

Ueber die viel besprochenen charakteristischen Giebelzierden der ländlichen Wohnhäuser, die der Verf. unberührt gelassen hat, wollen wir bei der Reichhaltigkeit der betr. Literatur nur auf die neueste Erörterung von W. von Schulenburg in der Berliner Zeitschr. für Ethnologie Bd. XI. Hft. 6 und XII. Nr. 1 verweisen.

In dem die Holzconstruktionen in massiven Häusern behandelnden Abschnitte S. 172—175 haben wir da, wo von den freistehenden Ständern (Trägern) die Rede ist, die Erwähnung der in dieser Beziehung höchst interessanten baltischen Backsteinbauten vermisst und verweisen darüber auf die ausführliche Abhandlung von Arnold Brandenburg, über das städt. Bauwesen des M. A. in Anwendung auf Stralsund (1843. Vermehrter Abdruck aus der Zeitschr. Sundine 1843 Nr. 31 ff.). In den dortigen alten Bürgerhäusern steigt aus dem unter der „Diele“ befindlichen Balkenkeller der „Hausbaum“ auf, ein mächtiger, am unteren Theile oft durch Schnitzerei verzierter und mit der Hausmarke versehener Pfosten, als Hauptträger des Balkenwerks der 3 bis 5 Malzböden, der zugleich die Seitenmauern des Hauses entlastet, welche nur aus einzelnen, durch Bögen verbundenen Pfeilern mit dünnem Zwischengemäuer bestehen.

Zu S. 181—183, wo von der Ausbildung des Innenraumes der Wohngebäude gehandelt wird, wären vielleicht auch die „Dockenhäuser“ zu berücksichtigen gewesen, deren das Germanische Museum mehrere besitzt: es sind dies mit vollständiger Einrichtung versehene Modelle.

Für eine gewiss bald erforderliche zweite Auflage des reichhaltigen Buches dürfte die Hinzufügung eines Ortsregisters erwünscht sein.

Merseburg.

Dr. theol. Heinr. Otte.

3. *Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis* (Σ) litteris argenteis sexto ut videtur saeculo scriptus picturisque ornatus; edd. O. v. Gebhardt und A. Harnack. Mit 2 facsimilierten Schrifttafeln und 17 Umrisszeichnungen. Leipzig, Giesecke und Devrient, 1880; 4^o; XLIX S.

Auf einer Forschungsreise nach Handschriften des Basilianer Klosters Sta. Maria de lo Patire fanden die oben genannten Herausgeber im März dieses Jahres im Besitze des Kathedralkapitels zu Rossano in Calabrien eine Handschrift, welche sich sofort als sehr bedeutend für die Textkritik des Neuen Testaments, wie für die christliche Archäologie und Kunstgeschichte herausstellte. Es ist der Cod. purpureus Rossanensis saec. VI, über welchen die Entdecker in der vorliegenden Schrift unter Mittheilung von Schriftproben und Umrisszeichnungen sämtlicher Bilder genauere Auskunft geben.

Demnach besteht der in einen Lederband des XVII. oder XVIII. Jh's. gebundene Codex aus 188 purpurnen Pgtbl. von 26 : 30,7 cm; die Blätter des Textes sind nach Quinternen geordnet und tragen je 2 Columnen in Silberschrift, welche nur am Anfang der Evangelien auf 3 Zeilen durch Goldschrift verdrängt wird.

Leider ist die Handschrift nicht vollständig erhalten; während sie ursprünglich sämtliche Evangelien und einen vollen Bildercyclus zum Leben Christi, sowie die Bilder der 4 Evangelisten umfasst haben wird, finden sich jetzt von den Miniaturen nur noch Bruchstücke, und der Text reicht bloß bis Marc. 16, 14. Und auch von diesem Reste sind die letzten 10 Bl. schon arg beschädigt.

