nachgebildet. Energische schwarzblaue Striche, die die Faltentiefe angeben, sind ihrer ganzen Länge nach beidseitig von dünnen Lichteffekten begleitet. Kein Pinselstrich ist in den andern vertrieben. Charakteristisch ist auch die Behandlung der Köpfe. Braune, mit dem Grundton abgestimmte Linien dienen als Kontur und Karnation zugleich. Die Wangen haben eine milde rote Fläche, die unverwischt aufgesetzt ist und gerade deshalb eine naturalistische Wirkung hervorbringt. Die belichteten Stellen auf Stirn, Nase, Mund und Kinn sind durch helle Effekte (Weiß oder lichte Rosa) hervorgehoben; aber es sind keine schematische Schnörkel, sondern freie Striche, die der Künstler wohlüberlegt hingeworfen hat. Wie ungezwungen sind ferner die Augen behandelt! Da kennt der Maler nicht einmal das konventionelle Oval. Er setzt zwei braunrote Striche als Wimpern, die noch über das Profil hinausreichen, und gibt mit ebendenselben abgestimmten Farbton die Pupillenstellung an. Alles dies ist ihm durch eigenes Naturstudium gelungen und er zeigt in dieser flotten Arbeit, daß er die Natur nicht sklavisch nachahmt, sondern daß er über ihr steht und sie vortrefflich beherrscht.

Wann war ein solcher Stil in Rom heimisch ?

Nach dem klassischen Zeitalter des Farbenillusionismus, der bis zur Mitte des sechsten Jahrhunderts dauerte, hat die römische Malerei eine merkwürdige Stilumwandlung erfahren. In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts und im ganzen siebenten begann ein Stil zu herrschen, der sich von der klassischen Kunst mit ihrer objektiven Auffassung der Naturformen immer weiter entfernte. Der große Unterschied wird sofort klar durch einen Vergleich, etwa der Liberiusmosaiken in Sta. Maria Maggiore (432—440) mit einer Reihe von Mosaiken aus dem Zeitraum zwischen 550—650: San Lorenzo fuori le mura, Sant'Agnese, San Venanzio, Santo Stefano Rotondo. Auf diesen letzteren Werken ist alles Malerische des vertieften Raumes verschwunden; es herrscht die Linie und die Fläche. Doch schon am Ende des siebenten Jahrhunderts erwacht eine Renaissance, die wieder mit den alten Darstellungsmitteln des Illusionismus plastisch durchgebildete Formen zu schaffen sucht. Die Künstler sind zwar anfangs noch dem starren Linienstil anhänglich; aber sie bemühen sich doch, wie es die sieben ältesten Köpfe in San Saba beweisen, zum damaligen Schema etwas von ihrer eigenen Naturbeobachtung hinzuzufügen. So entstanden in der Folgezeit jene kühnen Werke der Licht- und Schattenbehandlung, wie wir sie auf den Pfeilern vor dem Presbyterium und der Anbetung des Kruzifixus über der Absis in Sta. Maria Antiqua bewundern. — Infolge der großen künstlerischen Tätigkeit am Anfang des achten Jahrhunderts fließt das Vergleichsmaterial besonders an Freskobilddern etwas reichlicher. Selbstverständlich haben nicht alle Künstler gleich genial die Natur beherrscht; aber was das merkwürdige ist, es zeigen sich auf einmal in den Fresken aus der Zeit Johannes VII. (705—707) zwei deutlich getrennte Stilrichtungen nebeneinander. Der eine Stil arbeitet ganz illusionistisch nur mit Licht und Schatteneffekten (Anbetung des Cruzifixus); der andere hält sich sklavisch an ein erworbenes Schema und hilft sich durch augenfälliges Suchen nach Rundung über sein geringeres Naturkönnen hinweg (Apostelköpfe der linken Wand des Presbyteriums). Daß gegen die Mitte des achten Jahrhunderts hin kein Künstler mehr fähig war, ein illusionistisches Werk zu schaffen, zeigen uns volends die Fresken aus der Zeit des Papstes Zacharias (741—752), wo der Stil wieder völlig zum gebundenen Schema herabsank.

Es ist nun entscheidend für das Datum unseres Paralytikusfreskos, daß es als ein Werk des Illusionismus einerseits verwandt ist mit dem Bilde der Anbetung des Cruzifixus, und anderseits in seinen Details mit dem zweiten Stil des Fresken aus der Zeit Johannes VII. unverkennbare Zusammenhänge aufweist. Betrachten wir zum Vergleich das Fresko der hl. Anna an der rechten Wand des Presbyteriums, so müssen uns die dunklen Kleiderfalten mit den sie begleitenden hellen Linien an ebendieselbe Behandlung der Kleider auf dem Paralytikusfresko erinnern. Jene wagrechte Falte in der Tunika über dem Knöchel kehrt unverändert wieder auf der Gruppe der Pharisäer rechts vom Gichtbrüchigen. Und sogar die rotbraunen Konturen mit den rosafarbenen gestrichelten Lichtern auf Gesicht und Hand der hl. Anna würden auf die nämliche Manier in der Petrusfigur bei der Errettung aus den Wogen hinweisen, wenn sie nicht im ersteren Fresko schematisch, im anderen aber naturtreuer angewandt erschiene. Was noch von den Fresken des biblischen Zyklus an den Wänden des Presbyteriums in Sta. Maria Antiqua aus der Zeit Johannes VII. erhalten ist, zeigt ebenfalls eine ansehnliche Summe von übereinstimmenden Details mit unsern Malereien in San Saba. So hat z. B. der Typus des Christuskopfes auf dem Fresko der Kreuztragung das gewellte Haar und den kurzen Rundbart genau wie in San Saba. Der Kreuznimbus hat in gleicher Weise den breiten Rand und die hellen Streifen. Auch die in verschiedenfarbige Zonen eingeteilten Hintergründe der Szenen müssen als eine Eigentümlichkeit der Zeit Johannes VII. betrachtet werden. Darum gibt es m. E. Anzeichen genug, um die Malereien des biblischen Zyklus in San Saba an den Anfang des achten Jahrhunderts zu datieren.

