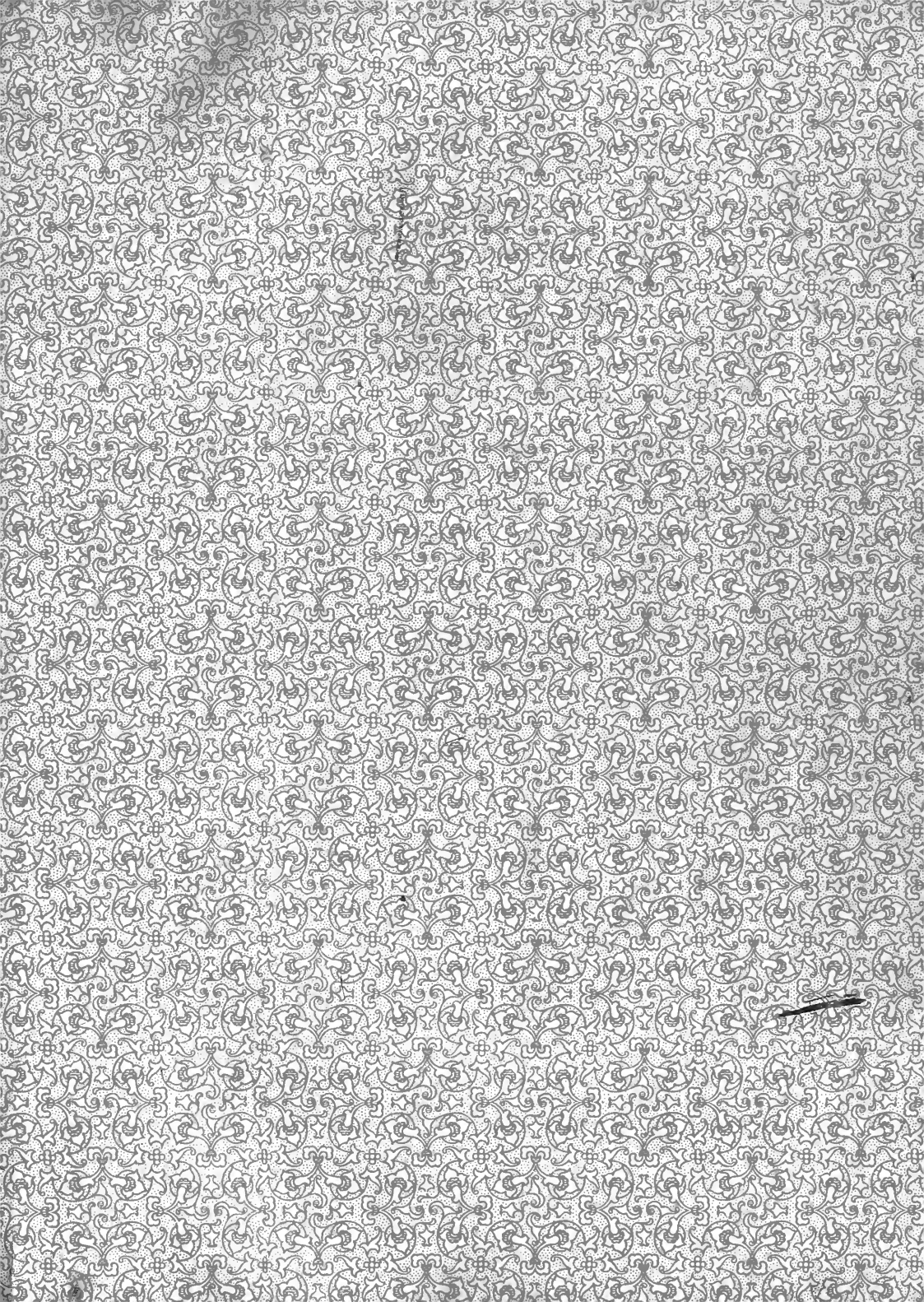




01
No 3320-1

V. 52





Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
Boston Public Library



München, Hof- und Staatsbibliothek, Cod. slav. 4., Fol. 185^r. Schlussbild des eigentlichen Psalters (XLV, 105.)
„Jeder Odem lobet den Herrn“ mit Vertretern der Dynastie Nemanja.

II.

DIE MINIATUREN DES SERBISCHEN PSALTERS DER KÖNIGL. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK IN MÜNCHEN.

NACH EINER BELGRADER KOPIE ERGÄNZT UND IM ZUSAMMENHANGE MIT DER
SYRISCHEN BILDERREDAKTION DES PSALTERS UNTERSUCHT

VON

JOSEF STRZYGOWSKI.

MIT EINER EINLEITUNG VON DEM WIRKLICHEN MITGLIEDE V. JAGIĆ.

MIT 1 TAFEL IN FARBEN-, 61 IN LICHTDRUCK UND 43 ABBILDUNGEN IM TEXTE.

VORGELEGT IN DER SITZUNG AM 1. FEBRUAR 1905.

J

Vorwort.

Die Anregung zu vorliegender Publikation ging von Herrn V. Jagić aus. Er hatte die Münchener Handschrift im Jahre 1899, angeregt durch eine Besprechung Syrkus, eingesehen und wandte sich, als die Balkankommission der k. Akademie der Wissenschaften eine Publikation im Kreise ihrer Arbeiten für zulässig erklärte, an den Unterzeichneten mit der Anfrage, ob die Miniaturen eine solche Veröffentlichung wünschenswert erscheinen ließen. Auf Grund vorgelegter Proben in Photographie und nachträglicher, im Auftrage der Akademie der Wissenschaften vorgenommener Prüfung des Originals mußte der Unterzeichnete diese für sein Fach so wertvolle Ausgabe auf das dringendste befürworten.

Wir können der Direktion der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München nicht genug danken für die Übersendung der Handschrift an die Wiener Hofbibliothek und die Geduld, mit der sie uns die langwierigen Reproduktionsarbeiten erledigen ließ. Es geschah unter der Bedingung, daß eine Ausgabe sämtlicher Miniaturen veranstaltet werden sollte. Wir sind dieser Verpflichtung treu nachgekommen; mehr noch. Der von Herrn Ljubomir

Stojanović in Belgrad gemachte Fund einer Kopie der Münchener Miniaturen bot erwünschten Anlaß, Lücken des Originals auszufüllen. Durch das dankenswerte Entgegenkommen der Belgrader Nationalbibliothek wurde es möglich, Original und Kopie in Wien nebeneinander zu legen. Die Münchener Handschrift blieb uns in der k. k. Hofbibliothek zugänglich; für die photographische Aufnahme stellte das k. k. Staatsarchiv sein Atelier zur Verfügung. Unser Dank gebührt vor allem auch der Balkankommission, die den Publikationsantrag befürwortend an die philosophisch-historische Klasse der Akademie leitete.

Zusammen mit der von serbischer Seite unternommenen Ausgabe des Miroslav-Evangeliars stellt sich unsere Veröffentlichung des serbischen Psalters als ein Unternehmen dar, das darauf abzielt, die Schätze der südslawischen Kunst endlich in würdiger Nachbildung vor das Forum der Wissenschaft zu bringen. Daß damit nicht nur eine Forderung berechtigten nationalen Stolzes erfüllt würde, dabei vielmehr Dinge mit ins Spiel kommen, die weit über diesen engen Rahmen hinaus der internationalen Forschung ungeahnte Wege eröffnen können, soll die vorliegende Stichprobe erweisen. Möchte sie zur Folge haben, daß bei den Südslawen Mittel zur Herausgabe ihrer alten nationalen Denkmäler flüssig gemacht werden.

Es ist dem Autor eine angenehme Pflicht, Herrn V. Jagić zu danken für alle Förderung, die er der guten Sache unermüdlich hat angedeihen lassen.

Graz, Weihnachten 1904.

Josef Strzygowski.

INHALTSVERZEICHNIS.

	Seite
Vorwort	I
Einleitung von V. Jagić: Zwei illustrierte serbische Psalter	IV
I. Zur äußeren Geschichte der beiden Denkmäler	IV
II. Das Verhältnis des Inhaltes der beiden Denkmäler	XI
III. Die Verteilung des Inhaltes und der Illustrationen des Münchener Psalters	XIII
IV. Die Überschriften einzelner Psalmen des Münchener Psalters	XXXV
V. Die Zusätze zum Psaltertext im Münchener Kodex	XLI
VI. Das Verhältnis des slawischen Textes im Münchener Kodex zu anderen Texten	LI
VII. Einige Bemerkungen zum slawischen Text des Belgrader Psalters	LXXII
Nachträge	LXXVIII
Sach- und Namenverzeichnis	LXXIX
Wortverzeichnis	LXXX
I. Beschreibung der Miniaturen	1
1. Das Ornament	1
2. Die Illustrationen und ihre ikonographischen Zusammenhänge	5
A. Die einleitenden Miniaturen	9
a) Die Bilder von der Vergänglichkeit des Lebens	9
b) Der Zyklus aus dem Leben Davids	12
B. Der eigentliche Psalter	17
Το πᾶσα πνοή	62
Der überzählige Psalm	68
C. Die Hymnen	68
D. Das Gleichnis vom barmherzigen Samariter	74
E. Der Akathistos Hymnos	75
F. Schluß	84
II. Kunstwissenschaftliche Untersuchung	87
1. Orient oder Byzanz?	87
2. Die syrische Vorlage	89
3. Der serbische Maler	104
4. Zeit und Ort der Entstehung des Münchener Psalters	112
5. Die Belgrader Kopie und ihre Bedeutung	120
III. Anhang: Handschriften in Moskau	124
1. Der bulgarische Psalter des historischen Museums	124
2. Der Akathistos Hymnos der Synodalbibliothek	128
Nachtrag: Serbien und Syrien	133
Register	136

Einleitung.

Zwei illustrierte serbische Psalter

von

Hofrat **Vatroslav Jagić**,

wirkl. Mitglieder der kais. Akademie der Wissenschaften.

Durch ein merkwürdiges Zusammentreffen von Umständen sind wir in der Lage, zwei serbische Handschriften, die nebst der Gleichheit des Hauptinhaltes, der Psalmen, auch noch durch die Illustrationen eine beachtenswerte Parallele bilden, vergleichend miteinander zu behandeln. Der eine Psalter, jetzt Eigentum der Münchener königlichen Bibliothek, ist schon seit längerer Zeit bekannt und zuletzt von P. Syrku im 196. Bändchen des *Летописе Матице Српске* (1898) beschrieben worden. Der andere, jetzt Eigentum der Belgrader Nationalbibliothek, ist erst vor kurzem, gelegentlich der Beschreibung der Handschriften jener Bibliothek durch den serbischen Akademiker Ljubomir Stojanović, ans Licht gekommen und wegen der Gleichheit der Illustrationen mit jener des Münchener Kodex behufs wissenschaftlicher Verwertung mit anerkanntenswerter Liberalität hierher, nach Wien, geschickt worden. Die Bedeutung der beiden Handschriften für die Geschichte der byzantinisch-slawischen Kunstentwicklung bildet die Aufgabe der Studie des Herrn Hofrates Strzygowski. Ich beschränke mich auf die äußere Beschreibung der beiden Handschriften und auf die Charakteristik ihres Textes in sprachlicher Beziehung.

I.

Zur äußeren Geschichte der beiden Denkmäler.

Der jetzt in der königlichen Bibliothek zu München aufbewahrte serbische Psalter mit Illustrationen, Cod. slav. 4, ist ein auf Papier geschriebener Kodex serbischer Provenienz, spätestens aus dem Anfang oder der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Er umfaßt 229 Blätter, das erste und letzte nicht mitgerechnet, die beim späteren, d. h. jetzigen Einbände hinzukamen und ein anderes Papier zeigen. Die Handschrift ist in 4^o-Format geschrieben, die Höhe des Blattes beträgt jetzt 28 *cm*, die Breite 19·7 *cm*. Die Schriftkolumne ist 19 *cm* hoch und 12 *cm* breit. Die Größe der gewöhnlichen Schrift ist 0·4 *cm* bis 0·5 *cm*. Auf jede Seite, die von der Schrift gewöhnlicher Größe ausgefüllt ist, kommen 21 Zeilen (nur ausnahmsweise 22). Die Schriftzüge der Handschrift repräsentieren für ihre Zeit einen sehr gut erhaltenen antiken Charakter, d. h. gelungene Nachahmung der alten Unzialschrift, die noch in den schön geschriebenen Handschriften des 14. und teilweise des 15. Jahrhunderts sehr üblich war. Mir ist es unbegreiflich, wie P. Syrku diese Schrift als *Полуустав* (Halbunziale) benennen konnte (*Лет. м. срп. кн.* 196, S. 17). Von der

echten alten Unziale unterscheidet sich diese Schrift nur in der Größe, d. h. die einzelnen Buchstaben, wenn auch in unzialer Form, gelten als gewöhnliche kleine Typen, außerdem in einigen Kleinigkeiten, die das scharfe Auge des Paläographen bald herausfinden wird. Ich rechne dazu die lange, unregelmäßig gerundete Masche des Buchstaben α , den sehr hoch emporragenden Balken des Buchstaben τ , die in einer gewissen Höhe, d. h. oberhalb der Mitte sich bewegenden Knotenpunkte und Querlinien der Buchstaben \varkappa , η , μ , die nicht schalenartige (ν), sondern gabelförmige Figur des Buchstaben ψ . Die Buchstaben kommen in folgender Ausgestaltung vor: α und β , γ , δ , ϵ , ζ , η , θ , ι , κ , λ , μ , ν , ξ , \omicron , π , ρ , σ , τ , φ , auch χ (meist am Ende der Zeile auch ψ), ϕ , χ , ψ , ω , υ , φ , ψ , ω , υ , φ , ψ , ω , υ , φ . Im Gen. plur. lautet der Auslaut sehr häufig auf ψ , z. B. $\hat{\sigma}\rho\iota\psi\psi$ 18^a, so auch $\tau\psi\psi$ (iste) 6^a. In $\sigma\kappa\lambda$ (z. B. 22^b) und $\sigma\eta\eta\eta\eta$ (z. B. 28^a) sieht man die Spielerei mit einem oder zwei Augen; ι steht am liebsten in den Substantiva verbalia auf $\iota\epsilon$; ϵ ist im Anlaut und im postvokalischem Inlaut üblich. Der Einfluß der orthographischen Theorie Konstantins (z. B. Anwendung von ζ) ist noch nicht sichtbar. Man gewinnt aus den bei einzelnen Tafeln mit aufgenommenen Schriftzeichen ein genügendes Bild der gewöhnlichen Schrift dieses Kodex. Sie weicht fast gar nicht von den Schriftzügen der mit großer Sorgfalt geschriebenen Handschriften aus der Mitte des 14. Jahrhunderts ab. Mit der im Jahre 1434 geschriebenen ‚Lestvica‘, die im Kloster Krušedol aufbewahrt wird, hat unsere Schrift allerdings auch viel Ähnlichkeit, nur schreibt unser Kodex regelmäßig τ , während dort schon die dreifüßige Form vorherrscht. Ich möchte daraus noch nicht den Schluß ziehen, daß unser Psalter unbedingt früher geschrieben wurde als die besagte ‚Lestvica‘, obgleich aller Wahrscheinlichkeit nach wirklich der Münchener Kodex schon in den Anfang des 15. Jahrhunderts zu setzen ist.

Eine zweite, kleinere Schrift zeigt unser Psalter dort, wo unter den Bildern oder auch oberhalb und seitwärts davon, rot geschrieben, allerlei Erklärungen zu den Illustrationen enthalten sind; diese könnte man allerdings schon als Halbunziale bezeichnen. Nicht nur die Schriftzüge, sondern auch die Sprache dieser Erklärungen weicht von dem sonstigen kirchenslawischen Charakter des Kodex durch größere Konzessionen an die Volkssprache ab. Das ist auch leicht begreiflich. Hier handelt es sich ja nicht mehr um den biblischen oder liturgischen Text, sondern um die Erklärungen der Illustrationen. Deswegen muß aber noch nicht angenommen werden, daß diese Zusätze später geschrieben seien als der ganze Psalter. Sie sind gewiß gleichzeitig mit den Illustrationen zustande gekommen, also unmittelbar nach der Fertigstellung des Textes.

Wann, wo und für wen dieser Prachtkodex geschrieben wurde, können wir nicht mit voller Bestimmtheit sagen, doch einige Vermutungen, nicht ganz ohne jeden Anhaltspunkt, dürfen immerhin geäußert werden. Auf dem ersten, schon zum Kodex gehörenden Blatt, dessen vordere Seite von Anfang an leer gelassen wurde, steht oben, mit sehr kleiner, aber schöner altertümlicher Kursivschrift des 15. Jahrhunderts geschrieben, folgende Notiz (vgl. die dieser Einleitung beigelegte Tafel LXI): † $\hat{\omega}$ $\overline{\text{дєснота}} \overline{\text{гѣота}} \overline{\text{плєнїтѣмѣ}} \hat{\eta}$ $\overline{\text{мєдлѣмѣ}} \hat{\eta}$ $\overline{\text{вєсакѣ}}$ $\overline{\text{славѣ}}$ $\hat{\eta}$ $\overline{\text{чѣтѣ}}$ $\overline{\text{бѣгѣ}}$ $\overline{\text{длѣвѣннѣмѣ}}$ $\overline{\text{снѣ}}$ $\hat{\eta}$ — das alles in einer Zeile, dann Fortsetzung in zweiter Zeile: † $\overline{\text{гѣ}}$ $\overline{\text{мѣ}}$ $\hat{\eta}$ und in dritter Zeile: $\overline{\text{плєвєнѣпѣ}}$. — Das Kryptogramm in der dritten Zeile wird von Ljubomir Stojanović richtig so gedeutet: η ist μ , $\lambda\epsilon$ ist = 35, zweimal gesetzt, d. h. 35+35 gibt 70 und für 70 ist die alphabetische Bezeichnung σ , η = \varkappa , λ ist = α und π = κ , ψ = ψ , das Ganze ergibt den Namen $\overline{\text{НѠвѣкѣ}}$.