Gut erhalten ist dagegen der Torso des Bildercyclus, sowie das Titelblatt und die Darstellung des Evangelisten Marcus; jene Theile also, welche uns an dieser Stelle besonders beschäftigen müssen. Sie finden sich auf Bl. 1—5, 7, 8 und 121; die Reste des Bildercyclus speziell füllen Bl. 1—4, 6 u. 7; freilich nicht mehr in der ursprünglichen Reihenfolge. Indess hat der Verfasser der kunsthistorischen Seite der Erklärung, Harnack, die ursprüngliche Anordnung mit Erfolg wieder herzustellen gewusst; ich lege dieselbe im Folgenden sofort zu Grunde, indem ich zugleich über die Vertheilung der Miniaturen auf den Blättern folgendes bemerke: Bl. a—Bl. e nehmen die Bilder das oberste Drittel des Blattrames ein, unter ihnen befinden sich je vier Propheten des alten Bundes mit typischen Sprüchen aus ihren Büchern; Bl. f dagegen bieten die oberen Zweidrittel des Raums die an erster Stelle genannte Darstellung, das untere Drittel das zu zweit erwähnte Bild.

Die Serie der Darstellungen selbst ist nun die folgende:

- Bl. a (jetzt Bl. 7) r: Heilung des Blinden am Becken von Siloah.
v: Vom barmherzigen Samariter.
(Lücke, wol von 1 Blatte.)
- Bl. b (jetzt Bl. 1) r: Auferweckung des Lazarus.
v: Einzug in Jerusalem.
- Bl. c (jetzt Bl. 2) r: Reinigung des Tempels.
v: Von den thörichten und klugen Jungfrauen.
- Bl. d (jetzt Bl. 3) r: Das Abendmahl. — Die Fusswaschung.
v: Austheilung des Brodes.
- Bl. e (jetzt Bl. 4) r: Spendung des Kelches.
v: Christus am Oelberg.
(Lücke, wol von 1 Blatte.)
- Bl. f (jetzt Bl. 8) r: Christus vor Pilatus. — Judas letzte That und Ende.
v: Die Juden vor Pilatus. — Gegenüberstellung von Christus und Barrabas.

Eine weitere Ergänzung dieses Cyclus hat Harnack nicht versucht; und in der That dürfte eine solche mit Sicherheit nie möglich sein, schon deshalb nicht, weil der vorliegende Miniaturencyclus eben der älteste aller bekannten ist. Bei dem Vergleich mit Mosaiken des V. und VI. Jhs. wird man doch sehr vorsichtig sein müssen; m. E. kommen kaum andere, als die von Sta. Maria maggiore in Betracht. Die Miniaturtechnik ermöglichte doch ganz andre Leistungen, als die musivische Kunst, und konnte demgemäss auch ganz andre Gegenstände zur Darstellung vortheilhaft finden. Demgemäss scheint mir der für den vorliegenden Zweck beste, von Harnack übersehene, Vergleich immer noch der mit dem zeitlich nächstliegenden gemalten Cyclus zu sein. Das wäre dann freilich schon ein Karolingischer, nämlich der Cyclus der Schlosskapelle in Ingelheim, welchen Ermoldus Nigellus IV, 229—244 (MGSS. II, 505—506) beschreibt. Es waren das allerdings Freskomalereien, allein wenn man bedenkt, dass die Karolingische Kunst für die bildliche Ausstattung von Wandflächen fast nur das Mosaik vofand, so ist es nothwendig anzunehmen, dass die junge Kunst der Freskomalerei sich aus dem Miniiren heraus entwickelte. In der That zeigt nun die Schilderung Ermolds eine ganz ähnliche, nur nicht so reiche Anordnung des evangelischen Cyclus; wenn man nach ihm urtheilen darf, so würde in dem verlorenen Theil des Cod. Rossan. die Leidensgeschichte des Herrn kurz gefasst gewesen sein, während der Jugendzeit eine grössere Ausdehnung gewährt wurde.