C. Malereien aus dem neunten Jahrhundert.

1. Die jüngere Absis.

Wenn schon die Wände des Sabaskirchleins im siebenten und achten Jahrhundert mit Fresken bedeckt waren, dann ist vorauszusetzen, daß auch die Absis ihren malerischen Schmuck besaß. Doch aus jenen ersten Zeiten ist keine Spur mehr vorhanden.

Mehrfache gründliche Restaurationsarbeiten haben in der Absis nur noch Malereien aus dem Anfang und der Mitte des neunten Jahrhunderts übrig gelassen. Ueber dem Teppichmuster sieht man heute noch die Füße von achtzehn Figuren, die jedoch durch eine große Verschiedenheit der Fußbekleidung (*Fig. 19*) und teilweise auch der Gewänder immerhin noch eine Rekonstruktion der ganzen Gestalten zulassen (*Fig. 20*). In der Mitte erheben sich zwei mit Stufen ver-

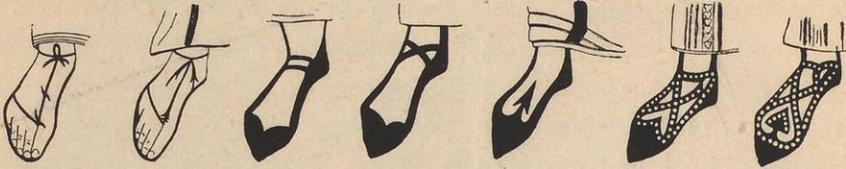


Fig. 19. — Verschiedene Fußbekleidungen in der jüngeren Absis.

sehene Hügel, auf denen zwei kleinere Gestalten stehen. Ihre Bewegung zum Zentrum hinauf und die mit leichten Tüchern eingewickelten Füße lassen uns vermuten, daß es Engel seien, welche im Akt der Verehrung die Kronen auf verhüllten Händen darbringen. Dann folgen rechts und links zwei Apostelfiguren in Tunika und Pallium: zweifelsohne Petrus und Paulus, die ja in den Absismalereien traditionsgemäß den Ehrenplatz einnehmen. Wären es nämlich andere Heilige, dann dürften die verzierten Schuhe nicht fehlen, von welcher Regel nur Mönche ausgenommen sind. Neben Petrus und Paulus folgen zwei Mönche in brauner Tunika, blauem Pallium und zierlich genestelten Sandalen. Auch sie haben Ehrenplätze inne; denn nachher folgt links ein Papst. Also dürfen wir in ihnen die beiden Hauptheiligen des Ordens: Sabas, den großen Reformater, und Paulus, den ersten Eremiten erblicken. Die drei Mönche auf der rechten Seite dürften dann Euthymius, Athanasius und Anastasius der Perser sein. Für die Figur links vom hl. Sabas, die über der Tunika mit reichverziertem Clavus und der Planeta noch das sakrale Pallium und an den Füßen die mit Perlen besetzten Campagi trägt, kann kein anderer Papst als Gregor d. Gr. in Betracht kommen, da er, als hl. Ordensmann auf dem Papstthron, unter den Basilianer- und Benediktinermönchen stets die größte Verehrung genoß. Weiter nach links werden die Versuche der Identifizierung

schon etwas schwieriger. Es sind aber an den Fußbekleidungen noch deutlich zwei Mönche und drei Bischöfe zu erkennen. Wenn wir unter den Basilianerheiligen eine Auswahl treffen, so ist der