Was besagt also die Inschrift? Sie spricht von Despot Gjuragj († 1456), der sich mit etwas, wohl mit diesem Buch selbst, an seinen Sohn wendet, wobei als Vermittler ein gewisser Novak fungiert. Am natürlichsten wäre es zu glauben, daß Despot Gjuragj durch diesen Novak seinem Sohne das Buch, den Psalter, schickte. Leider steht kein Datum dabei und auch der Sohn ist nicht beim Namen genannt. Bekanntlich hatte Despot Gjuragj drei Söhne: Grgur, Stephan und Lazar. Man weiß nicht, welcher von ihnen gemeint ist, nur so viel kann man sagen, daß diese Notiz, wenn sie aus dem 15. Jahrhundert herrührt, was mir sicher zu sein scheint, nicht vor dem Jahre 1427 geschrieben sein kann, da ja bekanntlich Gjuragj erst nach dem Tode Stephan Lazarević (1427), von diesem zum Nachfolger bestimmt, die Würde und den Titel eines ‚Despot‘ bekam. Was den kryptographisch unterzeichneten Novak anbetrifft, der als Vermittler fungierte, ist jedenfalls erwähnenswert, daß ein Novak Pavlović schon im Jahre 1417 als Bote, d. h. Überbringer eines Briefes des ‚Gospodin Gjuragj‘ und der ‚Gospodja Mara‘ an den Fürsten von Ragusa, Raphael Gućetić und den kleinen Rat der Republik erwähnt wird (vgl. Пуцић, Спом. Српски II, S. 63). Nichts hindert uns also anzunehmen, daß derselbe Novak, der im Jahre 1417 Gjuragjs Vertrauensmann war, auch später, nach dem Jahre 1427 in gleichen Beziehungen zum Despoten stand. Da die Notiz nur von einem Sohne spricht und diesen weise, ruhm- und ehrenvoll nennt, so liegt die Vermutung nahe, daß darunter keiner von den beiden älteren zu verstehen sei, die seit der im Jahre 1435 erfolgten Verheiratung ihrer Schwester Mara an den türkischen Sultan Murat häufig mit diesem verkehrten und zuletzt 1441 der Freiheit und des Augenlichtes beraubt wurden, sondern daß die Notiz sich auf den dritten Sohn Lazar bezieht, der, 1446 mit einer griechischen Prinzessin verheiratet, vom Vater den Titel Despot bekam. Darnach würde die Notiz zwischen die Jahre 1446 und 1456 zu setzen sein. Selbstverständlich gilt diese verhältnismäßig späte Zeit nur für die Übersendung des Psalters vom Vater an den Sohn. Vielleicht war es gar ein Hochzeitsgeschenk?! Der Psalter selbst dürfte etwas früher fertiggestellt worden sein. Man könnte selbst fragen, ob er nicht gar zur Zeit des Stephan Lazarević geschrieben und illustriert und als ein Hofkodex von Gjuragj geerbt worden war, der ihn seinerseits wieder einem seiner Söhne übermachte. Doch das wären nur unbestimmte Vermutungen, die sich auf nichts Positives stützen. Dagegen steht fest, daß der Kodex einmal im Besitze Gjuragjs war, mag er ihn selbst bestellt oder als Erbstück bekommen haben. Denn mit jener ersten, obersten und ältesten Eintragung hat einige Ähnlichkeit eine andere kurze Notiz, die so lautet: † ѡа кнѡга старѡга деспота (vgl. auf der Tafel LXI), womit nur das schon Bekannte bestätigt wird. Unmittelbar vor dieser Zeile, jedoch später eingetragen, aber doch recht alt, ist folgende Inschrift: Племѣнитѡга ѣна гевѣгна старѡга деспота срѡе . . . (erste Zeile) кнѡга сѡѡ Ка (ein liegendes ѡ) мѡсто ѡрѣн гѡѡ велѡкаѡѡв (zweite Zeile) Въ (liegendes В und ь darüber) мѡстѡ сѣне гѡрѣн пѡсана. (dritte Zeile), Кѡ гевѡдѡне (vierte Zeile) ѡнѣ (fünfte Zeile) ѡмѡнь (vgl. auf der Tafel LXI). Was besagt diese Notiz? Vor allem ist beachtenswert die hier zum zweiten Male sich wiederholende Benennung ‚stari despot‘. Mir scheint dieser Ausdruck stillschweigend vorauszusetzen, daß es damals auch einen anderen, einen ‚mladi despot‘ gab. Und das würde sich recht gut auf Lazar beziehen lassen. Wenn also zweimal ‚stari despot‘ genannt wird, so könnte das für die Zeit nach 1446 volle Berechtigung haben. Schwer ist es jedoch zu sagen, woher der Schreiber dieser Notiz von dem Orte, an welchem die Handschrift ‚geschrieben‘ wurde, Kenntnis hatte. Er spricht merkwürdigerweise von Konstantinopel und dem heiligen Berge

(= Athos) in einem Zuge. Wie soll man das verstehen? Vielleicht ist damit gemeint, daß die Illustration (denn ΠΝΑΤΗ kann auch das bedeuten) in Athos gemacht wurde und später der Kodex in Konstantinopel sich befand. Die Beteiligung eines Griechen an den Illustrationen könnte aus den griechischen Ausdrücken, die hie und da bei den Bildern vorkommen, erschlossen werden. Doch darüber soll Professor Strzygowski seine Ansichten aussprechen. In welchen Beziehungen der zuletzt genannte Mönch Gennadius zu dem Inhalt der vorausgehenden Zeilen steht, ist schwer zu sagen. Er kann ein Mönch gewesen sein, der in einem serbischen Kloster Konstantinopels lebte, und von der Provenienz des Kodex aus Athos wußte. Er kann zu der Notiz seinen Namen als Augenzeuge des 16. Jahrhunderts hinzugefügt haben. Ich muß hier nebenbei bemerken, daß ich diese Inschrift etwas anders lese als P. Syrku. Vor ΠΛΕΜΗΝΙΤΩΓΛ glaubte er $\hat{\omega}$ lesen zu müssen, ich finde kein $\hat{\omega}$, sondern nur einen Zierschnörkel vor dem Wort ΠΛΕΜΗΝΙΤΩΓΛ, das zum Überfluß mit großem Π anhebt. Ebenso wenig kann ich seine Lesart $\hat{\omega}$ μετο billigen, von $\hat{\omega}$ kann keine Rede sein, es ist ein großes liegendes Β, wie in der nächsten Zeile, nur statt des dortigen ς steht hier ein kleines λ, also wohl Βλ zu lesen. Vgl. auf der beigelegten Tafel LXI.

War der Psalter, wie die Überlieferung durch die auf der ersten Seite angebrachten Notizen besagt, ein Hausschatz der Despotenfamilie Branković,¹ so begreift man aus den weiteren Schicksalen dieser unglücklichen Familie leicht, daß er zuletzt in ein Kloster Syrmiens kam. Die weitere Überlieferung führt seine Spur, allerdings erst im 17. Jahrhundert, in das Kloster Pribina Glava (zwischen Erdevik und Šid in Slawonien). Wann und von wem er hier deponiert wurde, das wissen wir nicht. Dafür wird uns auf derselben vorderen Seite des ersten Blattes (zwischen zwei älteren Eintragungen eingeschaltet) folgendes erzählt:

† сїо сѢШѢ Ѣ ДШЕСПАНШѢ КНН. ЗѢВѢ ЧАТОВНН. сь ѢВРАЗН ѢВРѢТѢ ѡ СМЪРЕННѢ АРХІЕПІКПЪ, ПАВѢН, Ѥ ГѢРНІЕ СРЪМЪ ВЪ ПЕЛІН | ПРНЕННОИ ПЛАВН. ХРЛ СѢХЕ СНАЗ ВЕСПЪЛТНЫН, Ѣ ВЪЗѢ СІО ѢЗѢ | РЛДН. Ѣ МНОГО МЛВН ТОГДА БН, СЕ КНИГЕ РЛДН. ПАКЪ Ю СЛМН | ДОНЕШЕ Ѥ ВРЪДННЪ СЕЛО. ПРНГШМНЪ КЪ ФѢВѢДѢРЪ. А ѢГШМНЪ, | СНАВѢСТРЪ. Ѣ ВЕШЕ СЕ ВЕЛМН ПОРЪШНА. Ѣ ПРЕВЕЗЛ СІО Ѣ ПОКРЪПН ЛѢВВЕ РЛДН, ТОГДА ЛѢТѤ МІМО ТЕКШШ. ЗРЛѢТО | КОГДА Ю ВЪЗѢ. А ПОВЕЗЛ Ю Ѥ ЛЪ ЗРЛН-МО Н ТОГДА Ю ПОСЛЛ ПЛ | ѢДЕЖЕ КЕ ВНАЛ Ѣ ПРЪЖДЕ. Ѣ ДА НЕШЪ ННКЪ ВѢМЕЛМЕА ВЪ СЕЕ ВІЕ | ЦРКВЕ. ДА НЕШЪ ВЛВНО НЪ КЛѢТО Ѣ ПРОКЛѢТО Ѣ ВЪ СЪ ВЪКЪ Н ВЪ ВѢЩН. НЪ ѢНДА ДА ЕШЪ ВЪ ХРЛ АРХАГЛА ВНШЕ СЕЛА ПРННОН ГЛЛ. | Da hier kein freier Raum mehr war, wegen der schon früher eingetragenen Notizen, so setzte er (der Schreiber dieser Zeilen) im Hintergrund der Seite in schräger Richtung noch so fort: Ѣ ПѢПНІА СВОЕЮ РЪКОЮ | Ѣ ТОГДА МНОГЪ НДЕЖДЪ | ѢМЛ ВЪ ЦАРЪТЕШѢЩН | ѢДННО ВЪШЪ ВЪДОМО. | НЪ ЕСА ВЪЗАРАЕМЪ НА | ВСЕНДЕЦЕЕ ѢКО. | ПН СЕ, МЦА ДЕ. ІГ | ѢНКТІВЪ · ІР · КРЪ | ЛЪ · ІР · КРЪ СЛНЦЪ · КЕ · | Ѣ МНОГА ВЛ ЛѢТА МОА | ВРЛТН КОН МН ДАТЕ | СІО КННЖН. ПАКЪ | ВЪЖА Ѣ ВМА.

Diese ausführliche, sehr dankenswerte Notiz besagt, daß der bekannte Erzbischof (und Patriarch von Ipek) Paisius² im Jahre 1627 das Kloster Pribina Glava besuchte, dort

¹ Daß der Kodex von Anfang an für eine regierende Familie bestimmt war, dafür spricht, abgesehen von den Illustrationen, auch die sonstige paläographische Ausstattung, z. B. das auf den Titeln einzelner Psalmen angebrachte Gold — wovon weiter die Rede sein wird — und vielleicht auch die durchweg beobachtete Regel, in den Text des Psalmes das Wort црь samt allen seinen Ableitungen immer rot zu schreiben.

² Über diesen Paisius hat mit gewohnter Genauigkeit der gelehrte Archimandrit Ilarion Ruvarac alles gesammelt, was zu finden war, in seiner inhaltsreichen Schrift: „О великом патриархима од Макарија до Арсенија III (1557—1690)“ у Задру 1888 auf S. 52—67. Jetzt könnte man allerdings nach Ljubomir Stojanović' Zapisi einiges noch als Ergänzung hinzufügen.

den Psalter fand und, um eine Abschrift davon zu machen, mit sich nahm oder wenigstens mit sich nehmen wollte. Darüber entstand aber im Kloster ein großer Lärm, der ihn veranlaßte, von seiner Absicht abzustehen oder das Buch zurückzugeben. Doch bald wurde ihm der Psalter von zwei Mönchen des Klosters (Prohegumenos Theodor und Hegumenos Silvester) nach Vrđnikselo gebracht. Drei Jahre, d. h. von 1627—1630, blieb der Psalter beim Erzbischof, in diesem letzten Jahr ließ er ihn frisch einbinden und dann gab er ihn zurück ins Kloster. Er dankt den Mönchen dafür, daß sie ihm das Buch überlassen hatten, und erklärt feierlich, der Psalter gehöre Gott und ihnen an. Nur davon erfahren wir nichts, ob Paisius wirklich den Psalter abschreiben ließ; denn von *ΠΥΣΟΔΑ ΡΑΔΗ* (wegen der Abschrift) spricht er weiter gar nichts. Doch machte er zuletzt das eine Gute, daß er den Psalter neu einbinden ließ. Diesen neuen Einband sieht man noch jetzt. Die Blätter, die zu zerfallen drohten, mußten gelegentlich der neuen Falzung an dem Rückenrande mit frischen Papierstreifen klebt werden. Vielfach geschah das auch auf anderen Rändern. Ob die Lücken, die wir jetzt wahrnehmen, in der Weise, daß das Blatt 111 teilweise und Blatt 220—221 ganz mit neuer Schrift den Zusammenhang des Textes herstellen, unter Paisius ausgefällt worden sind, das ist nicht leicht zu bestimmen. Die Schriftzüge trachteten offenbar die alte Vorlage nachzuahmen, wenn es auch nicht vollständig gelang. Dem spitzig gebrochenen Charakter merkt man gleich die spätere Provenienz der eingeschalteten Blätter an. Blatt 221^v blieb leer, weil bei der Ausfüllung der Lücke, infolge der weggelassenen Illustrationen, nicht die gleiche Anzahl von Blättern oder Seiten notwendig war wie in der Originalhandschrift. Wie viel Illustrationen mit den in Verlust geratenen Blättern des Münchener Originals verloren gingen, zeigt uns der Belgrader Parallelkodex, der glücklicherweise alle Illustrationen vollständig erhalten hat. Es sind die fünf auf der Tafel LVII, Bild 142—144 und Tafel LVIII, Bild 145—146. Wenn der Belgrader Psalter nach dem Münchener in den Illustrationen kopiert wurde, wofür vieles spricht, dann müssen die jetzt verlorenen Illustrationen des Münchener Psalters damals noch vorhanden gewesen sein. Denn woher hätte sie sonst der Belgrader Psalter genommen?

Erzbischof und Patriarch Paisius klagt in der oben angeführten Notiz über die Not der Zeiten, er habe viel von den Regierenden zu leiden gehabt. Offenbar ist damit verblümt auf die Türkenherrschaft angespielt. Und doch nicht die Türken beraubten das Kloster seines größten Bücherschatzes,¹ sondern die Europäer. Wir lesen nämlich (auf Tafel LXI) gleich an der Spitze des ersten Blattes folgende Erklärung: ‚*Istum librum mirabilem e Turcia secum attulit et ad perpetuam reique suiue memoriam conventui Dei-Cellensi dono dedit praenobilis ac graciosus dominus Wolfgangus Henricus Gemel de Flischbach, Praepositus in Linden, militiae electoralis bavaricae commissarius generalis, 9. Januarii 1689.*‘ Also damals,² als in dem Kriege mit den Türken Kurfürst Max Emanuel von Bayern

¹ Nach einer Notiz, die seit dem neuen Einband des Jahres 1630 auf das erste, damals miteingegebundene Blatt eingetragen wurde (das muß geschehen sein, bevor der Psalter fortkam), befanden sich damals im Kloster Pribina Glava: zehn Menäen, drei Evangelien, zwei Apostel, Prolog, Panegyrikus, Typikon, der kleine und große Chrysostomus, ein Liturgienbuch, zwei Oktoechen, ein Psalmenbuch und der große Psalter (das wird unsere Handschrift sein).

² Ich verdanke dem Herrn Kollegen Professor Redlich folgende Notiz:

Wolfgang Heinrich Freiherr Gemmel v. Flischbach.

Aus dem Werke von Staudinger, Geschichte des bayrischen Heeres, 2. Bd., 1. Hälfte (1904), ergibt sich folgendes: Freiherr v. Gemmel war Oberkriegskommissär des kurbayrischen Heeres unter dem Kurfürsten Max Emanuel und war wohl bei den ganzen Feldzügen gegen die Türken von 1683—1688 beteiligt; 1687 ist er jedenfalls Oberkriegskommissär (S. 583). Nach Südungarn und Slawonien gelangten die bayrischen Truppen im Sommer 1687 (Juni—August)

Oberkommandant war, kam der Kodex als Beute der christlichen Siege aus Pribina Glava nach Gotteszell (in Bayern, nicht weit von der böhmischen Grenze). Hier blieb die Handschrift beinahe hundert Jahre. Denn erst 1782 kam sie nach einer Notiz in der Beschreibung der Handschrift (Catalog. cod. bibl. mon. VII, S. 328) aus Gotteszell nach Regensburg in das St. Emeramskloster ‚datis pro eo aliis libris‘, also gegen Tausch. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts, da man viele wertvolle Handschriften aus verschiedenen Klosterbibliotheken nach München brachte, wurde auch dieses einstige Keimelion der letzten serbischen Fürsten aus Regensburg nach München gebracht. In Deutschland hielt man lange Zeit den Psalter für ein russisches Denkmal, erst ein russischer Gelehrter Kutorga (der spätere Professor der klassischen Philologie) erkannte seine serbische Provenienz (1834). In der Beschreibung der Münchener Handschriften ‚Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae regiae Monacensis‘ VII (Monachi 1858), S. 328—329 wird davon erzählt, wie eine Illustration des Kodex (Fol. 75^b, Tafel XXI) den polnischen Rechtshistoriker v. Hube fesselte, der sie für die Darstellung eines slawischen Zweikampfes als Gottesgericht hielt und schon 1837 ein Faksimile davon machen ließ. Dem fleißigen Beda Dudík entging die Notiz des Münchener Katalogs nicht, er erwähnt sie in seiner Geschichte Mährens (Mährens allg. Geschichte) IV, S. 328—329 (Brünn 1865), oder Dějiny Moravy. Díl IV (v Praze 1878), S. 241.