Es würde das jedenfalls auch dem Charakter der Entstehungszeit für die Rossanensischen Bilder durchaus entsprechen, in der man zwar aus der leichten Symbolik der christlichen Frühkunst schon zu ernster historischer Auffassung des Lebens Christi in der Malerei fortgeschritten war, aber die Darstellung der eigentlichen Leidensmomente doch noch möglichst vermied. Es ist deshalb nicht einmal ausgeschlossen, dass der Rossanensische Cyclus mit dem symbolisch zu deutenden Blatt 8^v wirklich abschloss. —

Ueber die noch vorhandenen Darstellungen hat nun Harnack S. XXX—XLIV gehandelt; leider ohne den Text der Evangelien genau zu Rathe zu ziehen. Es sind ihm daher schon im Kleinen Versehen passiert, welche recht stören. Z. B. spricht er S. XXXVIII, N. 2 über die Eigenthümlichkeit, dass die klugen Jungfrauen Fackeln tragen, nicht Lampen; allein das thun sie auch Matth. 25, wo nur von *λαμπάδες* die Rede ist. Aehnlich ist ein Versehen auf S. XL, wo gesagt wird, der Teich Siloah sei als grosser weisser Kasten dargestellt. Nun übersetzt Luther allerdings *κολυβήθρα* mit Teich; die Alten aber haben dabei nur an irgend welche Vorrichtung zum Baden gedacht, wie u. A. die Miniaturen des Cod. Egberti zu Trier und des Cod. Epternac. zu

Gotha beweisen, wo die *κολυμβήθρα* als Wasserkunst erscheint. Ebenso wenig ist die Auslegung des Bildes auf S. XLIII zu billigen. Matth. 27, 5 heisst es von Judas ausdrücklich *ἔψαυ τὰ ἀργύρια εἰς τὸν ναὸν ἀνεχώρησεν, καὶ ἀπελθὼν ἀπήγγειτο*. Harnack dagegen motivirt: 'Es ist der Moment fixirt, in welchem das von Judas angebotene Geld zurückgewiesen wird. Vor innerer Aufregung lässt derselbe einen Theil desselben zu Boden fallen.' Von Alledem steht im Neuen Testament Nichts.

Indess sind das Einzelheiten, eine wirklicheücke Lauer giebt es, wenn Harnack die vorhandenen Bilder allgemein erklärt, ohne daran zu denken, bestimmte Stellen der Evangelisten als ihnen zu Grunde liegend aufzusuchen. Zu diesem Versuche, dessen Erfolg ja allerdings von vornherein nicht feststand, musste besonders die Darstellung auf Bl. 8^v ermuthigen, bei der unmittelbar Luc. 23,7 zugeschrieben war, musste die häufige Originalität der bildlichen Auffassungsweise zwingen, wie sie ja auch Harnack S. XXXV Note 1 und S. XL zu Nr. 9 betont hat.

Allein diese Arbeit ist unterlassen worden, und da der Maler allerdings in jedem seiner Bilder sich auf eine bestimmte Evangelienstelle gestützt hat, so sind die sämtlichen in der Publication gegebenen Erklärungen der Bilder mehr oder weniger schief ausgefallen. Ich begnüge mich damit, im Folgenden das Richtige an die Stelle zu setzen, ohne auf alle kleinen Fehler Harnacks einzugehen.

1. Die Heilung des Blindgeborenen ist nach Joh. 9, 6 und Joh. 9, 7. 8 dargestellt, sie zerfällt in 2 Bilder, links die Augensalbung durch Christus, rechts das Waschen in Siloah unter Assistenz der neugierigen Nachbarn. Diese letztere Scene verbindet zwei verschiedene Momente der Darstellung in Joh., denn hier ist der Blinde allein in Siloah und trifft erst später das Volk.

2. Die Parabel vom barmh. Samariter besteht nach Luc. 10, 34. 35 aus 4 ineinander fliessenden Scenen; diese sind von links gerechnet a) Jerusalem, b) Eingiessen von Oel und Wein, c) Reise zum Gasthaus, d) Abschied vom Wirth am andern Morgen. — Christus figurirt im Ganzen nur zweimal, sub b) und d), der Samariter ebenfalls nur zweimal, sub b) und c).