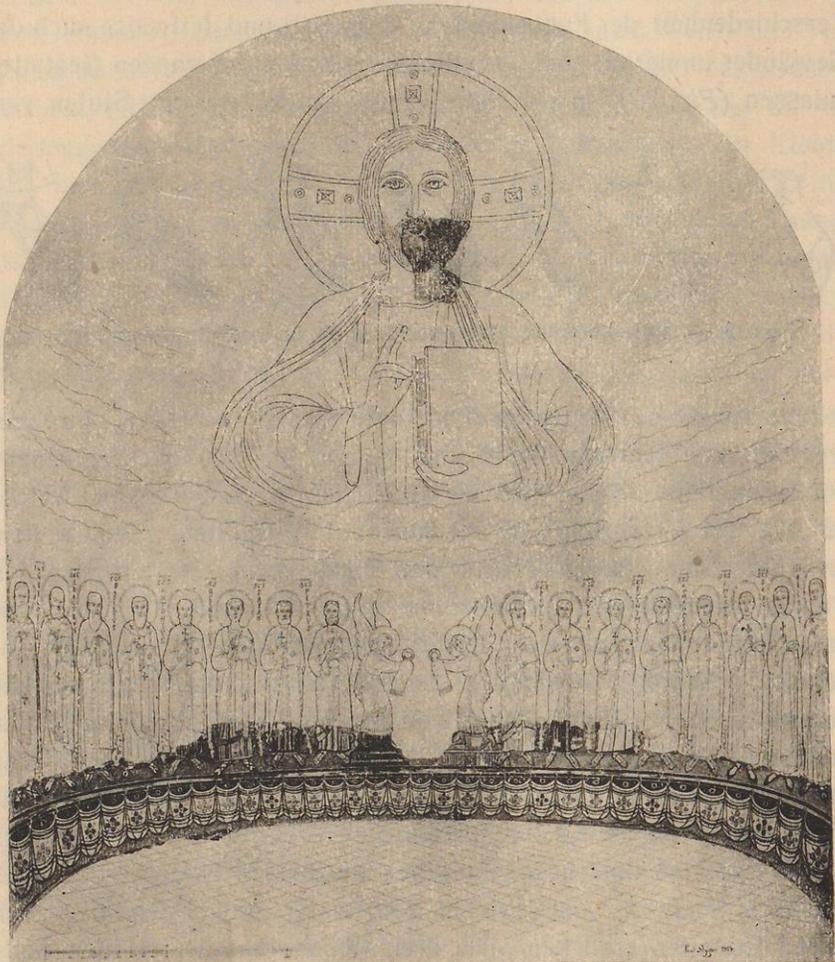


Fig. 20. — Rekonstruktion der jüngeren Absis.

erste Mönch links von Gregor d. Gr. der Eremit Antonius und der zweite vielleicht Abba kyros. Der Bischof zwischen beiden kann dann nur der hl. Ordensgründer Basilius sein, während die zwei letzten als heilige Bischöfe aus dem gleichen Orden an Gregor von Nyssa und Gregor von Nazianz erinnern. Auf der rechten Seite waren wir vor zwei Figuren stehen geblie-

ben, die wegen ihrer identischen Fußbekleidung, dem einfacheren Campagus und der langen Chlamys sofort eine Aehnlichkeit mit den beiden hl. Genossen *Sergius* und *Bachus* des Hadrianfreskos im linken Seitenschiff von Sta. Maria Antiqua aufweisen. Die perlenbesäten Schuhe der letzten Figur gehören wieder einem Bischof an. Nach der gemachten Beobachtung, daß in der Absis gerade die damaligen berühmtesten Heiligen des Basilianerordens dargestellt waren, kann für diesen Bischof kaum ein anderer als der hl. Petrus von Alexandrien in Frage kommen.

Zu Füßen der Absis liegt heute noch ein großer Block [Punkt F des Planes], dessen leicht gewölbte Form seinen ehemaligen Platz in der Absismuschel verrät. Seine Bemalung zeigt den untern Teil eines Christuskopfes: Mund, Spizbart und Hals. Dieses Antlitz hatte kolossale Dimensionen; denn die Unterlippe allein mißt 15 cm in der Breite und 6 cm in der Höhe. Unter solchen Umständen mußte die ganze obere Hälfte der Absis für dieses größte bisher bekannte Salvatorbild reserviert sein.

Direkte Anhaltspunkte für das Datum der jüngeren Absismalerei gibt es nicht; wir müssen sie also wieder nach Stil, Technik und Auffassung in eine dafür passende Epoche einzureihen versuchen. Auf den ersten Blick sieht der Kenner, daß es sich bei diesen unzusammenhängenden und aus dem Gleichgewicht fallenden Figuren nur um die traurige Niedergangsepoche nach der außerordentlichen künstlerischen Tätigkeit Pasquals I. (817—824), also etwa um die Mitte des neunten Jahrhunderts handeln kann.

Die Technik ist die folgende: Ueber dem geglätteten Freskogrund, in welchem ziemlich grobes Material zur Verwendung kam, wurden mit einer gespannten Schnur Linien auf die weiche Mörtelfläche geschlagen. Diese Linien dienten zur Einteilung der Felder, in welche die einzelnen Heiligenfiguren gemalt wurden. Auf der linken Absishälfte hat sich der Meister genau an diese Hilfslinien gehalten; denn jede Figur steht in der Mitte ihres Feldes, das regelmäßig eine Breite von 55 cm hat. Auf der rechten Seite ließ er die Einteilung völlig außer Acht, indem er die Figuren oft beträchtlich über die gezogenen Grenzen hinausreichen läßt. Ueber einem gelben Grundton begann dann der Maler dünne rote Konturen zu zeichnen. Hierauf folgte die Untermalung der flächigen Gewand-

teile: Weiß und Gelb für Tunika und Pallium, Braun für die Kutten der Mönche. Schwarze und braune Striche markierten die Falten, und zuletzt mußten die weißen Lichteffekte genügen, um dem Ganzen ein plastisches Aussehen zu geben. Weder in der Behandlung der Körperformen noch in der Auffassung der Draperie hat dieser Künstler sich als Meister erwiesen. Die Füße zeigen, daß sie nicht nach vorhergegangenem Naturstudium, sondern nach einem steifen Dekorationsschema gemalt sind. Es ist wohl ein Zufall, daß die Gelenke der Zehen bloß bei den Figuren der rechten Absishälfte mit roten Strichen angegeben sind, während dieses Detail auf der linken Seite vollständig fehlt. Andere Verschiedenheiten, welche auf eine Mehrzahl von Künstlern zurückzuführen wären, lassen sich nicht erkennen. Im Gegenteil verrät die charakteristisch geschweifte Linienführung, insbesondere die mißverstandenen Palliumfalten, sowie der gleichmäßige Gebrauch der Palette ein und dieselbe Hand.