Zuletzt beschrieb den Inhalt des Münchener Psalters, namentlich mit Rücksicht auf die Bilder, P. Syrku in Летописе матице српске, Heft 196 und 197 (1898—1899) unter der Überschrift ‚Стари српски рукописи са сликама‘ in Heft 196 auf S. 10—33 und in Heft 197 auf S. 50—54. Als Nachtrag dazu gilt in derselben Zeitschrift, Heft 213 (1902), der Aufsatz ‚Неколико слика из старих српских рукописа, са примједбама попутно I. Вучковић‘, wo auf S. 111—115 einige Reproduktionen aus dem Münchener Psalter besprochen werden.

Ich will nicht unterlassen, hier noch auf eine andere Auffassung der bisher besprochenen Inschriften aufmerksam zu machen. Sie rührt von dem serbischen Akademiker Ljubomir Stojanović her, der bekanntlich zwei Bände solcher Eintragungen aus verschiedensten Handschriften gesammelt und herausgegeben hat. Die Stimme eines solchen Mannes verdient also auf alle Fälle gehört zu werden. Akademiker Stojanović schreibt mir: ‚Unzweifelhaft ist die erste Eintragung die älteste (в̂ Деспота гюрга) und es ist leicht möglich, daß sie vom Schreiber selbst herrührt. Doch würde ich nicht wagen, daraus den Schluß zu ziehen, daß Despot Georg durch seinen Diener Novak das Buch seinem Sohne schicke. Solche Eintragungen kommen im ersten Bande meiner „Записи и Натписи“ unter Nr. 207, 208, 236, 260, 274, 275, 312, 317 und im Катал. нар. бѣл. S. 109 vor, namentlich aber die Eintragungen Nr. 164, 171, 179 und im Катал. нар. бѣл. S. 214—215, die alle aus einer Handschrift herrühren. Sie kommen mir als „Federproben“ vor, deren Inhalt nicht die Bedeutung haben muß, die sie nach ihrer Deutung haben könnten.‘ Gegen diese Herabsetzung der ersten Inschrift scheint mir die Genauigkeit der Eintragung des knappen Inhalts und auch die Anwendung der kryptographischen Unterschrift zu sprechen. Nach meinem Dafürhalten sehen die ‚Federproben‘ nicht so regelrecht, nicht so ernst aus. Herr Akademiker Stojanović setzt fort:

und im Sommer 1688 (Juni—September). Am 12. August 1687 siegte Max Emanuel bei Harsau, am 6. August 1688 fand die Eroberung Belgrads statt. Am 25. September 1688 sprach Oberkriegskommissär v. Gemmel zu Semlin die Abdankung eines bayrischen Regiments aus, am selben Tage erhielt die Infanterie Befehl zum Rückmarsch und sie befand sich am 31. Oktober zu Komorn (Staudinger, S. 71 ff.). Gemmel wird damals ebenfalls Ungarn verlassen haben, er dient dann in den folgenden Jahren als Obristkriegskommissär in den Feldzügen gegen Frankreich.

Der Oberkriegskommissär hatte die Leitung der Heeresverwaltung, der administrativen Sachen auf sich, besonders die Musterung, allerdings unter einem Generalkriegskommissär (Staudinger 620, 702).

„Die zweite Eintragung (ωΔ ΠΑΛΕΩΝΗΤΩΓΑ . . .) ist jedenfalls jünger. Aber auch hier würde ich die Benennung „εταρη“ nicht so deuten, daß sie den Gegensatz zu „μαλαλη“ ausdrücke (weil ja beide Despoten zur gleichen Zeit lebten). Man weiß, daß der Despot Georg im hohen Alter starb, und wenn der Ausdruck „εταρη“ nicht in wirklicher wörtlicher Bedeutung aufzufassen ist, so würde ich ihn im Sinne von „βνεση, προση“ (gewesener, vergangener), d. h. der nicht jetzt ist und lebt, auffassen. Noch weniger würde ich die Behauptung wagen, daß das Buch in Konstantinopel geschrieben sei. Wir besitzen keine Nachrichten darüber, daß man serbische Bücher in Konstantinopel geschrieben habe, man weiß nur, daß griechische Bücher aus Konstantinopel nach dem Athos und nach Serbien gebracht und übersetzt wurden. Ich würde eher sagen, daß der Psalter entweder in Athos oder in Serbien geschrieben wurde und daß der Illustrator ein Mönch von Athos war, denn gerade zu Anfang und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden häufig gute Schreiber zur Arbeit nach Serbien berufen, wie man das z. B. aus den Inschriften Nr. 250 und 251 im ersten Band meiner „Записи“ ersieht. Die Handschrift konnte irgendeiner von den griechischen Verwandten der serbischen Despotenfrauen später nach dem Falle des Reiches nach Konstantinopel gebracht haben, wie es mit der Hand des heil. Johannes geschah, die später von irgendeinem Paläologen an den Papst Sixtus verkauft wurde (vgl. die Inschrift Nr. 4692 im zweiten Band der Записи und Новое Время, Jahrgang 1900, Nr. 8583). Aus Konstantinopel wurde der Psalter nach Athos gebracht und von da vielleicht direkt nach Pribina Glava. Gennadius war vielleicht derjenige, der das Buch nach Athos brachte.“ Diese Bemerkungen Stojanović sind natürlich nur Vermutungen, die übrigens das Gute hatten, daß sie mich bestimmten, Konstantinopel nur als Ort, wo die Handschrift einmal war, zu deuten. Denn ich muß wiederholen, daß die Enträtselung dieser Inschrift wirklich mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Nach dem Charakter der Schriftzüge scheint diese geschnörkelte Inschrift erst aus dem 16. Jahrhundert herzuführen und da entsteht allerdings die Frage: Woher wußte man im 16. Jahrhundert, daß dieses Buch in Konstantinopel und Athos war? (ob hier geschrieben und illustriert, das mag dahingestellt bleiben). Die Unterschrift des Gennadius monachus sieht so aus, als würde er zu seiner Zeit (also im 16. Jahrhundert) die Notiz, daß damals der Kodex in Konstantinopel war, eigenhändig beglaubigt und bezeugt haben.

„Auch die dritte Inschrift (ωΕΔ ΚΗΗΓΑ), so setzt Akademiker Stojanović seine Bemerkungen fort, ist nicht gleichzeitig, mag sie auch älter sein als die zweite. Sie spricht nur aus, in wessen Besitz das Buch einmal gewesen. Solche Eintragungen kommen öfters vor, z. B. im ersten Band der „Записи“ unter Nr. 243, 354, 504, 2027—2033.“ Mit dieser Auffassung bin auch ich ganz einverstanden; ich füge nur hinzu, daß man schon aus der Lage des letzten Wortes (ΛΥΨΗ) der vorausgehenden Eintragung sieht, daß sie später geschrieben wurde, nachdem bereits jene Zeile ωΕΔ ΚΗΗΓΑ . . . niedergeschrieben worden war. Denn ΛΥΨΗ sitzt förmlich der Zeile auf dem Nacken.

Über die Provenienz des Belgrader Psalters wissen wir nur soviel, daß er im Jahre 1866 in Ipek (Peć) in Altserbien um 37 Dukaten für die Belgrader Nationalbibliothek angekauft wurde. Der Kodex ist in klein Folioformat geschrieben, 30 cm hoch, 20 cm breit (die Schriftkolumne 22 cm hoch, 12.5 cm breit) auf Papier, mit kleiner halbkursiver Schrift des 16.—17. Jahrhunderts (spätestens aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts), er ist sonst voll-

ständig erhalten, nur am Schluß scheint ihm etwas zu fehlen, doch vielleicht nicht alles das, was im Münchener Kodex mehr enthalten ist. Er umfaßt 261 geschriebene Blätter, beim neuen Einband wurden je zwei Blätter vorn und hinten angebunden, die leer sind, aber erst nach dem Einbände scheint hinter Blatt 261 einiges ausgerissen worden zu sein. Eine Notiz erwähnt, daß der neue Einband 1840 vorgenommen wurde. Es ist zu beachten, daß die ersten 10 Blätter von einer größeren, vielleicht auch etwas späteren Hand geschrieben wurden als der übrige Text des Kodex vom ersten Psalm angefangen, doch erstrecken sich die Illustrationen über alle Teile des Kodex, nur die weiter unten erwähnten Einschaltungen vor dem Text der Psalmen haben keine Illustrationen. Zwischen diesen Einschaltungen, die mit Blatt 10 endigen, und dem ersten Psalm, der auf Blatt 15 beginnt, stehen noch 3 ganz leere und das 4. auf der vorderen Seite leere Blatt, die in der Zahl 261 mitgezählt sind. Die Zählung der Quaternionen, mit der üblichen Bezeichnung unten auf dem 1. und 8. Blatt einer jeden Lage, beginnt erst beim ersten Psalm — ein neuer Beweis, daß jene vorausgegangenen, von einer anderen Hand geschriebenen Bestandteile ursprünglich nicht da waren. Vom ersten Psalm angefangen bis ans Ende zählt der Kodex 31 Quaternionen, nur fehlt beim letzten Quaternion das 8. Blatt, auf welchem ganz gut der Schluß des Offiziums, der jetzt fehlt, Platz finden konnte.

Nicht so leicht ist die Zählung der Blätterlagen im Münchener Kodex. Er beobachtet zwar die Regel, nach welcher die Zahl der Lage mit dem entsprechenden Buchstaben auf erstem Blatt \uparrow unten in rechter Ecke und auf letztem Blatt \downarrow unten in linker Ecke mit rot geschriebenen Buchstaben bezeichnet wurde. Die erste Lage umfaßt 6 Blatt, die zweite 8, die dritte 9 (!); diese auffallende Zahl mag daher kommen, daß man Fol. 19, auf welchem nur das Bild auf der vorderen Seite steht und die Rückseite leer geblieben ist, erst später einschaltete, nachdem der Schreiber des Textes seine volle Lage von 8 Blatt ausgeschrieben und mit der entsprechenden Zahl ($\bar{8}$) versehen hatte. Die vierte Lage zählt nur 7 Blatt, man sieht aber vor Fol. 27, auf welchem das Bild, Tafel IX, 22 steht, den Rest eines abgeschnittenen Blattes. Da im Text nichts fehlt, so scheint man dieses Blatt wegen des Bildes im Vorrat gelassen zu haben und später, da es sich als überflüssig gezeigt hatte, schnitt man es weg. Von der fünften bis zur sechsundzwanzigsten Lage geben überall volle Quaternionen, d. h. je 8 Blatt in einer Lage, in der siebenundzwanzigsten Lage sind nur 6 Blatt. In der achtundzwanzigsten Lage ist das 8. Blatt ausgefallen, darum sieht man weder die Schlußbezeichnung dieser, noch den Beginn der nächsten (neunundzwanzigsten) Lage. Überhaupt kein weiteres Blatt führt irgendwelche Bezeichnung. Wenn man die beiden eingeschalteten Blätter (Fol. 220—221) als Ersatz für die verlorenen vier Originalblätter ansehen wollte, was unter Berücksichtigung der ausgelassenen Bilder ganz gut glaublich ist, dann würde die neunundzwanzigste Lage gerade mit Fol. 226 (ursprünglich 228) enden. Die letzten drei Blätter (227—229) würden sich dann schon durch das Fehlen der Bezeichnung einer neuen fortlaufenden Blätterlage (der dreißigsten) als späterer Zusatz, d. h. als eine anläßlich der Illustrationsarbeit notwendig gewesene Hinzufügung herausstellen.

II.

Das Verhältnis des Inhaltes der beiden Denkmäler.

Der Belgrader Psalter deckt sich seinem Hauptinhalte nach mit dem Münchener Kodex nicht. Der Belgrader Psalter enthält den kommentierten, der Münchener Psalter nur den

einfachen slawischen Psalmentext. Die Illustrationen dagegen stimmen in der Reihenfolge und in der Stellung zum Psalmentext in beiden Handschriften ganz genau überein. Dadurch wird man auf den Gedanken geführt, daß der Münchener Kodex auf keinen Fall dem Texte nach, wohl aber bezüglich der Illustrationen dem Belgrader Psalter zum Vorbild habe dienen müssen. Jedenfalls war schon bei der Niederschrift des Belgrader Psalmentextes auf die Illustrationen Bedacht genommen worden. Die für die Illustrationen bestimmten leeren Stellen wurden in entsprechendem Umfang mit roten Linien umrahmt, sodaß der Schreiber des Textes genau wußte, wo er auszusetzen und für die Illustrationen leeren Raum übrig zu lassen hatte. Hat er zu diesem Zweck gleich anfänglich gerade den Münchener Kodex vor Augen gehabt? Diese Frage könnte man ebensogut verneinen wie bejahen. Abgesehen nämlich von der Verschiedenheit des Psalmentextes fällt noch ein Umstand auf. Im Belgrader Kodex ist der den Psalmen vorausgehende Text von einer anderen Hand geschrieben als der ganze übrige Inhalt der Handschrift. Man könnte daraus den Schluß ziehen, daß der Schreiber des Belgrader Psalmentextes ursprünglich einen anderen illustrierten Psalter vor Augen hatte, in welchem die sieben dem Psalmentext vorausgehenden Illustrationen vielleicht nicht vorhanden waren. Erst später, veranlaßt durch den Münchener Kodex, hätte man sich entschlossen, auch die besagten sieben Illustrationen nebst dem dazugehörigen Text den Psalmen vorauszuschicken. Daher auch eine andere Hand, die in dem Belgrader Kodex vor den Beginn des Psalmentextes sichtbar ist. Erinnern wir uns aber der Notiz des Erzbischofs Paisius, aus welcher sich ergibt, daß er drei Jahre den Münchener Psalter bei sich behielt. Nimmt man an, daß er die Herstellung oder Fertigstellung des Belgrader Kodex veranlaßte, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß er dabei den ausgeliehenen Kodex des Klosters Pribina Glava benutzte. In der Tat sind die Schriftzüge seiner Notiz auf der Vorderseite des ersten Blattes des jetzigen Münchener Kodex und jene der den Psalmen vorausgehenden Blätter in dem Belgrader Kodex einander so sehr ähnlich, daß wenigstens an der Gleichzeitigkeit derselben nicht gezweifelt werden kann. Darum kann man diese merkwürdigen Tatsachen so deuten. Paisius habe der in Pribina Glava gesehene Psalter (jetzt in München) gerade wegen der Illustrationen sehr gut gefallen und er habe sich denselben für seinen Residenzort (in Ipek) auf längere Zeit ausgeliehen, um dort einen ähnlich illustrierten Psalter zu bestellen. Bei dieser Bestellung habe man sich entschlossen, nicht den Text des zum Muster dienenden Psalters einfach abzuschreiben, sondern nach diesem nur die Illustrationen zu kopieren. Für den Text dagegen habe man eine andere Vorlage, wo der Psalter kommentiert war, vorgezogen. Der Schreiber des (jetzt Belgrader) Textes, der sich durch eine feine, geübte Hand auszeichnete, habe seine Arbeit nicht von Anfang des (Münchener) Textes begonnen, sondern gleich beim ersten Psalm angefangen. Erst nachher, als er mit der Arbeit fertig war (vielleicht ebenfalls mit einigen Auslassungen am Ende), habe Paisius sich entschlossen, das zu Anfang Fehlende, früher absichtlich Ausgelassene nachträglich hinzuzufügen, wobei der Text dieser dem ersten Psalm vorausgehenden Blätter entweder er selbst geschrieben oder jemanden veranlaßt hatte zu schreiben, dessen Züge mit seinen sehr nahe verwandt waren. Bei dieser Deutung weicht man der Annahme eines dritten illustrierten Psalters aus und auch der Wunsch des Paisius, den Psalter aus Pribina Glava nach Ipek zu bekommen, wird besser motiviert. Denn wegen jener wenigen Illustrationen, die im Münchener Kodex dem ersten Psalm vorausgehen, hätte er kaum sich bemüht, den Kodex auf längere Zeit nach Ipek mit sich nehmen zu dürfen.

Ich will hier noch den Schluß der Bemerkungen Stojanović' (aus seinem früher zur Sprache gebrachten Brief) anführen, weil sie sich mit meiner Auffassung ganz decken. Er schreibt: „Paisius pflegte während seiner lang dauernden Kirchenverwaltung sehr fleißig die Klöster zu besuchen, er war in einem jeden einige Male und überall war er mit Schreiben, Abschreiben und Einbinden der Handschriften beschäftigt. Das bezeugen seine zahlreichen Eintragungen. So kam er denn auch ins Kloster Pribina Glava, wollte für sich einen gleichen Psalter haben und darum verlangte er diesen zur zeitweiligen Benützung („узвѣда радн“). So machte er es mit noch einer Handschrift in einem anderen Kloster (vgl. meine Записи Nr. 202). Allein hier wollten ihm die Mönche zunächst die Handschrift nicht geben („многo малѣн тогда вѣсть сѣ книгѣ радн“). Er ging fort, die Mönche aber wurden anderen Sinnes und sie holten ihn in Vrđnik ein und gaben ihm die Handschrift, die er ihnen nach drei Jahren überbunden zurückgab. Es ist leicht möglich, daß die Belgrader Handschrift jene geplante Abschrift, die Paisius damals herzustellen beabsichtigte, repräsentiert.“ Zur letzteren Kombination Stojanović' habe ich soeben auf die vollständige Gleichheit der Schriftzüge des einleitenden Teiles des Belgrader Psalter mit der eigenhändigen Inschrift des Paisius im Münchener Psalter hingewiesen. Der Zusammenhang zwischen dem Münchener und Belgrader Psalter ist demnach augenscheinlich. Diesen unterstützen auch die kunstgeschichtlichen Momente in der Studie Strzygowskis.