3. Die Auferweckung des Lazarus zerfällt nach Joh. 11, 31—38, 38—45 in zwei wiederum ineinander fliessende Scenen, welche durch eine für beide Theile in Betracht kommende jüdische Menge verbunden sind; a) Christus, dem seine Jünger folgen, trifft auf Martha und später Maria, welche von Juden begleitet sind; b) Juden sehen mit Entsetzen, wie Lazarus aus dem Grabe, das zwei Diener geöffnet haben, von einem dritten Diener geführt heraus kommt. — Der Christus

auf a) gilt hier für b) mit. Die Gestalt des dritten Dieners, welche sich Harnack nicht erklären konnte, ist dadurch merkwürdig, dass sie das Gewand sich bis vor die Nase gezogen hat, zur Andeutung der Worte des Ev. Joh. 11, 39 ἤδη ὄζει (Lazarus). Diese Andeutung des Verwesungsgeruchs durch die Geste des Nasenschliessens ist auch sonst naiver Kunstauffassung zugänglich, sie findet sich z. B. auf Orcagnas Triumph des Todes im Pisaner Campo Santo, dann in der Lazarusscene des Cod. Egberti. Grade die letztere ist für unser Bild von besonderem Interesse, insofern sich die Doppelscene des Cod. Rossan. im Cod. Egb. in eine zusammengezogen hat. Die Juden und zwei Diener sind in der Mitte weggefallen; von den beiden Frauen hat die eine die Stellung der Adoration beibehalten, während die andere die Gesten des hinteren, nun weggebliebenen Dieners angenommen hat.

4. Einzug in Jerusalem; einheitlich componirte Scene nach Luc. 19, 35—38, unter starken Reminiscenzen an Matth. 21. An Luc. möchte ich deshalb festhalten, weil die Gruppe von zwei (nach Harnack) lebhaft disputirenden Jüngern in der linken Ecke mir die nur bei Luc. erwähnten lobenden μαθηταί anzuzeigen scheint; eben dorthin weist auch das eine Füllen (nur Matth. kennt 2 Thiere). Alles Uebrige rechts dagegen weist mehr auf Matth., namentlich die Kindergruppe, welche wol eine Illustration des Verses 'Aus dem Munde der Unmündigen' etc. (Matth. 21, 26) ist. Durch die Aufnahme der Kinder und Jerusalems in der Ecke rechts wurde nun freilich das Bild gestört, denn der sonst in dieser Ecke stehende Baum wurde links hinter den einreitenden Christus gebracht, wo er keinen Sinn hat: die Zweige müssen doch vor Jesu Nahen abgehauen werden.

5. Reinigung des Tempels, schöne und gut componirte Scene nach Luc. 19, 44. 45. Christus hat soeben die Vorhallen des Tempels durchschritten und die Verkäufer zum Aufbruch genöthigt (nicht aber die Wechslertische umgestossen, wie Matth. und Marc. erzählen): jetzt steht er im Innern des Tempels zwei Priestern gegenüber und macht ihnen (die nach dem Texte der Evangg. allerdings an die Verkäufer gerichteten) Vorwürfe.

6. Von den klugen und thörichten Jungfrauen; nach Matth. 25, 11. 12; von Harnack richtig erklärt. Der Hügel mit den Paradiesesflüssen ist der gewöhnliche Standpunkt des Lammes (Christi); es scheint auch hier, als wenn Christus eben diesen Standpunct verlassen hätte und auf die Thür zugeschritten sei.

7. Das Abendmahl, genau nach Luc. 22, 21: . . ἡ χεὶρ τοῦ παραδιδόντος με μετ' ἐμοῦ ἐπὶ τῆς τραπέζης; eine Darstellung, von der die übrigen Evangelisten abweichen. Es haben daher auch nur Christus und Judas die Hände auf dem Tische. Nebenher scheint noch eine

Reminiscenz an Joh. 13, 23. 24 zu laufen; danach würde der Jünger bei Jesus Johannes, der zweite darauf folgende Petrus sein: was Harnacks nach dem farbigen Original gegebener Erklärung freilich zuwiderläuft.