An den beiden Enden und in der Mitte zeigt die Absis deutliche Spuren einer daruntergelegenen Stucklage mit Bemalung. Sie sind aber zu gering, als daß sie die ganze frühere Darstellung erraten ließen. Dagegen ist es mir gelungen, das alte Bild in der Absismuschel aus heruntergefallenen Fragmenten, aus denen sich die obere Stuckschicht abgelöst hatte, festzustellen. Unter dem Fresko mit der großen Salvatorbüste war unmittelbar nach der Auffindung die Mundpartie eines kleineren bärtigen Antlitzes zum Vorschein gekommen, das aber durch sofortiges Anbringen von Zement so ungeschickt als möglich zugedeckt wurde. Am Boden vor der Absis liegen heute noch drei Fragmente, die sich durch die Pickelhiebe als Teile der älteren Absis zu erkennen geben. Das größere Stück [Punkt G des Planes] zeigt gewelltes Haar mit einem Rest des perlenbesetzten Kreuzes im gelben Nimbus. Das zweite zeigt ebenfalls den verzierten Querbalken im Nimbus und dazu noch den roten Kreis mit dem blauen Hintergrund [Punkt H des Planes]. Das kleinste Fragment ist ebenfalls ein Teil des Nimbus mit zwei braunen Farbreifen [Punkt I des Planes]. Also ist sein Platz gesichert zwischen Haupthaar und Kreuz. Da diese Christusfigur bei weitem nicht den ganzen Raum des Absismuschel einnahm, so waren wohl seitwärts noch die Büsten zweier Engel in den

Wolken angebracht. Eine solche Komposition findet sich auch in der Absis der San Venantio-Kapelle neben dem Baptisterium des Lateran; sie war eine traditionelle auch in vielen anderen mittelalterlichen Kirchen. Doch wir brauchen uns hier nicht auf eine



Fig. 21. — Rekonstruktion der Muschel in der älteren Absis.

Vermutung zu beschränken. Zwei große Fragmente enthalten die wesentlichen Teile dieser Engelsfiguren. Das eine [Punkt K des Planes] zeigt die Rückenpartie mit einem Rest des Flügels und die leicht erhobenen Arme auf blauem Grund. Das andere [Punkt L des Planes] enthält den Arm mit einem Rest vom Kleid des Salvators auf demselben Hintergrund (Fig. 21). Die Bruchstücke sind infolge des zweiten Bewurfes arg hergerichtet. Allein das Kolorit zeigt doch noch die ursprünglichen zarten Töne. Die schwarze Farbe z. B. fehlt ganz, und die Formen sind in eleganter Linienführung abgerundet, weshalb ich als Entstehungszeit den Anfang des neunten Jahrhunderts annehmen möchte.

Das Teppichmuster der jüngeren Absis war auch die Seitenwände der Kirche entlang gemalt, wie vereinzelte Reste beweisen, die heute noch zu sehen sind. Oberhalb dieser Verzierung entstanden bis zum Ende des zehnten Jahrhunderts verschiedene andere Fresken. Links unmittelbar vor der Absis [Punkt M des Planes] scheint

eine Reihe von Heiligenfiguren begonnen zu haben; denn es hat sich dort der untere Teil zweier Gestalten bis zu den Knien erhalten (*Fig. 22*). Zwischen ihnen ist auf hellgelbem Grunde ein stilisiertes weißes Pflanzenornament, das sich jedenfalls auch zwi-



Fig. 22. — Ueberreste einer Reihe von Heiligen. Zweite Hälfte des 9. Jhrds.

schen den andern Figuren wiederholte. Rechts steht ein Mann in der langen, bis zu den Knöcheln reichenden Chlamys. Als Fußbekleidung trägt er weiße *u d o n e s* und *c a m p a g i* von einfacher Form (*Fig. 23*). Die andere, weibliche Figur hat eine weite braune Dalmatik und darüber die Palla, deren Saum ein von Linien eingefasstes Perlenornament zeigt. Unter der Dalmatik kommt die Spitze des zierlichen weißen Schuhes zum Vorschein. Der weiche



Fig. 23. — *Campagus*.

kreidige Freskogrund und das matte Kolorit sprechen für eine Entstehungszeit bald nach dem Himmelfahrtsfresko in San Clemente (Leo IV. 847—855).

Im provisorischen Museum des deutsch-ungarischen Kollegs befinden sich zahlreiche Fragmente von Köpfen, Händen, Kleidern und Füßen, die, in der gleichen Technik gemalt, zudem noch mit den Proportionen der zwei übriggebliebenen Figuren in der supponierten Reihe von Heiligen übereinstimmen. Darunter sind besonders die Köpfe von einer so ausgeprägten

Charakteristik, daß sie die Datierung einer etwas späteren Malerei wesentlich erleichtern. Sie zeigen nämlich nicht bloß eine gebundene Linienführung, sondern auch ein ganz bestimmtes Schema in der Farbe (*Fig. 24* und *25*). Zwischen den braunen Strichen für Wimpern



Fig. 24.