III.

Die Verteilung des Inhaltes und der Illustrationen des Münchener Psalter.

P. Syrku spricht in seiner Beschreibung des Münchener Psalter zu wiederholten Malen von diesem Kodex als einer Handschrift ohne Anfang und Ende. Sehen wir uns zunächst den Anfang an. Für irgend welche Lücke, einen Abgang des Textes, mit oder ohne Illustrationen, zu Anfang der Handschrift liegt nicht der geringste Anhaltspunkt vor. Im Gegenteil alles deutet darauf hin, daß der wirkliche Anfang des ganzen Kodex uns in unveränderter Gestalt vorliegt. Die vordere Seite des ersten Blattes war von Anfang an leer, man wollte wahrscheinlich aus Schonung die erste Illustration auf die innere Seite des Blattes zeichnen.¹ Das geschah so nicht bloß in diesem Kodex, sondern auch in seiner bereits erwähnten Parallele aus späteren Zeiten, in dem Belgrader Psalter, der, was die Anordnung des Inhaltes und der Illustrationen anbetrifft, durchaus den Münchener Psalter zum Vorbild hatte, namentlich in den Illustrationen, wie bereits gesagt, ganz die Reihenfolge des Münchener beobachtete. Wir haben also mit einer typischen Form des illustrierten Psalter zu tun, wo den auf David und seinen Vorgänger Saul bezugnehmenden Texten und Illustrationen zunächst zwei Bilder ohne Text vorausgehen. Das eine Bild zeigt uns den Kelch des Todes mit folgender rot geschriebener Überschrift (Fol. 1^b):

※ Сн чаша сьмрътна und folgender Unterschrift (unter der Kolumne des Vollbildes):

※ мене плачнѣ се, мене рѣданѣ в дроузы. се бѣ вьнезапноу | прѣста ми невѣднмо хнщннкѣ.
нѣтрыдѣе страшннмь | врѣжѣль ѣз срьдн срьдчнѣюу дшѣю мою, н чашѣю | напаче ме ѣдѣ
сьмрътнаго. оубн мнѣ, нвѣсть мнѣшюцаго ме. In der Mitte des Bildes steht auf dem rechten

¹ Nach der Blätterzählung, wenn die erste Lage 8 Blätter hatte — dann würden uns allerdings 2 Blätter fehlen, weil der Schluß der ersten Lage auf Fol. 6^v mit „а“, der Anfang des zweiten Quaternions mit „ѣ“ auf Fol. 7^r angegeben ist, F auf Fol. 15 usw., allein wir finden ein solches Heft von 6 Blätter auch einmal in dem Kodex, ohne daß etwas fehlt.

Seitenraude мн|тарь|ство. Vgl. auf der Tafel I das Bild 1 und auch aus dem Belgrader Psalter die Reproduktionen im Texte der Abhandlung Professor Strzygowskis auf S. 10, Abb. 7.

Auf Fol. 2^a ist wieder ein Vollbild, mit diesen ober demselben geschriebenen Zeilen in Rot:

※ члѣкъ гонѣмъ ѿ лѣтѣго звѣри, глѣмаго ннѣрога, възвѣже на дрѣво, | ѿ забѣвѣ ѿного лютаго звѣри тврнѣе и на прѣсною сьмрѣ, и по дрѣвѣмъ гальбонѣ ѿ страшнѣи рѣвь зрѣть, по срѣ дрѣва того капле медо|винне, насладити сѣ рекше свѣта сего соуетнѣго. Seitwärts auf dem linken Rande unter der Mitte liest man das Wort ꙗ ꙗаа (die Buchstaben stehen einer unter dem anderen), auf dem rechten Rande, unterhalb der Mitte: члѣкъ | чюдит се . зрѣ ко|сти ѿ|бнаже|нїе въ | грѣвь. Unter dem Vollbild stehen die Worte: ※ кости ѿбнаженне. Vgl. auf der Tafel I das Bild rechts Nr. 2 und aus dem Belgrader Kodex die Reproduktion auf S. 12, Abb. 8.

Diese beiden Illustrationen, die mit David nichts zu tun haben, sondern dem Zyklus der Erzählungen von Barlaam und Joasaf entnommen sind, kommen in keinem, der von Amphilochius erwähnten illustrierten Psalter vor (Древле-славянская Псалтырь симоновская до 1280 года, III, S. 222—277). Um so beweisender ist die vollständige Übereinstimmung zwischen dem Münchener und Belgrader Psalter oder, wie ich oben die Vermutung aussprach, die Abhängigkeit des letzteren von dem ersteren.

Erst auf Fol. 2^b steht ein durch das mittlere Goldfeld in zwei Hälften eingeteiltes Vollbild, das uns dem Psalmisten näher bringt. Es handelt sich nämlich, wie die Erklärungen besagen, um die Wahl Sauls zum König. Wir lesen oberhalb des Bildes in zwei Absätzen, rechts und links, folgende Inschriften (wie immer in Rot, mit kleinen in die Halbkursive übergehenden Schriftzügen):

※ Прѣкъ Самѣилъ съ нарѣмѣ
їерлѣмскимъ, глѣ ѿ въсѣ-
прнети црѣва къ сдѣла снѣ
акіѣвоу: —

※ Сдѣла снѣ акіѣвъ погос-
вѣ ѿсета ѿца своего:

Seitwärts, auf dem linken Rande in der oberen Hälfte:

Сдѣла снѣ
акіѣвъ по(рѣ)
вѣвъ ѿсета
спѣть прѣ
їерлѣмомъ
ѿ възвоу
жають его

Unterhalb des Bildes:

※ Самѣилъ ꙗ посаждѣть
на прѣстола црѣтвѣмъ
Сдѣла снѣ акіѣва.

※ ꙗ самѣилъ степса на црѣ-
ство Сдѣла снѣ акіѣва
(Das Verbum степса ist = ѣстеψе.)
Vgl. Tafel II, Bild Nr. 3.

Zu allen bisherigen Bildern fehlt jeder weitere Text, wenn man von den angeführten Erklärungen absieht, die aus Raumersparnis auf unseren Tafeln leider nicht Aufnahme finden konnten. Diese Bilder stützen sich also auf keine im Buche enthaltene Grundlage. Ganz dasselbe ist beim Belgrader Psalter der Fall. Vgl. die Parallele zum Bild 3 auf der Tafel II.

Auf Fol. 3^a beginnt schon in der Kolumne mit den Buchstaben üblicher Größe, also nicht mehr als Überschrift aufgefaßt, folgender Text in Rot: Послѣ съ прѣкѣ самѣнѣа кѣ ꙗсѣю | глѣоуѣ · даи сѣа своѣнѣ на црѣво по повелѣннѣю ежѣю. Dieser Text ist kein wörtliches Zitat aus der heil. Schrift, müßte also eigentlich als Erklärung gelten und mit kleineren Buchstaben geschrieben sein, doch auch im Belgrader Psalter werden die drei Zeilen dieses Textes, wenn auch in Rot gehalten, wie wirklicher Text behandelt, nicht wie ein zum Bild gehörender erklärender Zusatz. Dagegen die unter dem Bild stehende Zeile gilt als Erklärung, d. h. sie ist mit kleinerer Schrift geschrieben und mit dem in solchen Fällen üblichen vorgesetzten Zeichen ✕ versehen:

✕ прѣиде прѣкѣ самѣнѣа, повелѣннѣю ежѣю, ꙗ помѣ дѣа на црѣво. Ganz so auch im Belgrader Kodex. Vgl. Tafel III, Bild 4 und die Reproduktion im Texte der Abhandlung, S. 15, Abb. 9. Auf der Tafel III fehlen oberhalb des Bildes 4 drei rote Zeilen des Textes. Die im Bilde ober den Köpfen der beiden Figuren stehende Inschrift läßt sich nicht mehr entziffern, nur beim Jüngling sieht man noch дѣ дѣ.

Auf Fol. 3^b stehen oben als erste Zeile des Textes mit Buchstaben üblicher Größe, wenn auch rot, folgende Worte:

Начнѣшоу дѣдоу црѣвоѣти по сѣлѣ (so auch im Belgrader Psalter), darauf folgt den ganzen übrigen Raum einnehmend das Bild und unter demselben als erklärender Zusatz mit kleinerer Schrift in Rot (auf unserer Tafel III unsichtbar):

✕ прѣ црѣво дѣа, по сѣлѣ, ꙗ прѣидоше велѣможѣ н поклоннше мѣ се. Ganz so ist die entsprechende Seite (3^b) im Belgrader Psalter ausgefüllt. In der Mitte des Bildes steht seitwärts, links am Bilde дѣа црѣ, rechts am Rande велѣможѣ. Vgl. Tafel III, Bild 5 und in der Abhandlung, S. 16, Abb. 10.

Auf Fol. 4^a wird der Text, dessen erste Zeile auf Fol. 3^b steht, fortgesetzt (ganz in Schwarz) und erstreckt sich über Fol. 4^b, 5^b, 6^{ab}, 7^a (hier mit vier Zeilen abschließend). Dieser Text ist auch im Belgrader Psalter enthalten. Syrku hat ihn nach dem Münchener Psalter in Letopis a. a. O. abgedruckt, er kommt auch in meiner Psalterausgabe, aus dem Bukarester Text vor. Die griechische Vorlage dazu liefert Pitra in *Analecta Sacra* II, p. 418 ff. Amphilochius teilt nur einen Teil dieses Textes im III. Bande seiner Ausgabe auf S. 226—227 mit. Ich will erwähnen, daß der Text des Belgrader Psalters gegenüber dem Münchener einige ganz geringfügige Varianten aufweist, welche kaum die Behauptung aufrecht erhalten könnten, daß er aus einer anderen Vorlage geschöpft ist und nicht aus dem Münchener Psalter. In diesen Text sind zwei Illustrationen eingeschaltet. Auf Fol. 4^b folgt nach der 6. Zeile des Textes ein Bild mit der erklärenden, auf der Tafel sichtbaren Unterschrift:

✕ дѣа съставѣа ψалѣтѣрѣ н доучиѣмѣ дѣомѣ стѣмѣ (ganz so auch im Belgrader Psalter). Vgl. Tafel IV, Bild 6 und die Reproduktion des Belgrader Bildes in der Abhandlung, S. 17, Abb. 11. Im Original stehen vor dem Bild nicht drei, wie auf der Tafel IV, sondern sechs Zeilen des Textes. Im Bilde liest man ober den Figuren: ѣоамѣ, ѣсѣфѣ, дѣа црѣ, ѣмаиѣ, ꙗдоѣмѣ.

Auf Fol. 5^a steht ein die ganze Seite umfassendes Vollbild mit der auf oberem Rande geschriebenen (rot mit kleineren Buchstaben), auf der Tafel jedoch ausgelassenen Erklärung:

✻ ⲟ̅ ⲙⲟⲩⲗⲅ ⲛⲓⲗⲉ ⲛⲓⲡⲉⲃⲗⲁⲛⲓⲉ ⲫⲗⲁⲧⲏⲣⲃ. Vgl. Tafel IV, Bild 7. Damit schließt die Einleitung in den Psalter, d. h. Illustrationen, die mit den Texten, die vor den Psalmen vorkommen, im Zusammenhang stehen. Im Münchener Kodex beginnt jetzt der eigentliche Psalter, d. h. der Text des ersten Psalmes, vor welchem auf Fol. 7^b das große Bild steht mit der auf unserer Tafel unsichtbaren Unterschrift:

✻ ⲁⲗⲗⲃ ⲉⲧⲏ ⲟⲩⲣⲏⲧⲏⲧⲏ ⲁⲃⲁⲗ ⲛⲓⲣⲁ ⲛⲓⲕⲁⲧⲏ ⲫⲗⲁⲧⲏⲣⲃ. Vgl. Tafel IV, Bild 8. Dieses Bild, nur ohne Unterschrift, steht auch im Belgrader Psalter (Fol. 14^a) auf der inneren Seite des Blattes 14, dem Text des ersten Psalmes zugewendet (reproduziert in der Abhandlung, S. 19, Abb. 12). In dem Belgrader Bild fehlen die Inschriften ⲁⲗⲗⲃ und ober dem Kopfe Davids ⲁⲃⲉ ⲛⲓⲣⲃ. Doch hat der Belgrader Kodex vor den Beginn des Psalmentextes noch verschiedene Zusätze, die im Münchener Kodex nicht enthalten sind und auch in den Belgrader Kodex ohne Illustrationen eingeschaltet wurden.

Die 1. Abhandlung betitelt sich: ⲛⲓⲗⲉ ⲅⲃ ⲉⲧⲏⲓⲛ ⲛⲓⲗⲁ ⲛⲁⲛⲛⲉⲗⲁ ⲅⲃⲁⲛⲓⲗⲁ ⲅⲃⲁⲛⲓⲕⲁⲗⲁⲗⲁ ⲡⲣⲃⲉⲗⲟⲃⲓⲉ ⲅⲃ ⲛⲁⲗⲟ ⲫⲗⲁⲗⲓⲙⲟ̅.

Die 2. Abhandlung: Ⲅⲛⲉⲃⲉⲓⲗⲁ ⲁⲣⲅⲏⲉⲛⲓⲕⲛⲁ ⲡⲟⲅⲉⲧⲉⲗⲗⲁ ⲟ̅ ⲫⲗⲁⲗⲓⲙⲟ̅.

Die 3. Abhandlung: ⲛⲓⲗⲉ ⲅⲃ ⲉⲧⲏⲓ ⲛⲓⲗⲁ ⲛⲁⲛⲛⲉⲗⲁ ⲓⲟⲩⲁⲛⲓⲗⲁ ⲗⲗⲁⲧⲟⲩⲉⲧⲁⲗⲟ ⲟ̅ ⲧⲟⲙⲓⲗⲉ̅.

Die 4. Abhandlung: ⲧⲓⲛⲗⲉ̅ ⲉⲧⲏⲟ̅ ⲓⲟⲩⲁⲛⲓⲗⲁ ⲗⲗⲁⲗⲟⲩⲉⲧⲁⲗⲟ̅ ⲟ̅ ⲙⲁⲧⲉⲃⲉ̅.

Außerdem folgen noch im Belgrader Kodex 3 leere Blätter und von dem 4. ist die vordere Seite leer. Es hat also den Anschein, als ob man noch das eine oder das andere vor dem eigentlichen Psalmentext einzuschalten beabsichtigte oder wenigstens für möglich hielt und darum den freien Raum übrig ließ. In der Cetinjer Ausgabe des Psalters kommen die vier Abhandlungen in derselben Reihenfolge vor (nur sind in dem Wiener Exemplar dieser seltenen Ausgabe die Blätter beim Einbinden durcheinandergeworfen).

Auf Fol. 8^a beginnt in dem Münchener Kodex der Psalmentext. Der Vignette nebst den zwei in Gold geschriebenen Zeilen, wovon die erste in sehr großen Buchstaben ausgeführt ist, sind bei uns auf Tafel V, Bild 9 reproduziert. Dem entspricht eine anders ausgeführte Vignette in dem Belgrader Kodex, die man in der Reproduktion wiederfindet in der Abhandlung, S. 2, Abb. 1. Zwischen den beiden Psaltern (dem Münchener und Belgrader) besteht, was den Text der Psalmen anbelangt, von da weiter der schon erwähnte bedeutende Unterschied, daß im ersteren bloß der Text der Psalmen enthalten ist, während der letztere zum Text der Psalmen auch noch einen Kommentar hinzufügt, und zwar denselben, der auch sonst unter dem Namen des Athanasius in vielen Handschriften des slawischen Psalters begegnet.¹ In der Belgrader Handschrift lautet die auf diesen Kommentar bezugnehmende Überschrift so: ⲛⲓⲗⲉ ⲅⲃ ⲉⲧⲏⲓⲛ ⲛⲓⲗⲁ ⲛⲁⲛⲛⲉⲗⲁ ⲁⲣⲅⲏⲉⲛⲓⲕⲛⲁ ⲁⲗⲉⲗⲁⲛⲃⲓⲛⲓⲕⲁⲗⲁⲗⲁ ⲡⲗⲁⲕⲟⲅⲁⲛⲓⲉ ⲫⲗⲁⲗⲓⲙⲟ̅ⲙⲟ̅. Ungeachtet dieser Verschiedenheit in der Beschaffenheit des Textes stimmt die Zahl und Reihenfolge der Illustrationen in beiden Handschriften ganz genau überein. Das soll die nachfolgende Inhaltsübersicht zeigen, wobei ich nochmals bemerke, daß die übliche Hand, die den Belgrader Text sehr zierlich schrieb, erst hier beim ersten Psalm beginnt.

Ps. I umfaßt Fol. 8^a bis 9^a (hier die ersten 8 Zeilen). Wie überall so auch hier geben die ersten Zeilen des Textes den Titel des Psalmes an. In diesem selbst sind zwei Illustrationen enthalten, die erste kleine und schmale in der oberen Hälfte von Fol. 8^b (mit dem den Raum ausfüllenden Text, wovon 7 Zeilen auf dem Bild unsichtbar sind), die andere, ein

¹ Vgl. meine Abhandlung: Ein unedierter griechischer Psalmenkommentar (in Denkschriften, Band LII, Abh. I), Wien 1904, S. 9.