8. Die Fusswaschung, nach Joh. 13, 6: *κύριε σύ μου νίπτεις τὰς πόδας*; Abweichend vom Evangelisten hat Christus die Kleider nicht ausgezogen, und ist nicht im Schurz; diese Darstellung widerstrebte der Zeit noch, grade so wie die Kreuzigung des kleiderlosen Christus, vgl. Greg. Turon. De glor. mart. I, 23.

9. 10. Austheilung des Brotes und Spendung des Kelches; ohne Vorbilder der Evangelien den damaligen Brauch darstellend. Interessant ist es, dass schon hier 5 Apostel jugendlich, 7 bärtig und älter dargestellt sind, ganz nach Auffassung des Handbuchs vom Berge Athos, und im Widerspruch mit der Darstellung sub Nr. 7, wo 8 unbärtige Apostel vorkommen.

11. Christus am Oelberg, zwei ineinander übergehende Szenen nach Luc. 22, 45. 46 und Luc. 22, 41: a) Christus mahnt die Jünger, zu beten und zu wachen, b) Christus *ῥεῖς τὰ γόνατα προσήχετο*. Beide Szenen sind durch das rauhe Felsplateau des Oelbergs verbunden; Luc. spricht nur vom *ὄρος*, und kennt Gethsemane nicht mit seinen Bäumen, welche Harnack vermisst.

12. Christus vor Pilatus, s. Nr. 14.

13. Judas letzte That und Ende; nach Matth. 27, 5 in zwei Szenen: a) *ῥίψας τὰ ἀργύρια εἰς τὸν ναὸν ἀνεχώρησεν*, b) *ἀπελθὼν ἀπήγγεστο*. Erwähnenswert scheint, dass der (oder die?) Sessel der Priester genau den Marmorsesseln im Römergrab zu Weiden bei Köln entsprechen.

14. Die Juden und Pilatus, gemäss der Angabe des Cod. selbst nach Luc. 23, 7 (*καὶ ἐπιγνοὺς ὅτι ἐκ τῆς ἔξουσίας Ἡρώδου ἐστίν, ἀνέπεμψεν αὐτὸν πρὸς Ἡρώδη*) componirt, vgl. Einleitung S. XLIII. Allein bei diesem Texte bleibt die Scene räthselhaft; dieselbe zeigt vielmehr, wie Harnack richtig betont, einen lebhaften Anklageact. Ankläger sind zwei Massen, von denen die linke sich in zwei Gruppen theilt, in zwei ruhiger stehende Männer im Vordergrunde und stark gestikulirende weiter nach hinten, sie alle tragen Sandalen; die Gruppe rechts aber zeigt gemeinere Gesichter, sie ist barfuss. Diese doppelte Masse der Ankläger, von denen die eine wieder in zwei Abteilungen zerfällt, glaube ich in Luc. 23, 13: *Πειλάτος δὲ συναλεσάμενος τοὺς ἀρχιερεῖς καὶ τοὺς ἄρχοντας καὶ τὸν λαὸν* wiederzufinden; und ich glaube daher auf das Bild Nr. 14 vielmehr einen der Verse aus Luc. 23, 13—23, etwa V. 23 beziehen zu müssen. Dann erklärt sich die Harnack räthselhafte Abwesenheit Christi, und vor Allem der sofortige An-

schluss des Bildes Nr. 14 an Nr. 15 gemäss dem auf Luc. 23, 23 folgenden Texte, s. unter Nr. 15. Ich halte es also fürs Wahrscheinlichste, dass unser Bild Nr. 14 den Kreuzige-Ruf und die Nachgiebigkeit des Pilatus, die in seiner Handbewegung gut ausgedrückt liegt, darstelle.