Fragment eines Kopfes auf hellblauem Grund. (signum viventis?)
Zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts.



Fig. 25.

Fragment von einem bärtigen Kopf.
Zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts.

und Brauen ist ein kalter Schatten von Graugrün. Im Ohr ergänzt ein beliebiger roter Schnörkel die eigentliche Form. Der Mund ist noch eigenartiger wiedergegeben, indem ein brauner Querstrich die Lippen scheidet, von denen die untere von einer roten Linie umrahmt ist. Genau dieselbe Behandlung der Gesichtsformen kehrt nun in einer Anzahl von Köpfen wieder, die teils in San Saba geblieben sind (*Fig. 26*), teils in das Museum des Collegium Germanikum hinübergerettet wurden (*Fig. 27*). In diesen auf solidem Freskogrund gemalten Mönchsgesichtern zeigt sich das Farbenschema womöglich noch ausgeprägter. Braun z. B. hat der Maler ausschließlich für die zwei Wölbungen über den Augen, die Schleife unter der Nase, die Mundöffnung und die zwei Linien über dem Kinn gebraucht. Der Pinsel mit roter Farbe fand seine Verwendung nur beim Nasenflügel, im Grübchen über dem Mund und bei der Umrahmung der Unterlippe. Die geringe Plastik in den Gesichtern ist etwas gehoben

durch graugrüne Schattierungen und energische weiße Lichter in den Augen. Nach der gleichen gezwungenen Auffassung sind auch



Fig. 26. — Mönchsköpfe. Ende des 9. Jahrhunderts.



Fig. 27. — Mönchskopf. Ende des 9. Jahrhunderts.

die Bärte und die Kapuzen der Mönche wiedergegeben. Diese Beobachtungen dürften nun genügen, um die eigenartige Malerei auf den leider sehr geringen Bruchstücken in das Ende des neunten Jahrhunderts zu datieren.

D. Malereien aus dem zehnten Jahrhundert.

Eine große Anzahl von Fragmenten fand sich in verschiedenen Punkten der Basilika zerstreut unter Schutt und Trümmern. Sie stammen aus einer Zeit, als bereits Benediktinermönche, vielleicht

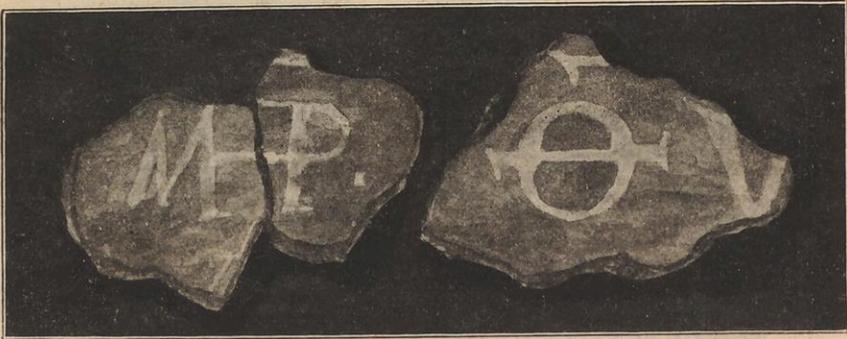


Fig. 28. — MHTHP ΘΕΟΥ. Mitte des 10. Jahrhunderts.

von Subiako oder Montecassino, das Sabaskloster bezogen hatten. Eine Abkürzung der Worte MHTHP ΘΕΟΥ (Fig. 28) deutet an, daß sich unter diesen Malereien ein Muttergottesbild befand. Es gehörte dazu vielleicht das niedliche Engelsköpfchen (Fig. 29) mit dem gelben Nimbus und der weißen Binde im Haar. Aus den Größenverhältnissen ist zu schließen, daß mehrere Heiligenfiguren in einer Reihe dargestellt waren. Es sind auch eine Anzahl von Fußbekleidungen auf gleichmäßig verziertem Hintergrund von farbigen Streifen erhalten. Von besonderem Interesse sind die bisher unbekanntenen Formen von mittelalterlichem Schuhwerk. Der eine der Campagi (Fig. 30^a) hat auf dem schwarzen Oberleder mit dem Lanzett noch weiße verknüpfte Nestel, deren Enden über die Schuhspitze hinausreichen. Der andere (Fig. 30^b und 31) besitzt aus-



Fig. 29. — Engelsköpfchen. Mitte des 10. Jahrhunderts.

nahmsweise weder Brücken noch Riemen zur Befestigung am Fuß, dafür aber am Vorderstück eine kleine Zunge. Die Köpfe auf *Fig. 32* scheinen einer Volksgruppe anzugehören, denn sie sind in der typischen Verkürzung übereinandergemalt. *Fig. 33* ist ein bärtiges Antlitz



Fig. 30. — Campagi.