Halbbild, in der unteren Hälfte des Fol. 8^b. Oberhalb des kleineren Bildes steht die Erklärung (auf der Tafel sichtbar): БЛАЖЕНІ МѢЖЬ und seitwärts links die auf der Tafel teilweise sichtbare Fortsetzung davon: ѿвѣѣѣ | дръмлоѣѣ | носі палци|ницѣ на погребеніе хрѣ (ganz so in dem Belgrader Kodex). Vgl. Tafel VI, Bild 10. Unter dem zweiten Halbbild, das auf der Tafel von oben noch 7 Zeilen des Textes ausgelassen hat, liest man die auf der Tafel ausgebliebene Unterschrift: ✠ ДРЪВО ПРІ НСОДІЦІНІ ВОДЬ, ПЪ ННМЖЕ ПРЪВЕДНІИ (Tafel VI, Bild 11).

Ps. II auf Fol. 9^a, von der Zeile 9 angefangen, bis 10^b. Der Titel des II. Psalmes umfaßt 3 Zeilen (9—11), wie gewöhnlich in Gold, sonst mit den Schriftzügen in gewöhnlicher Größe. Der Psalm enthält zwei Illustrationen, die erste auf Fol. 9^a nach drei Zeilen des Textes, im ganzen nach der 14. Zeile der Kolumne, ein Viertelbild bis zu Ende der Kolumne reichend, mit der auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift: ✠ ПРЪСТАШЕ ЦРІЕ ЗЕМЛЪСТН, НА УСОУЖЕНІЕ ХЪ (ganz so im Belgrader Kodex, nur schreibt er земльстѣн). Vgl. Tafel VI, Bild 12, wo der vorausgehende Text unsichtbar ist. Das zweite Bild steht auf Fol. 9^b nach zwei Zeilen des Textes. Das Bild zeigt links am Rande das auf der Tafel nicht sichtbare Wort сѣдѣ und unterhalb die auch auf der Tafel lesbare Erklärung: ✠ КНЕЗН СЪВРАШЕ НА ГЪ, Ъ ЕМЕ Ъ (ganz so auch Belgr., er schreibt кнѣсы). Vgl. Tafel VI, Bild 13, wo zwei Zeilen des Textes oben fehlen, und nach der Belgrader Reproduktion in der Abhandlung, S. 21, Abb. 13.

Ps. III auf Fol. 10^b beginnt mit der 5. Zeile, und zwar 5—8 in gewöhnlicher Weise, der Titel in Gold, und geht bis Fol. 11^b, wo er in der 2. Zeile abschließt. Der Psalm hat zwei Bilder. Das erste umfaßt das untere Drittel des Fol. 10^b mit der (unsichtbaren) Unterschrift: ✠ АВЕСАЛОМЪ ТЪРА ВІДА СВОЕГО ДЪДА (so auch Belgr., er schreibt тѣра). Auch im Bild selbst steht oben geschrieben: АВЕСАЛЪ. Vgl. Tafel VII, Bild 14 (wo 12 Zeilen des Textes oben ausgelassen sind). Das zweite steht auf Fol. 11^a oben, es ist ein Halbbild, nach welchem noch 10 Zeilen Textes folgen. Am rechten Rand des Bildes liest man (nur teilweise auf der Tafel sichtbar): ДВЪ СЪКРІ СЕ | ВЪ ПЕЩЕРОУ | ѿ СІА СВОЕГО | АВЕСАЛОМЪ (im Belgrader Kodex steht diese Erklärung oberhalb des Bildes, man liest: ѿ ЛИЦА СІА СЪ. АЪ. — eine kleine Abweichung, die vielleicht doch nicht so bedeutend ist, daß man sagen dürfte, die Illustrationen des Belgrader Kodex seien nicht gerade nach dem Münchener kopiert). Vgl. Tafel VII, Bild 15.

Ps. IV auf Fol. 11^b in zweiter Zeile, mit dem Titel in drei Goldzeilen. Der Psalm hat kein Bild.

Ps. V auf Fol. 12^a in der 5. Zeile, mit drei Goldzeilen — Titel — kein Bild.

Ps. VI auf Fol. 12^b, in den Zeilen 17—18 steht der Titel in Gold — kein Bild.

Ps. VII auf Fol. 13^a, in den drei unteren Zeilen steht der Titel in Gold, der Text selbst beginnt auf Fol. 14^a — kein Bild.

Auch im Belgrader Kodex haben die Psalmen IV—VII keine Bilder.

Ps. VIII beginnt auf Fol. 14^a mit den Zeilen 18—19, die den goldgeschriebenen Titel enthalten und setzt sich bis Fol. 15^a inkl. fort. Dieser Psalm hat zwei Bilder, das erste steht auf Fol. 14^b gleich nach der 1. Zeile, nach den Worten (АВНОТА) ТВОА ПРЪВЕНШЕ НСЪ (Psalm VIII, Vers 2), dieses kleine Bild (nach welchem im Original noch 16 Zeilen Textes folgen,

die auf der Tafel fehlen) hat ober der Kolumne die Erklärung in Rot: ✻ ραζουμъ дѣи дѣѡвъ. Vgl. Tafel VII, Bild 16. Das zweite Bild steht auf Fol. 15^a, wo der Psalm mit dem Wort зѣлѧ abschließt und den ganzen übrigen Raum das Bild einnimmt. Unter dem Bild liest man die auf der Tafel unsichtbare Erklärung ✻ ѡѣтѡѡѣе, auf den beiden Randseiten des Bildes stehen ebenfalls kurze Eintragungen, die rechts angebrachte kann man lesen: гѣдѡ ѡрѡмъ, die längere auf der linken Seite ist nur unvollständig lesbar, das ganze gibt keinen verständlichen Sinn. Der Belgrader Kodex läßt uns im Stich, er hat zwar die eine lesbare Seiteninschrift, die andere aber gar nicht, vielleicht ein neuer Beweis, daß seine Bilder wirklich nach dem Münchener Vorbild kopiert sind. Auch in der Lage des ersten Bildes weicht der Belgrader Text von dem Münchener ab, da er beide Bilder (das kleine wie das große) ganz ans Ende des Psalmes gerückt hat (Blatt 26). Vgl. Tafel VIII, Bild 17.

Ps. IX beginnt auf Fol. 15^b mit obersten vier Goldzeilen des Titels und setzt sich fort über Fol. 16^{a,b}, 17^{a,b}, bis 18^a (6 Zeilen). Auf 15^b steht ein Kleinbild, mit der auf der Tafel nicht sichtbaren Unterschrift: ѡрѡдѡи ѡдѡѡ (mit vorausgehenden 13 Zeilen des Textes, die auf der Tafel VII ausfallen mußten). So auch in dem Belgrader Kodex. Vgl. Tafel VII, Bild 18 und die Belgrader Illustration, S. 23, Abb. 14.

Ps. X steht auf Fol. 18^{a,b}, von der 7. (Goldzeile) an — ohne Bild.

Ps. XI beginnt auf Fol. 18^b in der 3. Zeile, mit dem Titel, der 5 Goldzeilen umfaßt. Zu diesem Psalm gehört auf Fol. 19^a ein Vollbild, mit dem Titel, den man auf der Tafel nicht sieht: ✻ мѡиѡиѡ дѣи дѣѡвъ. Vgl. Tafel VIII, Bild 19. Über dem Kopfe Davids mit Goldschrift ѡ (oder ѡрѡ?) дѣѡ. Ebenso im Belgrader Kodex. Fol. 19^b ist im Münchener Psalter ganz leer geblieben. Eine Vermutung warum, ist bereits oben gesagt. Auf Fol. 20^a schließt der Psalm mit der 6. Zeile ab.

Ps. XII beginnt mit der 6. Zeile des Fol. 20^a (erste Goldzeile als Titel) — ohne Bild.

Ps. XIII auf Fol. 20^b mit den obersten 2 Goldzeilen als Titel — ohne Bild.

Ps. XIV auf Fol. 21^a mit den obersten 2 Goldzeilen als Titel, reicht bis Fol. 21^b 2 Zeilen. Der Psalm hat auf Fol. 21^a im unteren Drittel der Kolumne ein Bild, mit der auf der Tafel nicht sichtbaren Unterschrift: ✻ кѡмѡтѡиѡкѡ. So auch im Belgrader Kodex. Vgl. Tafel VII, Bild 20, wo zum Bild oben 13 Zeilen Text hinzukommen, und die Belgrader Reproduktion in der Abhandlung, S. 24, Abb. 15.

Ps. XV auf Fol. 21^b mit 2 Zeilen (3—4) in Gold als Titel — kein Bild.

Ps. XVI auf Fol. 22^a mit der 12. Goldzeile beginnend, geht auf Fol. 22^b und 23^a (12 Zeilen) über, ohne Bild.

Ps. XVII auf Fol. 23^a mit den Zeilen 13—17 als Titel in Gold beginnend, erstreckt sich über Fol. 23^b, 24^{a,b}, 25^{a,b}, 26^a und Fol. 26^b, wo der Psalm in 5. Zeile abschließt. Der Psalm hat ein Bild auf Fol. 23^b, nach 2 Zeilen des Textes (auf der Tafel fehlt oben eine Zeile) bis zu Ende der Kolumne reichend, mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ✻ ѡдѡѡѡ ѡрѡ тѣрѡ дѣѡѡ ѡрѡ зѣтѡ ѡѡѡѡ (so auch im Belgrader Text). Rechts am Rande sieht man auch auf der Tafel die Worte мѡиѡиѡ | дѣѡ. Im Bilde selbst sieht man die Inschriften дѣѡ, ѡѡѡ ѡрѡ, nochmals ѡѡѡ. Vgl. Tafel IX, Bild 21 und die Reproduktion des Belgrader Bildes in der Abhandlung, S. 25, Abb. 16.

Ps. XVIII beginnt Fol. 26^b mit den Zeilen 6—7 als goldener Titel. Fol. 26^b umfaßt in ganzen nur 16 Zeilen, der übrige Raum blieb leer, weil das nächstfolgende Bild, zu diesem Psalm gehörig, wegen seines Umfanges nicht hier untergebracht werden konnte,

sondern auf die nächste Seite (27^a) übertragen werden mußte (ähnlich auch im Belgrader Kodex), mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ⚨ ἡ πεντηκωστή (d. h. ἡ πεντηκωστή). Vgl. Tafel IX, Bild 22. Der Psalm setzt sich fort auf 27^b und 28^a durch 6 Zeilen. Von einem hier ausgelassenen Bild, wie P. Syrku meinte, kann keine Rede sein.

Ps. XIX auf Fol. 28^a, mit den Goldzeilen 7—8 beginnend, geht bis Fol. 29^a 1. Zeile. Auf Fol. 28^b steht oben ein Halbbild, dann 6 Zeilen des Textes und unterhalb die auf der Tafel ausgelassene Unterschrift: ⚨ мѣниѣ дѣо в ѣркен. So auch im Belgrader Kodex. Vgl. Tafel X, Bild 23.

Ps. XX auf Fol. 29^a, Zeile 1—3 steht der Titel in Gold, dann der Text fortgesetzt auf 29^b durch 15 Zeilen — ohne Bild.

Ps. XXI auf Fol. 29^b: in der Zeile 16—18 der Titel in Gold, fortgesetzt auf Fol. 30^a^b, 31^b und 32^a durch die ersten 13 Zeilen. Dieser Psalm enthält ein Vollbild auf Fol. 31^a (Fol. 30^b hat nur 17 Zeilen wegen des auf nächster Seite folgenden Bildes) mit folgender auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift: ⚨ дѣлетъ жидове ризн хѣ. Das Bild hat außerdem oberhalb (nicht im Rahmen desselben) die auf der Tafel aufgenommenen Inschriften ⚨ ѡице ⚨ лѣна, links am Rande (auf der Tafel ausgelassen): ѡгнѣ прѣиѣ по вѣ завѣтъ, rechts am Rande (ebenfalls auf der Tafel unsichtbar): ѡгна ѡгнѣ | ветхн завѣтъ. Unten im Bilde: дѣлетъ ризн хѣ. Im Belgrader Kodex ebenso, nur steht hier zuerst links am Rande (in unterer Hälfte) die Inschrift: дѣлетъ рн | хѣы und nochmals unter dem Bild: дѣлетъ жидове ризн хѣ. Vgl. Tafel X, Bild 24.

Ps. XXII auf Fol. 32^a von den Zeilen 14—15, die den goldenen Titel enthalten, angefangen bis Fol. 32^b, Zeile 11 — ohne Bild.

Ps. XXIII auf Fol. 32^b von Zeile 11 an, die 4 Zeilen in Gold enthalten den Titel, fortgesetzt auf Fol. 33^b und 34^a 1 Zeile. Der Psalm hat zwei Bilder: das erste auf Fol. 33^a ein Vollbild ohne Unterschrift (Tafel XI, Bild 25) und auf 34^a ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ⚨ ѡдво ѡбращение, въскрешенне ѡдмово (Tafel XI, Bild 26). Ganz so auch im Belgrader Psalter. Ein Teil des Belgrader Bildes reproduziert in der Abhandlung, S. 28, Abb. 17.

Ps. XXIV auf Fol. 34^b oben in zwei Goldzeilen der Titel, fortgesetzt auf 35^a und 35^b 8 Zeilen — kein Bild.

Ps. XXV auf Fol. 35^b, Zeile 9—10 goldgeschriebener Titel, reicht bis Fol. 36^a, Zeile 13 inkl. — ohne Bild.

Ps. XXVI auf Fol. 36^a, Zeile 14 und folgende (zwei goldgeschriebene Zeilen Aufschrift), fortgesetzt auf 36^b und 37^a 14 Zeilen — ohne Bild.

Ps. XXVII auf Fol. 37^a mit den Goldzeilen 14—15 beginnend, fortgesetzt bis Schluß 37^b — ohne Bild.

Ps. XXVIII auf Fol. 38^a, mit oberen 2 Goldzeilen beginnend, fortgesetzt 38^b bis zur Zeile 18. Auf 38^a nach 7 Zeilen des Textes steht ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ⚨ принеоше жртвѣ жидове бѣ по закону моневѣоу. Ganz so im Belgrader Psalter. Vgl. Tafel XII, Bild 27, wo oben noch 2 Zeilen des Titels in Gold geschrieben hinzuzudenken sind.

Ps. XXIX auf Fol. 38^b mit letzten 3 Zeilen in Gold als Titel, der Text selbst beginnt auf 39^a und schließt auf 39^b mit 8 Zeilen — ohne Bild.

Ps. XXX auf Fol. 39^b mit den Zeilen 9—10 in Gold als Titel, fortgesetzt auf Fol. 40^{a,b} und 41^a bis zur Zeile 16 inkl. — ohne Bild.

Ps. XXXI auf Fol. 41^a mit den Zeilen 16—17 als Titel (der nur die rote Unterlage des abgewetzten Goldüberzuges zeigt), fortgesetzt auf 41^b und 42^a in 8 Zeilen — ohne Bild.

Ps. XXXII in Fol. 42^a, Zeile 8—9 enthalten den Titel mit stark sichtbarer roter Unterlage, der Text geht auf Fol. 42^b und 43^a durch 11 Zeilen — ohne Bild.

Ps. XXXIII, Fol. 43^a, Zeile 11—14 Titel, fortgesetzt auf 43^b, 44^a und 44^b, Zeile 15. Hier ist auf Fol. 43^b nach der 1. Textzeile, die auf der Tafel fehlt, ein Vollbild gezeichnet, mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ✻ авимѣхъ всебодовъ црѣдъ дѣдъ ѿ ѿдиде въ сконъ стальпъ. Im Bild sieht man Inschriften дѣвъ. авимѣхъ. сталь авимѣхъ und авимѣхъ. Ganz so auch im Belgrader Psalter nur ohne Inschriften im Bild. Vgl. Tafel XII, Bild 28.

Ps. XXXIV Fol. 44^b mit den Goldzeilen (mehr rot als golden) 16—17, fortgesetzt auf Fol. 45^{a,b}, 46^a und 46^b bis zur Zeile 9 inkl. — ohne Bild.

Ps. XXXV auf Fol. 46^b mit Goldzeilen 10—12 (goldrot), fortgesetzt 47^a bis in die 19. Zeile — ohne Bild.

Ps. XXXVI auf Fol. 47^a, die Zeilen 20—21 der Titel, der Text selbst beginnt auf Fol. 47^b, dann 48^{a,b}, 49^a und schließt auf 49^b in der 9. Zeile — ohne Bild.

Ps. XXXVII auf Fol. 49^b, Zeile 10—13 in Gold der Titel, fortgesetzt auf Fol. 50^{a,b} und schließt mit der 1. Zeile Fol. 51^a — ohne Bild.

Ps. XXXVIII auf Fol. 51^a, Zeile 2—4 goldroter Titel, schließt ab auf Fol. 51^b in der 20. Zeile — ohne Bild.

Ps. XXXIX auf Fol. 51^b, Zeile 21 und Fol. 52^a 1. Zeile enthalten den goldroten Titel, fortgesetzt auf 52^b, 53^a und 2 Zeilen auf 53^b. Dieser Psalter hat auf Fol. 52^a nach 9 Zeilen des Textes ein Bild mit der auf der Tafel nicht sichtbaren Unterschrift: ✻ мѣниѣ прѣбѣннѣ (links) — ✻ мѣниѣ прѣбѣннѣхъ (rechts). Ganz so im Belgrader Psalter. Vgl. Tafel XIII, Bild 29, wo noch 4 Zeilen des Textes oberhalb fehlen.