Der zu Nr. 14 zugeschriebene Vers Luc. 23, 7 dagegen scheint mir vielmehr den Abschluss des zu Nr. 12 gehörigen Textes zu bilden. Hier findet die eigentliche Anklage der Priester statt: Luc. 23, 4 *οἱ δὲ ἐπίσκοποι λέγοντες ὅτι ἀνασείει τὸν λαὸν* u. s. w. Dies directe Verhör Christi (Luc. 23, 3) ist offenbar schon vorüber, der Maler wird nicht für schicklich gehalten haben, es darzustellen. Nach der Darstellung der doppelten Thätigkeit des Pilatus im Verhör Christi und in der Anklagescene der Juden folgt

15. Gegenüberstellung von Christus und Barrabas; höchst wahrscheinlich zu Luc. 23, 25 (*Πειλάτος ἀπέλυσεν δὲ τὸν διὰ στάσιν καὶ φόρον βεβλημένον εἰς φυλακὴν, ὃν ᾔτιοῦντο (Βαρραβᾶν), τὸν δὲ Ἰησοῦν παρέδωκεν τῷ Ἰελλήματι αὐτῶν*). Jedenfalls liegt ein Bezug des einen Gefängnissknechtes, welcher Barrabas führt, zu dem darüber stehenden Bilde Nr. 14 deutlich vor, der Diener schaut offenbar auf Pilatus. Entsprechend dem angegebenen Verse gliedert sich das Bild in 2 Scenen: a) links Christus in stolzer Ruhe zwischen zwei Legionssoldaten (vgl. für diese Nr. 12), welche Ruthen führen, um ihn zu schlagen; b) rechts Barrabas, wie er von zwei Gefängnissknechten aus der Haft weggeführt wird. — Dieser Scene, welche Harnack garnicht zu deuten weiss, wird dann analog dem raschen Fortgang des Ev. Lucae sofort die Kreuzigung und die Scene auf dem Wege zu dieser gefolgt sein.

Wir wissen von der Ausdehnung dieser Folgebilder Nichts; aber die Anlehnung des Malers an das Ev. Lucae während der Passionsgeschichte¹⁾ giebt einen bedeutsamen Fingerzeig. Die Perikopen verfahren ganz anders; sie geben die Passionszeit ganz nach Johannes, dem längsten und ausführlichsten Darsteller derselben, und ihnen folgen die spätern Bildercyclen der Miniaturen, z. B. Cod. Egb. Wie ganz anders Cod. Rossan., der denjenigen Evangelisten als Grundlage herausnimmt, der die vorbereitenden Thatsachen des Erlösungswerkes möglichst vollständig — fast nur die Fusswaschung fehlt — überliefert, dagegen die Marter Christi weniger eingehend schildert. Es liegt hier durchaus die Rücksichtnahme auf die heilige Person Christi zu Grunde, die sich auch in einer Masse von Einzelzügen zeigt. So z. B. auf dem Bild 15, wo die Legionare noch nicht auf Christus schlagen, der in

1) Vgl. Bild (2.) 4. 5. 7. 11. 12. 14. 15.

stiller Hoheit (ganz ähnlich im Bilde 12) zwischen ihnen steht, so im Bild der Fusswaschung, wo Christus bekleidet erscheint (s. oben).

Und das ist denn überhaupt der Charakter und die Stellung dieser Zeichnungen in der Geschichte der Iconographie, dass sie unter energischer Abschüttlung der Symbolik der Katakomben — an diese erinnert nur noch Bild 6 und 7 im Nebensächlichen — das rein historische Bild der evangelischen Vorgänge wiedergeben, aber noch in äusserst behutsamer und an den zu Grunde liegenden Text eng anschliessender Weise, unter zarter Berücksichtigung der menschlichen Person, und unter heiligem Schauer vor der göttlichen Natur Christi.

Grade diese Rücksichtnahmen führen oft zu äusserst glücklicher Auffassung einzelner Szenen; fast nie wird der Moment gewaltsamer Anstrengung, wild aufgeregter Gefühle zur Darstellung gebracht — das würde der Würde und Heiligkeit des Dargestellten widersprechen — sondern immer der Augenblick der Ruhe nach diesem Höhepunkt der Ereignisse. So in Bild 5 (Reinigung des Tempels), 12 (Christus steht nach dem Verhör mit Pilatus in würdiger Hoheit bei Seite), ähnlich in Bild 15 (Geisselung).