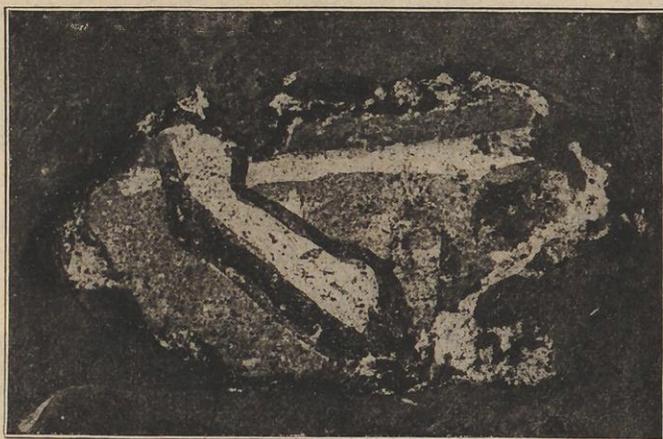


Fig. 31. — Einfacher Campagus. Mitte des 10. Jahrhunderts.

im Nimbus. Für die Technik der Malereien charakteristisch ist eine weiße Hand zwischen Ornamenten (*Fig. 34*). Andere Bruckstücke enthalten Inschriften teils vertikal neben den Figuren, teils im Heiligen schein. Das wertvollste davon ist wohl dasjenige mit dem Namen S SABAS (*Fig. 35*). Rechts befand sich der Kopf, der ursprünglich ganz war, dann aber von einem ungerufenen Sammler zerbrochen wurde¹⁾.

¹⁾ Wilpert hat noch das intakte Stück kopieren können.

Das Antlitz war unbärtig und hatte im übrigen ähnliche Züge wie der Mönchskopf auf *Fig. 36*. Drei Buchstaben neben einer Figur mit dem sakralen Pallium gehören zum Namen GREGORIVS (*Fig. 37*). Von dem O ist noch ein Rest der Rundung leidlich sichtbar. Ebenso



Fig. 32.



Fig. 33.

Mitte des 10. Jahrhunderts.



Fig. 34. — Hand. Mitte des 10. Jahrhunderts.

lassen sich die drei Buchstaben . . . ENT . . . neben einem Heiligenschein (*Fig. 38*) leicht zu LAVRENTIUS ergänzen. Zwei Fragmente mit den weißen Lettern $\begin{matrix} \text{DIC} \\ \text{T} \end{matrix}$ auf grünem Grund fügen sich an ihren Bruchstellen zusammen und ergeben den Namen S BENE-DICTVS in Kreuzform (*Fig. 39*). Ein kleiner Rest von einem gelben Heiligenschein mit weißem Rand enthält die Buchstaben . . . RVS

(Fig. 40). Offenbar war der Name PETRVS symmetrisch beidseitig neben dem Kopf verteilt:

	S	
PE		RV
T		S



Fig. 35. — Fragment vom Kopf des hl. Sabas mit Inschrift. Mitte des 10. Jhrds.

In ähnlicher Weise hatte auch ein Apostelköpfchen, das leider verloren ging, den Namen ANDREAS ¹⁾).

¹⁾ Wilpert hat eine Kopie davon gerettet. Von den oben besprochenen Malereien findet sich kein einziges Stück mehr in San Saba, da alle von der società dei cultori di architettura zum Wegwerfen bestimmt wurden. Dagegen liegen ganze Kisten voll im Collegium Germanikum, wo eine manus amica noch viele wertvolle Ergänzungen herausfinden wird.

Diese schönfarbigen Fresken müssen kurz vor der Mitte des zehnten Jahrhunderts entstanden sein, weil die Basilika schon vor dem Jahre 1000 zerstört und durch eine größere ersetzt worden ist. Aus dem letzten Viertel des zehnten Jahrhunderts stammen noch vier Fresken, die sich zum Unterschied von den zuletzt besprochenen bereits im Banne des tiefsten Zerfalles der Malerei befinden. Ueber dem Fußboden an der linken Seitenwand [Punkt N des Planes] ist auf rotem Hintergrund ein Benediktinermönch im weißen Talar und schwarzen Skapulier dargestellt (Fig. 41). Links davor liest man die weiße Inschrift:

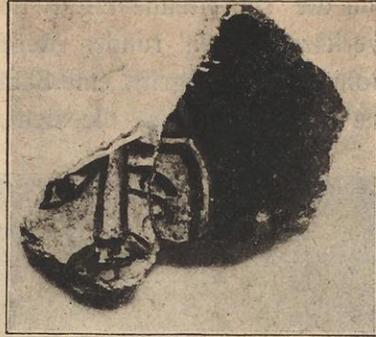


Fig. 36. — Mönchskopf.
Mitte des 10. Jahrhunderts.

MARTI
NVSMO
NACHVS
MAGIster

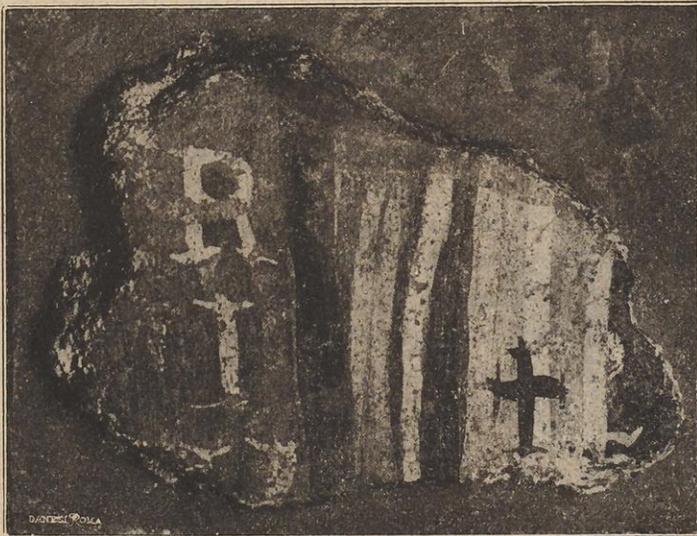


Fig. 37. — Fragment von der Figur des hl. Gregorius mit Inschrift.