Ps. XL auf Fol. 53^b, Zeile 2—4 goldroter Titel, fortgesetzt bis Fol. 54^a, Zeile 13 — ohne Bild.

Ps. XLI auf Fol. 54^a, Zeile 14—16 goldroter Titel, fortgesetzt auf 55^a und 55^b 5 Zeilen. Der Psalter hat ein Bild in oberer Hälfte des Fol. 54^b mit der (bei uns unsichtbaren) Unterschrift unter dem Text: ✻ молиѣ давидово ѿ прѣтъча. Im Bilde selbst елень пне| водъ, außerdem oben рѣка гниа und ꙗвѣ дѣвъ. So auch Belgrader Psalter, doch im Bilde keine Worte. Vgl. Tafel XIII, Bild 30, wo das Bild unten um eine Zeile gekürzt ist.

Ps. XLII auf Fol. 55^b, Zeile 6—7 ist Goldtitel, der Text geht bis Fol. 56^a 3. Zeile — ohne Bild.

Ps. XLIII auf Fol. 56^a, Zeile 4—7 goldener Titel, der Text geht auf Fol. 56^b, 57^a bis 57^b 7 Zeilen — ohne Bild.

Ps. XLIV auf Fol. 57^b beginnt mit den Zeilen 8—11 der goldrote Titel, der Text erstreckt sich über Fol. 58^{a,b}, 59^a und 59^b bis zur Zeile 8. Der Psalm hat zwei Bilder. Auf Fol. 58^b steht nach der 1. Zeile des Textes (auf der Tafel ausgelassen) ein Bild von 5 Zeilen (eine fehlt auf der Tafel) des Textes begleitet, mit der (auf der Tafel unsichtbaren) Unterschrift: Сѧ прреченѧ пррече дѣвъ пррече рожество хва ꙗви рѣвѣ. Auch im Bild kommen Inschriften vor, in nachfolgender Weise und Reihenfolge:

MP̄ OȲ	AḠḠ GN̄	IC̄ XC̄	AḠḠ GN̄B	PK̄B̄ ΔEB̄ N̄ CP̄B̄
CP̄C̄A		CP̄B̄ CP̄MB̄		
KB̄M̄				
MH				
ρδ				

Vgl. Tafel XIV, Bild 31, wo auch das Belgrader Bild daneben steht.

Und auf Fol. 59^a steht nach 5 Zeilen des Textes (auf der Tafel fehlen die zwei obersten) ein Bild ohne Unterschrift. Vgl. Tafel XV, Bild 32. Alles so auch im Belgrader Psalter, nur fehlen bei diesem im 1. Bild die in demselben befindlichen Eintragungen. Die Reproduktion des 2. Bildes in der Abhandlung, S. 31, Abb. 18.

Ps. XLV auf Fol. 59^b: Zeile 9—10 ist rotgoldener Titel, der Text geht bis 60^b, Zeile 7 inkl. Auch hier ist ein Bild auf Fol. 60^a zwischen den Zeilen 5 von oben und 3 von unten, untergebracht, ohne eigentliche Unterschrift, doch dafür steht im Rahmen des Bildes selbst oben in Gold geschrieben: ⚡ ЛІКЪ СЪМЪ МНІКЪ und im freien Raum zwischen den Figuren des Bildes in Rot geschrieben: СЪМЪ М̄ | НЦН Н̄ЖЕ ДЪБРЪ | ПОСТРАДЕШЕ | Н ВЕНЧАШЕ, und unter dieser fünfzeiligen Inschrift: МЛНТЕ | ГЛ̄ ПОМІДОВАТИ | СЕ ДШАМ' | ЦАШН|М|Ъ. Im Belgrader Kodex stehen diese beiden Inschriften gleichlautend auf dem linken Rand neben dem Bild. Vgl. Tafel XV, Bild 33, wo oben um 2 Zeilen des Textes das Bild verkürzt ist.

Ps. XLVI auf Fol. 60^b mit den Goldzeilen 8—9 beginnend, der ganze Text umfaßt hier um 1 Zeile weniger (20 statt 21), weil auf Fol. 61^a ein Vollbild folgt, der Text setzt sich fort auf 61^b über 8 Zeilen. Das Vollbild führt die auf der Tafel fehlende Unterschrift ✕ ВЪЗНЕСЕНІЕ, die auch im Bild selbst eingetragen ist mit roten Buchstaben: ВЪЗНЕ СЕНЕ, außerdem steht ober der Figur Marias: MP̄ OȲ und ober der Figur des Engels AΓΓΛB (Tafel XVI, Bild 34). Der Belgrader Kodex hat ebenso (Fol. 84^a) dasselbe Vollbild in dem Text des Psalmes XLVI nach Vers 6 (der Psalm beginnt auf Fol. 83^b und bricht nach dem Verse 6 ab, ein Viertel leeren Raumes übrig lassend, weil das nachfolgende Bild die ganze Seite 84^a in Anspruch nahm), eine Unterschrift fehlt hier. Doch schon vorn, auf Fol. 83^a, im Texte des Psalmes XLV vor dem Vers 9, war gleich nach dem Bild des Psalmes XLV, das den unteren Raum des Blattes 82^b einnimmt, im oberen Raum des Fol. 83^a eine Zeichnung des Bildes, das in den nächsten Psalm gehört, begonnen worden, nur im kleineren Maßstab, das Bild war zunächst nur in Konturen mit roten Linien gezeichnet, der Schreiber des Textes schrieb dazu unter der Kolumne in üblicher Weise die Unterschrift ВЪЗНЕНІЕ. Vgl. die Reproduktion dieses Konturbildes in der Abhandlung (S. 32, Abb. 19) sowie des voll ausgeführten ebendasselbst (S. 33, Abb. 20). Das in Linien gezeichnete Bild blieb unvollendet wahrscheinlich darum, weil man merkte, daß es an falscher Stelle, d. h. in den Psalm XLV statt XLVI geraten war. Darum wiederholte man das Bild an richtiger Stelle in größerem Umfang, d. h. die ganze Seite des Blattes 84^a einnehmend.

Ps. XLVII auf Fol. 61^b mit den Goldzeilen 9—11 beginnend geht bis Fol. 62^b, Zeile 15 inkl. Auf Fol. 62^a sind nur 5 Zeilen des Textes, dann folgt ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift ✕ СРЪТЕНІЕ. Im Bilde selbst kann man lesen MP̄ und rechts am Rande IC̄, ferner links an den Rahmen des Bildes von außen angelehnt: CĪ МЛДНЦЪ |

ӣво | и зѣмлю ѿтѣрьди (Tafel XVI, Bild 35). Der Belgrader Psalter hat das Bild, doch ohne Unterschrift, im Bild selbst liest man auf goldenem Grund in rot $\overline{\text{MHP}} \overline{\text{OY}}$ ober dem Kopfe Marias und $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$ ober den Kopf des Jesukindes.

Ps. XLVIII auf Fol. 62^b mit den rotgoldenen Zeilen 16—19 beginnend, erstreckt sich über 63^{ab} auf Fol. 64^a bis zur vorletzten Zeile. Auf Fol. 63^a steht nach der 4. Zeile des Textes ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift. ✻ ѡчненіе єтго вадліа ѣ єтго ӣѡ златоу҃стаго ѣ єтго грѣо҃рїа вѣслова. Ganz so auch in dem Belgrader Psalter. Im Münchener Bild sind noch die Namen der drei Heiligen eingetragen, wie man es in der Reproduktion sieht, und zwar: єты | грѣо҃рїе вѣслова, єты | вадліе вєл(н)|ки, єты | ӣѡ златоу҃сты. In aufgeschlagenen Büchern steht überall ѡчнение mit dem Namen des betreffenden Heiligen. Vgl. Tafel XVII, Bild 36, wo das Bild oben um eine Zeile des Textes kürzer ist, als in dem Original.

Ps. XLIX auf Fol. 64^a die beiden unteren Zeilen und Fol. 64^b die oberen 4 Zeilen enthalten den in üblicher Weise goldgeschriebenen Titel, der Text reicht über Fol. 64^b, 65^a bis 65^b, Zeile 15 inkl., kein Bild.

Ps. L auf Fol. 65^b mit den rotgoldenen Zeilen 15—18 beginnend, reicht der Text bis Fol. 67^a, Zeile 15 inkl. Auf Fol. 66^a folgt nach 6 Zeilen des Textes (auf der Tafel fehlen die zwei obersten) ein Bild, zu dem man liest oben (auf der Tafel fehlend): ✻ прѣкъ мѡднѣ вєлнчн дѣа црѣа в сьр҃вѣшн єгѡ, unten (auch auf der Tafel sichtbar): ✻ поканиє дѣо, глѣ сьр҃вѣшн гѣн мємѣ, къ нємѣже прѣ вєтави бѣ грѣхы твоє. Ganz so, nämlich oben und unten, stehen die Inschriften zum Bild in dem Belgrader Psalter. Auch im Bild kommen Namen vor, wie man auf der Reproduktion Tafel XVII, Bild 37 sieht, doch auf dem Bild des Belgrader Textes fehlen sie. Es sind: прѣ мѡднѣ (zweimal), дѣа црѣа (zweimal), мѣт (zweimal).

Ps. LI auf Fol. 67^a mit den rotgoldenen Zeilen 16—19 beginnt der Titel, der Text geht bis Fol. 68^b, Zeile 8. Auf Fol. 67^b und 68^a sind 2 Bilder gezeichnet, und zwar auf Fol. 67^b nach der 7. Zeile (auf der Tafel fehlen 4 Zeilen) steht das Bild mit der reproduzierten Unterschrift: ✻ послаа саѡу҃ль црѣа вонскоу҃ на дѣада вѣ дѡ авіемєлєховѣ, dazu links am Rand (auf der Tafel kaum sichtbar): ✻ прѣндє | донкѣ ндѣмєаннѣ | и вєзвєтн саѡлѣ | глѣ прѣндє дѣа | вѣ домѣ | авіемєлєховѣ; rechts am Rande (auf der Tafel ausgelassen): вонска | саѡлєа. Vgl. Tafel XVIII, Bild 38. Ganz so im Belgrader Psalter, nur sind da die beiden Seiteninschriften hier auf einer (rechten) Seite untergebracht. Im Bild sieht man die Inschriften донкѣ, саѡлѣ црѣа. Das 2. Bild steht im Münchener Psalter auf Fol. 68^a in der oberen Hälfte, mit nachfolgenden 7 Zeilen des Textes und der auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift: ✻ прѣндє дѣа вѣ домѣ авіемєлєховѣ крѣе се ѡ саѡла црѣа, ober der Kolumne steht auch auf der Tafel sichtbar: дѡ авіемєлєховѣ. Beides ganz so auch im Belgrader Text. Vgl. Tafel XVIII, Bild 39, wo die untersten 2 Zeilen des Textes fehlen. Im Bilde kann man noch lesen die Inschriften аві(мєлє)ѣ und дѣа црѣа.

Ps. LII auf Fol. 68^b mit den Zeilen 9—12, in Gold der Titel, geht bis Fol. 69^a, Zeile 10 inkl. — ohne Bild.

Ps. LIII auf Fol. 69^a, Zeile 11—16, in Gold der Titel, geht bis Fol. 70^a Ende. Auf Fol. 69^b steht nach 3 Zeilen des Textes ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ✻ прѣндѡше зѣфанє къ саѡлѣ и кжѣ моу҃ за дѣада (ganz so auch im Belgrader Psalter). Vgl. Tafel XIX, Bild 40. Im Bild selbst liest man зѣфанє und саѡлѣ црѣа. Auch auf

Fol. 70^a ist das Bild in den oberen zwei Dritteln der Kolumne untergebracht (mit nachfolgenden 6 Zeilen des Textes, davon die unterste auf der Tafel fehlt), die Inschrift steht rechts am Rande (auf der Tafel unsichtbar): ДѢВЪ ЦРЬ | ВЪ ПОЛАТѢ (Tafel XIX, Bild 41). Auch im Belgrader Texte findet man dieselbe Inschrift am linken Rande des Bildes. Im Bilde selbst um den Kopf Davids in Gold ДѢ ЦРЬ.

Ps. LIV auf Fol. 70^b oben mit zwei rotgoldenen Zeilen beginnend reicht bis Fol. 71^b, Zeile 15 inkl. — kein Bild.

Ps. LV auf Fol. 71^b, mit Zeilen 15—18 rotgoldener Titel, geht bis Fol. 73^a, Zeile 5 inkl. Der Psalm hat auf 72^b nach 2 Zeilen des Textes ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ✻ ЕШЕ НПОПЛЕМЕНИИ ДѢА Н СВЕЗДШЕ, Н ССАДНШЕ ВЪ ГРАДѢ ГЕРУ. Vgl. Tafel XX, Bild 42. Im Bild liest man die Inschrift ГРАДЪ ГЕТА und beim Kopf Davids ДѢ. Ganz so im Belgrader Psalter nur ohne Inschrift im Bilde.

Ps. LVI auf Fol. 73^a, die Zeile 6—10 goldgeschriebener Titel, der Text reicht bis Fol. 74^a, Zeile 16 inkl. Der Psalm hat auf Fol. 73^b nach den Worten des Textes ПОСНАХЪ СЪМОУЩЕНЬ ein Vollbild mit der links am Rande angebrachten, in der Reproduktion nicht sichtbaren Inschrift: САДЪА ТѢРА ДѢА. Im Bild steht die Inschrift ВОИСКА САЛОБА und unten ДѢВЪ | СКРН | СЕ | ВЪ ПЕЩЕРУ. Vgl. Tafel XX, Bild 43. Im Belgrader Text liest man außer der Unterschrift noch links am Rande: ДѢВЪ СКРН | ВЪ ПЕЩЕРУ.

Ps. LVII auf Fol. 74^a, Zeile 16—18 goldroter Titel, der Text geht bis Fol. 75^a, Zeile 3 inkl. — ohne Bild.

Ps. LVIII auf Fol. 75^a, Zeile 3—7 rotgoldener Titel, der Text schließt ab auf Fol. 76^b, Zeile 9 inkl. Auf Fol. 75^b ist das Vollbild untergebracht mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ✻ ВОИСКА БЛЮДЕ ДѢДА ВЪ ПОЛАТѢ. Auf diesem Bild ist unten jene angebliche Duellscene gezeichnet, von der oben S. IX die Rede war. Von beiden Seiten des am Thron sitzenden Königs liest man ДАДѢА ЦАРЬ (Ligaturen) und ober dem Kopf in dem bogenartigen weißen Streifen goldgeschrieben: † ЦАРЬ ДЕДЪ (folgen 3—4 Buchstaben unleserlich) в ѿѣ мон. вонѣн ми ѿ амарѣвои. Vgl. Tafel XXI, Bild 44. Im Belgrader Psalter kommt zwar die angebliche Duellscene vor, allein die Inschriften im Bilde fehlen, darum kann man auch die Lesart des Münchener Bildes nicht ergänzen, vgl. die Reproduktion auf S. 38, Abb. 21.

Ps. LIX auf Fol. 76^b, Zeile 10—15 goldgeschriebener Titel, der Text reicht bis Fol. 78^a Ende. Der Psalm enthält zwei Bilder, das erste Fol. 77^b mit der nicht reproduzierten Unterschrift ✻ ПОСА ДѢВЪ ЦРЬ ВОИСКΟΥ ПОПЛАНИ ГРАДЪ ЕРГОУ und am linken Rande oben (auch ausgelassen): ГРАДЪ | ЕРГА:- (Tafel XXI, Bild 45), das andere auf Fol. 78^a füllt die ganze Kolumne mit Einschluß zweier Zeilen des Textes am Ende. Die auf der Tafel fehlende Unterschrift lautet: ✻ ꙗ СВРАТНѢ СЕ ВОЕВОДА ИВОВЕДЪ ꙗ НЗБѢ ВОИСКУ · ВЪ · ТИСЩИН. Im Bilde selbst oberhalb der rechten Figur des zu Roß sitzenden Kriegers steht ИВЕДЪ. Vgl. Tafel XXII, Bild 46. Beide Bilder auch im Belgrader Psalter mit gleichlautenden Unterschriften, doch keine Worte im Bilde oder am Rande.

Ps. LX auf Fol. 78^b, die obersten 2 Zeilen Goldtitel, der Text reicht bis zur Zeile 19 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXI auf Fol. 78^b die zwei untersten und auf Fol. 79^a die erste Zeile enthalten in Gold den Titel, der Text geht bis 79^b, Zeile 12 inkl. — ohne Bild. Ganz so auch im Belgrader Psalter.

Ps. LXII auf Fol. 79^b mit Zeilen 13—15, den goldenen Titel, beginnend, endigt auf Fol. 80^b, Zeile 10 inkl. Auf Fol. 80^a umfaßt die obere Hälfte das Bild mit der auf der Reproduktion unsichtbaren Unterschrift am rechten Rande: $\text{мѡлѣнїѣ} \mid \text{дѣво въ поустѣнїи, и доуменствѣи}$ (auf der Tafel muß man sich zum Bild 47 noch 10 Zeilen des Textes hinzudenken). Im Bilde selbst in rechter Ecke oben steht geschrieben rot: рѣка гѣна und über dem Kopfe цѣль дѣ . Vgl. Tafel XXII, Bild 47. Im Belgrader Psalter ist die Inschrift am rechten Rand, nichts im Bilde selbst. Vgl. die Belgrader Reproduktion in der Abhandlung, S. 39, Abb. 22.