Im Uebrigen aber klingt durch die Composition des ganzen Cyclus, wie der einzelnen Bilder entschieden der Lehrzweck durch. Wenn das Gleichniss vom barmherzigen Samariter nach den Wunderthaten Christi, die Parabel von den 10 Jungfrauen vor der Leidensgeschichte des Herrn eingeschoben ist, so soll, wie es scheint, der betrachtende Blick von den einzelnen Thaten Christi hingelenkt werden auf die allgemeine Bedeutung derselben: die Stellung Christi als des Erlösers von allen Erdenübeln und als des Vermittlers der ewigen Freuden an die ihm Getreuen kraft seines irdischen Leidens.

Und wie gewaltsam ist nicht grade der Gesichtspunkt der Belehrung in die Darstellung der Gleichnisse selbst hineingetragen! Nicht das Bild der Parabel an sich, in seiner vollen Reinheit soll auf den Beschauer wirken, sondern auch die Idee, welche der Vergleichung zu Grunde liegt, soll sofort in die Augen springen; darum erscheint statt des Bräutigams in dem Bilde 6, statt des Samariters im Bilde 2 jedesmal Christus, und die ganze Darstellung giebt auf einmal und innig mit einander verbunden den Vergleich und seine Erklärung.

Auch die einzelnen Bilder in ihrer Composition erweisen sich fast durchweg nicht als einheitlich, nur einem Gesichtspunkt unterliegend; es sind so zu sagen nicht systematische, sondern discursive Malereien, sie wollen uns nicht zunächst fesseln, sondern uns erzählen, mit uns recapituliren. Es sind keine Situationsbilder, sondern Illustrationen, welche in Andeutungen, durch in einander verschwimmende Szenen den Gang der zu Grunde liegenden Erzählung umschreiben. Am deutlich-

sten zeigen diesen Charakter die Bilder vom barmherzigen Samariter (Nr. 2), von der Auferweckung des Lazarus (Nr. 3), dann die von der Heilung des Blindgeborenen (Nr. 1), Christus am Oelberg (Nr. 11), Judas letzte That und Ende (Nr. 13).

Es liegt in all diesen Zügen entschieden keine individuelle Anschauungsweise des Malers vor, im Gegentheil er komponirt sogar gegen den Text der Bibel gern einheitlich (so namentlich Nr. 5), sondern es erhellt aus ihnen der Geist der neuen, historischen Auffassungsweise der Heilsthatsachen auf dem Gebiete der bildenden Kunst, besonders der Malerei, der Geist der belehrenden Darstellung, wie ihn Gregor d. Gr. in der bekannten Stelle über die Bilder klar ausgesprochen hat. Und als ein Denkmal grade dieses Geistes hat der Cyclus von Rossano seinen dauernden und einzig dastehenden Werth.

Neben dem Cyclus enthält der Cod. Rossan., wie schon oben bemerkt, noch zwei Gemälde, einmal das Titelblatt des ganzen Buches, ein Medaillon mit den Brustbildern der vier Evangelisten, das in seiner Form noch am ehesten an das Portraitmedaillon der Iuliana Anicia (Wiener Hofbibl., s. Labarte, Arts industriels Album Pl. LXXVIII) erinnert, und die Darstellung des Evangelisten Marcus, neben ihm eine dictirende Frauengestalt, deren Deutung ich, wie Harnack, nicht sicher angeben kann.

Die sonstige palaeographische und textkritische Bedeutung der Hs. muss bei einer Besprechung des Fundes an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben; auch versprechen die Herausgeber gerade nach dieser Richtung hin noch weitere Aufklärungen. Um so dankbarer wird ihnen die kunsthistorische Welt für die rasche Publication des Bilderschmucks sein, wenn auch die von ihnen gegebenen Umrisszeichnungen den Wunsch nach einer genaueren und farbigen Publication nicht ganz ersterben lassen. Die von den Herausgebern den Bildern beige-fügte Erklärung freilich kann der Ref. trotz reicher, aus der gleichzeitigen musivischen Kunst herbeigebrachter Vergleiche als eine befriedigende nicht erkennen, wie das aus einem Vergleiche der oben gegebenen Ausführungen mit denen der Publikation leicht erhellen wird.

Bonn.

Lamprecht.