Um die schreitende Figur herum befindet sich allerhand Handwerkszeug: ein rundes Meßholz, eine Maurerkelle, zwei eiserne Bohrer mit Holzgriff, eine Säule und ein Winkelmaß. *Fig. 42* bietet die Rekonstruktion, die sich in der Wiedergabe des Kleides eng

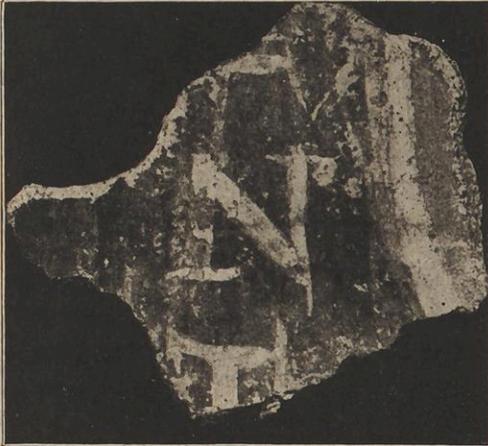


Fig. 38.

Fragment zur Inschrift S. LAVRENTIUS.
Mitte des 10. Jahrhunderts.

an die Miniatur eines Montecassinokodex anschließt ¹⁾. Das Skapulier gilt hier offenbar noch seiner alten Bestimmung nach als Arbeitsschürze. Rücken- und Bruststück sind durch zwei Brücken miteinander verbunden. Der hintere Streifen, der eigentlich unsichtbar bleiben sollte, kommt aus falscher Perspektive zweimal zum Vorschein.

Es ist nicht leicht zu verstehen, was dieses profane Portrait des Meisters Martinus in der Kirche zu schaffen hat. Vielleicht sind unter seiner kunstverständigen Leitung große Restaurationsarbeiten ausgeführt worden, so daß er auf diese Weise verewigt zu werden verdiente.

Im Bogen über einer Nische der linken Eingangswand [Punkt O des Planes] war ursprünglich ein stilisierter Adler in Rotbraun mit schwarzen Konturen gemalt, der sich jetzt, aus den Fragmenten zusammengesetzt, an der Eingangswand der heutigen Basilika befindet (*Fig. 43*). Der weiße Hintergrund ist mit acht kleinen rotbraunen Kreisen mit Punkten besetzt. Ueber die Bedeutung herrscht Ungewißheit. Ein ähnlicher heraldischer Adler findet sich auf einem Mosaik in der Basilianerkirche in Grottaferrata und gehörte einst wahrscheinlich als Wappen der Grafen von Tuskulum zum Grabmal Benedikts IX. († 1048). Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß unser Adler in San Saba als Evangelistenzeichen zu gelten hat, da er

¹⁾ Kodex 132 lib. IV cap. VI. Vgl. *Miniature sacre e profane dell'anno 1013 illustrante l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*. Taf. XV. Montecassino, 1896.

in gleicher Form und Bedeutung im Montecassinokodex Nr. 437 aus dem neunten Jahrhundert vorkommt.

Zwei rätselhafte Inschriften sind zu beiden Seiten der linken hinteren Ecke mit weißen Lettern auf braunem Grund gemalt. (Fig. 44).

Die erste [Punkt P des Planes] ist von einem Kreis umgeben, von dem aus nach den Ecken des Feldes vier Linien mit je zwei kleinen Voluten laufen. Die drei ersten Zeilen enthalten Anfangsbuchstaben von Worten mit Abkürzungen in Form von Kreisen, Häcklein, Strichen und Punkten. In der vierten Zeile beginnt die Bemerkung: SI LEXERIS P. M. MAGISTER LAVDO TSCPQ. ROMANVS. Der Sinn ist: Wer das liest, ist ein Meister im Latein. Bisher hat aber noch kein Epigraphiker dieses Lob voll und ganz auf sich beziehen können; denn die Inschrift ist ein Rätsel geblieben. Dennoch hat Professor Hülsen das Verdienst, den Schlüssel zur Entzifferung gefunden zu haben, wenn er auf die Notiz eines Anonymus des sechszehnten Jahrhunderts hinweist, nach dessen Erzählung die Sibylle an einem römischen Stadttore die Anfangsbuchstaben von Worten geschrieben hat, die von Petrus dem Ehrwürdigen in folgender Weise entziffert worden sein sollen:

PATER PATRIAE PROPECTVS
 SECVM SALVS SVBLATA
 VENIT VICTOR VALIDVS VICIT
 VIRES VRBIS
 FERRO FAME FLAMA FRIGORE¹⁾.

In San Saba ist jedoch die Reihenfolge etwas verändert und viele Buch-

¹⁾ Corp. inscr. Lat. V, 1, p. 2.