Ps. LXIII auf Fol. 80^b mit Goldzeilen 11—13 beginnend, reicht bis Fol. 81^a, Zeile 16 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXIV auf Fol. 81^a in den Zeilen 17—21 enthält den rotgoldenen Titel, der Text beginnt auf Fol. 81^b und reicht bis 82^b, Zeile 2 inkl. Der Psalm ist mit einem Bilde ausgestattet, das auf Fol. 81^b steht (nach der 11. Zeile des Textes, die auf der Tafel fehlen), mit folgender Inschrift am linken Rande, die man auf der Tafel nicht sieht: $\text{✠ млѣнїѣ} \mid \text{прѣрка} \mid \text{їеремїѣ}$. Das Bild selbst zeigt oben IC XC und ober dem Propheten: прѣ їеремїа . Vgl. Tafel XXII, Bild 48. Im Belgrader Psalter die Inschrift ebenfalls links am Rande, nichts im Bilde.

Ps. LXV auf Fol. 82^b, die 3. Goldzeile enthält den Titel, der Text selbst beginnt mit 2 Zeilen auf Fol. 82^b, umfaßt dann ganz 83^{ab} und schließt mit der 1. Zeile des Blattes 84^a ab. Auf Fol. 82^b nach 5 Zeilen des Textes (auf der Tafel fehlt die oberste Zeile) folgt ein Bild mit der auf der Tafel sichtbaren Unterschrift: $\text{✠ оуспѣнїѣ прѣвѣтѣе вѣѣ}$. Im Bilde selbst sieht man IC XC ober der mittleren Figur des Heilandés. Vgl. Tafel XXIII, Bild 49. Volle Übereinstimmung des Belgrader Psalters, nur keine Eintragungen im Bild.

Ps. LXVI auf Fol. 84^a, die 2 Goldzeilen (2—3) enthalten den Titel, der Text geht bis zur Zeile 17 inkl. derselben Seite — ohne Bild.

Ps. LXVII auf Fol. 84^a, die letzten 4 Zeilen enthalten den goldenen Titel, der Text beginnt auf Fol. 84^b und reicht bis Fol. 87^a 1. Zeile. Der Psalm hat 2 Bilder. Auf Fol. 84^b nach den 2 Zeilen des Textes (diese fehlen auf der Tafel) steht das Bild mit der in der Reproduktion fehlenden Unterschrift: ✠ вкрьсѣнїѣ хѣво und auf Fol. 85^b unten (nach der 15. Zeile des Textes, die alle auf der Tafel fehlen), ein kleines Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: $\text{✠ гора тоучїна, гора оуспренїа}$. In dem Bilde der Muttergottes steht in den Strahlen von beiden Seiten: мрѣ фѡу . Vgl. Tafel XXIII, Bild 50 und 51. Ganz so im Belgrader Psalter, er schreibt: $\text{горѣ тѣчнаа, гора оуспренїнаа}$ und nichts im Bilde.

Ps. LXVIII auf Fol. 87^a, die Zeilen 2—4 in Gold enthalten den Titel, der Text reicht bis Fol. 90^a, 10. Zeile inkl. Der Psalm enthält 2 Bilder: auf Fol. 88^b nach 2 Zeilen des Textes (auf der Tafel ist nur die 2. sichtbar) steht ein Vollbild mit der in der Reproduktion ausgelassenen Überschrift der Kolumne: $\text{✠ ведоуць хѣ на распетїѣ}$ und der ebenfalls auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift: $\text{✠ хѣ рече, дѣщѣрї їерѣмскїѣ, не плачїте се мѣ, ѡбачѣ себе плачїте, и чедѣ вашї}$. Am linken Rande neben dem Bilde liest man (auf der Tafel unsichtbar): $\text{дѣщѣрї їерѣднїмѣскїѣ} \mid \text{палчїю} \mid \text{и дѣщѣ} \mid \text{въ слѣдѣ хѣ}$: Im Bilde selbst steht ober dem Kopfe des Heilandés IC XC . Auf Fol. 89^a sieht man das 2. Vollbild mit der in der Reproduktion ausgelassenen Unterschrift: $\text{✠ и даше емѡ пїтїи оуць съ жальчїю, и вкрьсѣшь не хѣтѣашѣ пїтї}$. Das Bild selbst hat oben außerhalb des Rahmens am rechten Rande das auf der Tafel

fehlende: $\rho\alpha\delta\rho\delta\zeta\epsilon\iota\theta\epsilon\ \kappa\acute{\rho}\tau\alpha$ und im Bild in dem mittleren Goldfelde: $\rho\alpha\pi\epsilon\ \tau\eta\acute{\epsilon}$. Rechts vom unteren Kreuzifix steht $(\text{O})\text{A}\text{P}\text{I}\text{W}\text{C}$ und $\text{B}\text{F}\text{O}\text{C}\text{A}\text{O}(\text{B})$, wie man auf der Reproduktion sieht. Vgl. Tafel XXIV, Bild 52 und 53. Im Belgrader Psalter herrscht vollständige Übereinstimmung, nur in dem 2. Bild selbst ist kein Wort oder Buchstabe zu sehen.

Ps. LXIX auf Fol. 90^a, Zeile 11—13 goldgeschriebener Titel, der Text reicht bis Fol. 90^b, Zeile 6 inkl. — kein Bild.

Ps. LXX auf Fol. 90^b, Zeile 6—10 goldener Titel, der Text endet auf Fol. 92^a, Zeile 7 inkl. — kein Bild.

Ps. LXXI auf Fol. 92^a, Zeile 8—9 goldener Titel, der Text geht bis Fol. 93^b, Zeile 10 inkl. Auf Fol. 92^b nach einer Zeile des Textes folgt das Bild mit der auf der Reproduktion unsichtbaren Unterschrift: $\times\ \rho\omega\kappa\acute{\alpha}\tau\epsilon\ \chi\acute{\rho}\sigma$, diese Worte stehen auch im Bilde, ebenso $\overline{\text{M}}\overline{\text{P}}\ \overline{\text{O}}\overline{\text{V}}$ und $\overline{\text{I}}\overline{\text{C}}\ \overline{\text{X}}\overline{\text{C}}$. Vgl. Tafel XXV, Bild 54. Ganz so im Belgrader Psalter, ohne Eintragung der Worte ins Bild.

Ps. LXXII auf Fol. 93^b, in den Zeilen 11—12 Goldtitel, der Text geht bis Fol. 95^a, Zeile 5 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXXIII auf Fol. 95^a, Zeile 6—9 in goldroter Schrift, der Text geht bis Fol. 96^a, Zeile 19 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXXIV auf Fol. 96^a die unteren 2 Goldzeilen und auf 96^b die 1. Zeile, enthalten den Titel, der Text geht bis Fol. 97^a 2. Zeile — ohne Bild.

Ps. LXXV auf Fol. 97^a in der 3. Goldzeile steht der Titel, der Text reicht bis Fol. 97^b, Zeile 7 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXXVI auf Fol. 97^b, Zeile 8 in Gold gibt den Titel, folgen 2 Zeilen des Textes, der auf Fol. 98^b und 99^a fortgesetzt und beendet wird. Der Psalm enthält 2 Bilder: auf Fol. 97^b in der unteren Hälfte der Kolumne steht ein Bild (dem 10 Zeilen des Textes vorausgehen, die auf der Tafel nicht zu sehen sind) mit folgender auf die Tafel nicht aufgenommenen Unterschrift: $\times\ \text{ВНДВННН ЕЖЕ ВНАДВЪ ІСАІА СНЪ ДМОСОВЪ В ЦРТЕО | НОУЗНЕО, НОУДОМОВО, НОУХАЗОВО}$. Im Bilde selbst liest man unter anderem $\overline{\text{I}}\overline{\text{C}}\ \overline{\text{X}}\overline{\text{C}}$ und $\text{ВЕТ}^{\prime}\text{ХУМ}\ \text{ДНЬМН}$, die letzten zwei Worte sind auf der Tafel kaum sichtbar (Tafel XXV, Bild 55). Das 2. Bild auf Fol. 98^a umfaßt die ganze Kolumne, statt der Unterschrift, die fehlt, stehen seitwärts auf dem Rande, links (auf der Tafel nicht aufgenommen): $\overline{\text{P}}\ \overline{\text{I}}\overline{\text{C}}\overline{\text{A}}\overline{\text{I}}$, dann $\text{ВЗЛЕР}^{\prime} | \text{НОСНЛ} | \text{ІАКО ЛЪ}$, zuletzt $\overline{\text{P}}\ \overline{\text{I}}\overline{\text{C}}\overline{\text{A}}\overline{\text{I}}$; rechts am Rande (auf der Tafel unsichtbar): $\overline{\text{P}}\ \text{ЕЗЕКІАЛЬ}$ und $\text{КТОУ ВЗБЕДЪТЪ | ЦРЛ}$: — Im Bild selbst an zwei Stellen $\text{ЛГЛ}\ \text{РАДН}$, dann ІСРВННІКЪ und $\overline{\text{L}}\overline{\text{B}}$, endlich $\overline{\text{I}}\overline{\text{C}}\ \overline{\text{X}}\overline{\text{C}}$. Tafel XXVI, Bild 56. Alles so auch im Belgrader Psalter, nur im zweiten Bilde $\overline{\text{I}}\overline{\text{C}}\ \overline{\text{X}}\overline{\text{C}}$. Nach dem Schluß des Psalmes steht auf Fol. 99^b ein Vollbild, dessen oberer Teil eine Vignette darstellt, der untere eine biblische Darstellung mit der nicht mitreproduzierten Unterschrift: $\times\ \text{Всѣтъ мѡсѣ, ѡ дѡрѡнѡ, лѡ своѣ закѡнѡу вѣнѡ}$. Auf dem mittleren weißen Streifen ist rotgolden geschrieben mit größerer Schrift: $\overline{\text{P}}\ \text{МѡУСѢВѢЛ, ВЪ НСХАДЪ}$. Vgl. Tafel XXVI, Bild 57. Auf dem Bild des Belgrader Psalters ist die Vignette von dem unteren Bilde abgetrennt und die Inschrift des weißen Streifens fehlt hier gänzlich, vgl. in der Abhandlung, S. 45, Abb. 23.

Hiermit schließt die erste Hälfte des Psalters ab und beginnt die zweite. Der Anfang der zweiten Hälfte wird im Münchener Kodex paläographisch dadurch kenntlich gemacht, daß die erste Linie des Textes mit sehr großen Goldbuchstaben geschrieben ist (so groß wie die auf der Tafel IX sichtbaren). Sie lautet: $\text{КЛ}\ \overline{\text{A}}\overline{\text{I}} \cdot \text{ПЛМЪ}\ \overline{\text{A}}\text{САФѢВЪ}\ \overline{\text{O}}\overline{\text{Z}}$ — die Buch-

staben $\phi\omega\kappa$ sind durch die Ligatur zu einer Figur verbunden und bei der Zahl steht ζ in der Rundung von σ . Der erste Buchstabe des neuen (77.) Psalmes ist sehr groß, reich ornamentiert und mehrfarbig. Vgl. seine Reproduktion in der Abhandlung, S. 3, Abb. 2.

Ps. LXXVII Fol. 100^a von oben beginnend, geht auf Fol. 106^a zu Ende, mit mehreren eingeschalteten Bildern. Zunächst nach dem Vers 13 $\text{P}\alpha\zeta\epsilon\rho\upsilon\zeta\epsilon \mu\acute{o}\rho\hat{\epsilon} \text{ n } \text{p}\rho\omega\epsilon\delta\epsilon \kappa$, womit die Kolumne Fol. 100^b abschließt (mit 17 Zeilen) steht auf Fol. 101^a ein Vollbild mit der (auf der Tafel fehlenden) Unterschrift: $\ast \text{p}\rho\omega\hat{\epsilon} \mu\acute{o}\nu\hat{\iota} \lambda\acute{\omicron}\hat{\upsilon}$, $\text{p}\sigma\epsilon\hat{\rho}\epsilon\delta\hat{\iota}$ $\text{c}\rho\upsilon\mu\text{m}\hat{\alpha}\gamma\hat{\alpha}\gamma\hat{\omicron}$ $\mu\acute{o}\rho\alpha$. (Im Bilde sieht man $\overline{\text{P}} \overline{\text{M}}$ $\overline{\text{M}}\overline{\text{Y}}$.) Dann nach den Worten $\text{I}\hat{\eta}$ $\text{G}\hat{\iota}\nu\epsilon\lambda\upsilon$ $\text{v}\acute{\epsilon}\zeta\eta\delta\epsilon$ $\text{n}\hat{\alpha}$ $\text{I}\hat{\epsilon}\rho\lambda\hat{\alpha}$, $\text{z}\hat{\alpha}\nu\hat{\epsilon}$ $\text{n}\hat{\epsilon}$ $\kappa\hat{\epsilon}\text{sh}\hat{\epsilon}$ $\text{v}\acute{\epsilon}\tau\epsilon\gamma\hat{\iota}$ $\text{b}\acute{o}\upsilon$ (Vers 21/22), womit Fol. 101^b abschließt, folgt auf Fol. 102^a ein Vollbild mit der auf der Tafel unsichtbaren Überschrift: $\text{p}\rho\alpha\hat{\rho}\hat{\alpha}\hat{\iota}$ $\mu\acute{o}\nu\hat{\iota}$ $\kappa\hat{\alpha}\mu\hat{\epsilon}\nu\hat{\iota}$ $\hat{\iota}\zeta$ $\text{n}\hat{\epsilon}\rho\omega\text{z}\hat{\epsilon}$ $\text{n}\hat{\sigma}\tau\hat{\epsilon}\kappa\hat{o}\text{sh}\hat{\epsilon}$ $|$ $\text{b}\hat{\iota}$ $\text{n}\hat{\epsilon}\sigma\tau\hat{o}\text{c}\hat{\eta}\nu\hat{\iota}\kappa\hat{\alpha}$ $\text{v}\hat{o}\delta\hat{\alpha}$. Auf der nachfolgenden Seite (Fol. 102^b) abermals ein Vollbild mit der in der Reproduktion fehlenden Unterschrift: $\text{r}\hat{\upsilon}\text{p}\hat{\omega}\hat{\varsigma}\delta\hat{\alpha}$ $\lambda\acute{\omicron}\hat{\upsilon}\hat{\epsilon}$ $\text{n}\hat{\alpha}$ $\mu\acute{o}\sigma\hat{\epsilon}\lambda$ $\hat{\eta}$ $\chi\hat{o}\tau\hat{\epsilon}\chi\hat{\alpha}\varsigma$ $\hat{\eta}$ $\varsigma\hat{\epsilon}\nu\hat{\eta}\text{t}\hat{\eta}$. Und auf der unmittelbar sich anschließenden Seite (Fol. 103^a) ein weiteres Vollbild mit der auf der Tafel nicht aufgenommenen Unterschrift: $\ast \text{I}\hat{\epsilon}\rho\lambda\hat{\alpha}\hat{\tau}\hat{\upsilon}\hat{\nu}\hat{\epsilon}$, $\text{I}\hat{\alpha}\delta\hat{\epsilon}\chi\hat{\alpha}\varsigma$ $\hat{\eta}$ $\text{p}\acute{\iota}\delta\chi\hat{o}\upsilon$ $\hat{\eta}$ $\text{G}\hat{\iota}\nu\epsilon\lambda\upsilon$ $\text{b}\hat{\alpha}\hat{\iota}\hat{\eta}$ $\text{v}\acute{\epsilon}\zeta\eta\delta\epsilon$ $\text{n}\hat{\alpha}$ $\text{n}\hat{\epsilon}$ $|$ $\text{z}\hat{\alpha}\nu\hat{\epsilon}$ $\text{n}\hat{\epsilon}$ $\kappa\hat{\epsilon}\text{sh}\hat{\epsilon}$ $\text{v}\acute{\epsilon}\tau\epsilon\gamma\hat{\iota}$ $\text{b}\acute{o}\upsilon$. (Vgl. die Tafeln XXVII und XXVIII, Bilder 58—61.) Dann in der Fortsetzung des Psalmes steht auf Fol. 104^b nach der 4. Zeile ein Bild, das ein Drittel der Kolumne einnimmt, es folgt unmittelbar nach den Worten: $\text{p}\sigma\hat{\alpha}\lambda$ $\text{n}\hat{\alpha}$ $\text{n}\hat{\epsilon}$ $\text{p}\hat{\epsilon}\hat{\iota}\hat{\epsilon}$ $|$ $\mu\acute{o}\upsilon\chi\hat{\iota}$ $\hat{\eta}$ $\text{p}\hat{o}\text{I}\hat{\alpha}\delta\hat{o}\text{sh}\hat{\epsilon}$ $\hat{\eta}\chi\hat{\iota}$ (Vers 45). Die Inschrift dazu ober der Kolumne lautet: $\ast \text{p}\sigma\hat{\alpha}\lambda$ $\text{b}\hat{\iota}$ $\kappa\hat{\alpha}\text{z}\hat{\eta}\hat{\eta}$ $\text{n}\hat{\alpha}$ $\text{n}\hat{\eta}$. $\text{g}\hat{\rho}\acute{\alpha}\delta\hat{\alpha}$, $\text{c}\lambda\hat{\alpha}\text{u}\hat{\delta}$, $\text{z}\hat{\alpha}\nu\hat{\iota}$, $\text{p}\hat{\epsilon}\hat{\iota}\hat{\epsilon}$ $\mu\acute{o}\upsilon\chi\hat{\iota}$, im Bild selbst kann man noch lesen folgende Bezeichnungen $\text{z}\hat{\alpha}\nu\hat{\iota}$ (ober den Fröschen), $\text{v}\hat{\iota}\nu\hat{o}\rho\hat{\alpha}$ (ober den Weinreben), $\text{d}\hat{\rho}\hat{\epsilon}\nu\hat{\alpha}$ $\text{p}\hat{\lambda}\acute{o}\nu\hat{\iota}\tau\hat{\alpha}$ (unterhalb der Bäume). Auf dem nächstfolgenden Blatt Fol. 105^a steht nach 7 Zeilen des Textes ein Zweidrittelbild (nach den Worten: $\text{N}\hat{\alpha}\text{c}\hat{\eta}\text{t}\hat{\epsilon}\chi\hat{\iota}$ $\text{k}\hat{\iota}\hat{\sigma}\hat{\alpha}\kappa\hat{o}\gamma\hat{o}$ $\text{t}\rho\acute{o}\upsilon\delta\hat{\alpha}$ $\hat{\eta}\chi\hat{\iota}$, $\text{v}\hat{\epsilon}$ $\text{c}\hat{\epsilon}\lambda\hat{\epsilon}\chi\hat{\epsilon}$ $\chi\hat{\alpha}\mu\omega\text{v}\hat{\epsilon}\chi\hat{\epsilon}$, Vers 51) mit der auf der Tafel ausgelassenen Unterschrift: $\ast \hat{\eta}$ $\text{p}\hat{o}\nu\hat{\iota}$ $\text{G}\hat{\iota}\nu\epsilon\lambda\upsilon$ $\text{b}\hat{\alpha}\hat{\iota}$, $\text{v}\hat{\alpha}\kappa\hat{\iota}$ $\text{p}\hat{\rho}\hat{\upsilon}\text{v}\hat{\epsilon}\nu\hat{\iota}\zeta$, $\text{v}\hat{\epsilon}$ $\text{z}\hat{\epsilon}\mu\hat{\alpha}\hat{\iota}$ $\text{e}\rho\hat{\eta}\hat{\iota}\text{t}\hat{\epsilon}\tau\hat{\epsilon}\nu\hat{\eta}$. Vgl. Tafel XXIX, Bild 62 und 63. Doch fehlen zu Bild 62 oben 4 und unten 7 Zeilen des Textes, zu Bild 63 oben 7 Zeilen des Textes. Im Belgrader Psalter alles ebenso, wie im Münchener, die Einschaltung der Bilder an denselben Stellen des Psalmes, gleiche Unterschriften, mit geringfügigen orthogr. Abweichungen.