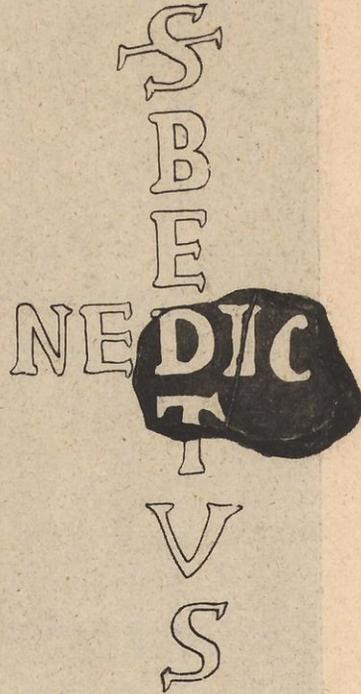


Fig. 39. — Fragmente zur Inschrift
 S. BENEDICTVS.
 Mitte des 10. Jahrhunderts.



Fig. 40. — Fragment zur Inschrift
 PETRUS. Mitte des 10. Jhrds.

staben bleiben noch unerklärt. Deshalb ist die Aussicht auf eine restlose Lösung nur dann möglich, wenn es gelingt, das System der sonst nirgends in dieser Form auftretenden Abkürzungen festzustellen.

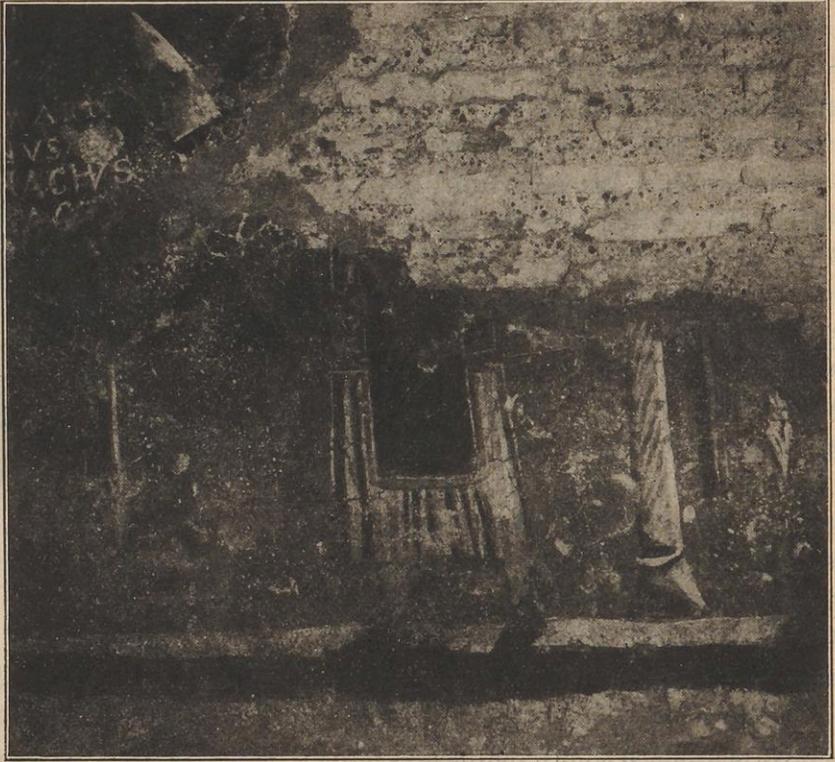


Fig. 41. — **Martinus Monachus Magister.** Ende des 10. Jahrhunderts.

Die zweite Inschrift in Kreuzform enthält den Namen eines Malers [Punkt Q des Planes]. Untenstehendes Schema zeigt, daß sie in regelmäßigen Sprüngen zu lesen ist, indem man von den beiden äußersten Buchstaben einer Linie beginnt und abwechselnd näher zur Mitte kommt:

E₂
G₄
I₉ T₁₁ R₁₃ V₆ O₁₂ C₁₀ P₈
S₇
I₅
R₃
S₁

So ergeben sich die Worte **SERGIVS** in der senkrechten und **PICTOR** in der wagrechten Zeile. Zu äußerst rechts ist noch



Fig. 42. — Rekonstruktion des Bildes Martinus Monachus Magister.

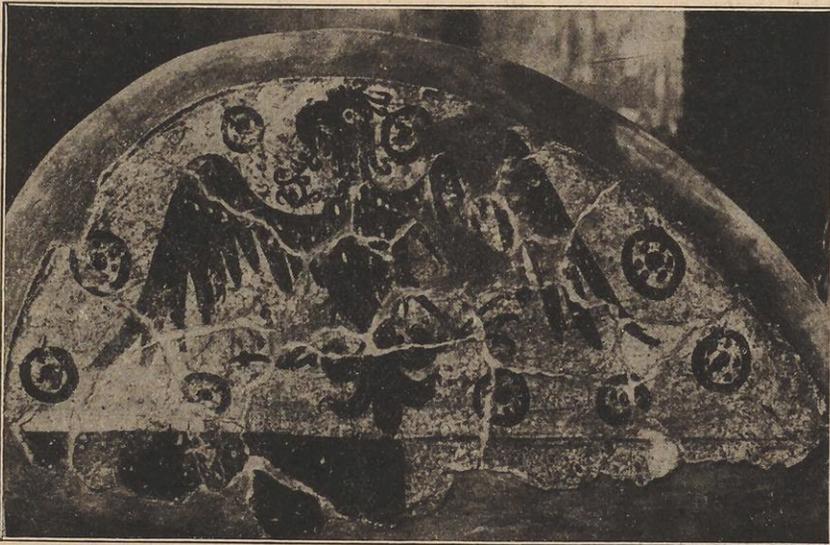


Fig. 43. — Adler. Ende des 10. Jahrhunderts.