Ps. LXXVIII auf Fol. 106^b, die drei ersten Linien fast ganz rot, mit abgewetztem Gold, enthalten den Titel, der Text reicht bis Fol. 108^a 3 Zeilen. Der Psalm enthält 2 Bilder: das erste auf Fol. 106^b nach der 13. Zeile des Textes (dieser fehlt auf der Tafel), ein Drittelbild mit der nicht reproduzierten Unterschrift: $\ast \text{p}\rho\hat{\eta}\hat{\iota}\delta\hat{o}\text{sh}\hat{\epsilon}$ $\hat{\epsilon}\hat{\zeta}\hat{\eta}\hat{\iota}$ $\hat{\eta}$ $\hat{\omega}\kappa\hat{\upsilon}\text{v}\hat{\rho}\hat{\eta}\hat{\iota}\text{sh}\hat{\epsilon}$ $\text{c}\rho\hat{\iota}\kappa\hat{\epsilon}\text{v}$ $\text{b}\hat{\alpha}\hat{\iota}\hat{\eta}$, $\hat{\eta}$ $\text{r}\hat{\alpha}\text{b}\hat{\eta}$ $\text{b}\hat{\alpha}\hat{\iota}\hat{\eta}\hat{\iota}$ $|$ $\text{n}\hat{\upsilon}\text{z}\hat{\upsilon}\text{sh}\hat{\epsilon}$. Im Bilde selbst sind 2 Inschriften sichtbar: $\text{e}\hat{\zeta}\hat{\eta}\hat{\iota}$ und $\text{c}\rho\hat{\iota}\kappa$ $\text{v}\hat{\alpha}$, vgl. Tafel XXIX, Bild 64. Das zweite Bild, unmittelbar darauffolgend, auf Fol. 107^a in dem obern Zweidrittelraum, mit der Überschrift oberhalb der Kolumne (auf der Tafel fehlt sie): $\ast \text{z}\hat{\upsilon}\text{v}\hat{\rho}\hat{\eta}\hat{\iota}$ $\text{I}\hat{\alpha}\delta\hat{o}\upsilon\hat{\tau}\hat{\eta}$ $\text{p}\hat{\alpha}\text{t}\hat{\eta}$ $\text{c}\hat{\lambda}\hat{\epsilon}\chi\hat{\epsilon}$, $\text{z}\hat{\alpha}\nu\hat{\epsilon}$ $\text{n}\hat{\epsilon}$ $\text{v}\hat{\epsilon}$ $\text{p}\hat{o}\rho\hat{\rho}\hat{\iota}\text{b}\hat{\alpha}\text{t}\hat{\epsilon}$ $\hat{\eta}$. Tafel XXIX, Bild 65, wo noch 6 Zeilen des im nächstfolgenden Textes fehlen. Im Belgrader Kodex ebenso.

Ps. LXXIX auf Fol. 108^a, Zeile 4—7 rotgoldener Titel, der Text selbst reicht bis Fol. 109^a, Zeile 3 inkl. — kein Bild.

Ps. LXXX auf Fol. 109^a, Zeile 4—6 rotgoldener Titel, der Text endigt auf Fol. 109^b zu Ende — kein Bild.

Ps. LXXXI auf Fol. 110^a beginnt mit oberen 2 goldroten Zeilen des Titels, endigt auf derselben Seite mit der Zeile 17 inkl. — kein Bild.

Ps. LXXXII auf Fol. 110^a, die Zeilen 18—21 rotgolden enthalten den Titel, der Psalm selbst beginnt auf Fol. 110^b und setzt sich fort bis Fol. 111^b, Zeile 14 inkl. In diesem Psalm war auf Fol. 111^a nach 2 Zeilen des Textes (auf der Tafel fehlt eine Zeile von oben) ein Bild gezeichnet, von welchem quer von unten nach links hinauf ein größeres Stück (ungefähr die Hälfte) abgerissen wurde, so daß von dem Bild selbst jetzt nur ein Teil übrig bleibt. Vgl. Tafel XXX, Bild 66. Das übrig gebliebene Bruchstück wurde später durch ein unterlegtes Blatt ergänzt und auf diesem zwar nicht das Bild, wohl aber 2 Zeilen des Textes mit neuerer Hand ergänzt. Der neu hinzugekommene Text enthält auf Fol. 111^a 2 und Fol. 111^b 14 Zeilen. Ober dem Bild stand eine Überschrift, von welcher noch übrig bleibt ✻ ⲟⲩⲭⲅⲁⲛⲛ, die Fortsetzung lautet nach dem Belgrader Psalter so (aber am linken Rand): ⲟⲩⲭⲅⲁ | ⲛⲁⲛⲁ ⲛⲁ ⲛⲁⲛⲁⲛⲁ | ⲛⲁ ⲛⲁⲛⲁⲛⲁⲛⲁ. Die Unterschrift ist ganz erhalten, aber auf der Tafel nicht reproduziert: ⲛⲁⲛⲁⲛ ⲛⲁ ⲛⲁ ⲛⲁⲛⲁⲛⲁ, ⲛⲁ ⲟⲩⲩⲣⲉⲛⲁⲛⲁ. So auch im Belgrader Psalter, der das ganze Bild gerettet hat, darnach auch reproduziert in der Abhandlung, S. 49, Abb. 24. Um die drei in den Klotz Gespannten stehen im Münchener Bild schwer leserlich die Namen ⲟⲩⲛⲁ' ⲛⲁ ⲛⲁⲛⲁ ⲛⲁ ⲛⲁⲛⲁ (ⲛⲁ-ⲛⲁ steht um den Kopf des zweiten).

Ps. LXXXIII beginnt auf dem neu unterlegten Blatt mit späterer Schrift Fol. 111^b auf Zeile 14—16, die den rotgeschriebenen Titel enthalten, der Text geht über Fol. 112^a auf Fol. 112^b, 2 Zeilen — kein Bild. Das Blatt 112^a ist schon ganz von ursprünglicher Hand geschrieben.

Ps. LXXXIV auf Fol. 112^b in den Zeilen 3—5 goldgeschriebener Titel, der Text reicht bis Fol. 113^a in die Zeile 12 inkl. — kein Bild.

Ps. LXXXV auf Fol. 113^a mit den Zeilen 13—14 goldgeschrieben beginnend, geht bis Fol. 114^a, Zeile 13 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXXXVI auf Fol. 114^a mit Zeilen 13—14 in Gold geschrieben beginnend, reicht bis Fol. 114^b, Zeile 6 inkl. — ohne Bild.

Ps. LXXXVII auf Fol. 114^b mit Zeilen 7—10 in goldrot den Titel enthaltend, geht bis auf Fol. 115^b, Zeile 9 inkl. — kein Bild.

Die Psalmen ohne Bilder haben sie auch im Belgrader Kodex nicht.

Ps. LXXXVIII auf Fol. 115^b mit den goldroten Zeilen 10—12 beginnend geht bis Fol. 119^a 1. Zeile. Der Psalm enthält auf Fol. 116^b nach einer Zeile des Textes (Vers 13: ⲟⲩⲁⲛⲟⲩⲃⲁⲛⲁ ⲛⲁⲛⲁⲛⲁ ⲟⲩⲛⲁⲛⲁⲛⲁ ⲛⲁⲛⲁⲛⲁⲛⲁ) das Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ✻ ⲛⲁⲛⲁⲛⲁⲛⲁⲛⲁ. Auch im Bilde sind deutlich lesbare Inschriften zu finden, vgl. Tafel XXX, Bild 67. Im Belgrader Psalter ganz so, nur fehlen die Worte im Bilde.

Ps. LXXXIX auf Fol. 119^a, 2 Goldzeilen Titel (2—3), dann der Text bis Fol. 120^a, Zeile 9 inkl. Im Psalm auf Fol. 119^a zwischen Zeilen 5 und 16 ist eingeschaltet ein kleines Bild, vgl. Tafel XXXI, Bild 68, im Original umgeben von Text, 5 volle Zeilen oben, 10 kurze daneben und 6 volle unter dem Bild; oberhalb der Kolumne die auf der Tafel nicht sichtbare Unterschrift: ✻ ⲛⲁⲛⲁⲛⲁⲛⲁ ⲛⲁⲛⲁⲛⲁⲛⲁⲛⲁ, ebenso im Belgrader Text, wo im Bilde nicht die Worte vorkommen, die man auf der Tafel des Münchener Kodex sieht.

Ps. XC auf Fol. 120^a, Zeile 10—12 in rotgold der Titel, der Text geht bis Fol. 121^a, Zeile 8 inkl. — kein Bild.

Ps. XCI auf Fol. 121^a, Zeile 9—10 in goldrot der Titel, der Text endet auf Fol. 122^a mit der 1. Zeile — kein Bild.

Ps. XCII auf Fol. 122^a, die Zeilen 2—4 enthalten rotgoldenen Titel, der Text reicht auf derselben Seite bis Zeile 16 inkl. — kein Bild.

Ps. XCIII auf Fol. 122^a mit den rotgoldenen Zeilen 17—18 beginnend, reicht bis Fol. 123^b 1. Zeile — ohne Bild.

Ps. XCIV auf Fol. 123^b mit den Goldzeilen 2—4 beginnend, die den Titel enthalten, geht bis Fol. 124^a, Zeile 7 inkl. — kein Bild.

Auch im Belgrader Kodex enthalten die Psalmen 90—94 keine Bilder.

Ps. XCV auf Fol. 124^a mit Zeilen 8—11 in Goldrot beginnend, geht bis Fol. 125^a, Zeile 18 inkl. Im Psalme selbst steht auf Fol. 124^b nach 2 Zeilen des Textes ein Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ⋈ ΔΕΔΥ ΒΙΕ ΚΤΕΛΟΥ, ober der Kolumne aber (in der Reproduktion ausgelassen): ⋈ ΩΒΝΟΕΛΕΝΗΕ ЦРКВН. Im Bilde selbst sind zwei Inschriften sichtbar, vgl. Tafel XXXI, Bild 69, wo oben das Bild um eine Zeile verkürzt ist. Im Belgrader Psalter ebenso die beiden erklärenden Inschriften, doch nichts im Bilde.

Ps. XCVI auf Fol. 125^a mit den unteren 3 goldroten Zeilen beginnend, geht der Text von Fol. 125^b bis Fol. 126^a, Zeile 7 inkl. — kein Bild.

Ps. XCVII auf Fol. 126^a mit den 2 (8—9) goldroten Zeilen beginnend, geht der Text bis Fol. 126^b, Zeile 9 inkl. — ohne Bild.

Ps. XCVIII auf Fol. 126^b, Zeile 10—11 in Gold geschrieben der Titel, geht bis Fol. 127^b, Zeile 11 inkl. Im Psalm steht auf Fol. 127^a nach 2 Zeilen des Textes (auf der Tafel fehlt die oberste Zeile) ein Bild mit der Unterschrift, die man auf der Tafel nicht findet: ⋈ ОУЧНТЬ МОНІНЪ ЗАКОНУ ВЖІЮ, РѢ, ЁВРЕНСКЫ. Auch im Bilde selbst sind Inschriften deutlich lesbar, vgl. Tafel XXXI, Bild 70. Im Belgrader Psalter steht neben der gewöhnlichen Unterschrift, die mit dem Münchener Text gleichlautend ist, noch links seitwärts ПРРКЪ | МОНІНЪ — das was man im Münchener Kodex im Bilde sieht.

Ps. XCIX auf Fol. 127^b, Zeile 12—13 in Gold, der Text geht bis Fol. 128^a, Zeile 3 inkl. — ohne Bild.

Ps. C auf Fol. 128^a mit Goldzeilen 4—5 beginnend, endigt auf Fol. 128^b mit 7 $\frac{1}{2}$ Zeilen — ohne Bild.

Ps. CI auf Fol. 128^b mit goldroten Zeilen 8—13 beginnend, endigt auf Fol. 130^a mit 12 Zeilen.

Im Psalm steht auf Fol. 128^b gleich nach dem Titel ein kleines Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ⋈ ΜΟΝΗΤ Ε ΠΝΗΗ. — Vgl. Tafel XXXII, Bild 71, wo aus Raumerparnis 13 Zeilen oberhalb in voller Breite ausgelassen sind. Im Belgrader Psalter ist das Wort ΠΝΗΗ, das im Münchener im Bild steht, rechts am Rande geschrieben. Auf dem hier viel deutlicher erhaltenen Bilde liest man vor der Figur Christi Ц ХС. Vgl. S. 51, Abb. 25.

Ps. CII auf Fol. 130^a in der 13.—14. goldroten Zeile beginnend, geht bis Fol. 131^a, Zeile 16 inkl. — kein Bild.

Ps. CIII auf Fol. 131^a mit den Zeilen 16—17 in Gold beginnend, reicht bis Fol. 134^a, 1. Zeile inbegriffen. Der Psalm hat drei Bilder: das erste auf Fol. 131^b nach der 7. Zeile (nach den Worten: ΟΥΝΕΜΕΝ ΖΕΜΛΙΟ ΠΑ ΤΕΡΨΑΝΙ ΣΚΟΠΗ Vers 5) mit folgender in der Reproduktion fehlenden Unterschrift: ⋈ ΖΕΜΛΙΑ, Α ΛΙΟΔΗΙΕ ΚΟΠΙΟ Η ΩΡΟΨ. Auch im Bild kommen Inschriften vor, vgl. Tafel XXXII, Bild 72, wo die 7 Zeilen des Textes vor dem Bilde fehlen. Gleich auf nächster Seite, Fol. 132^a, das obere Drittel des Raumes einnehmend, steht ein Bild mit

der auf der Tafel unsichtbaren Überschrift ober der Kolumne: ✻ земаля, пална зѣрън и птиць, ѿ горѣ и на горахъ вѣды. Auch im Bild sind die Worte земаля, вѣди, горѣ sichtbar, vgl. Tafel XXXII, Bild 73, wo man sich unter dem Bild noch 11 Zeilen des Textes hinzudenken muß. Das 3. Bild steht auf Fol. 133^a, die untere Hälfte einnehmend (nach 10 Zeilen des Textes, die auf der Tafel ausbleiben mußten) mit der auf der Reproduktion fehlenden Unterschrift: ✻ земаля, ѿ море, и въ немъ, гдды, ѿ коравы, плаваютъ. Im Bilde selbst liest man земаля, море und коравъ (Tafel XXXII, Bild 74). Im Belgrader Psalter sind die beiden ersten Bilder zu einem ganzen, nur durch ein Goldfeld in zwei Hälften getrennten, von einem Rahmen umfaßten Bilde vereinigt, und zwar nimmt das zweite Bild den oberen Raum ein, das erste den unteren. Allein die Inschriften sind in ursprünglicher Reihenfolge geliebt, daher stimmen sie jetzt nicht: ober dem ersten Bild (bei uns 73) liest man земаля ѿ люде копаю ѿ ѿрѣ und unter dem zweiten (bei uns 72) steht die Inschrift: земаля пална зѣрън и птиць ѿ горы ѿ на горахъ вѣды.

Ps. CIV auf Fol. 134^a in der zweiten Hälfte der 1. Zeile und den nächsten 2 Zeilen steht in Gold der Titel, der Text selbst zieht sich bis zum Fol. 138^a, Zeile 13 inkl. In dem Psalm sind 6 Bilder enthalten: das erste auf Fol. 134^b nach der 1. auf der Tafel sichtbaren Zeile des Textes (Ѣ клетвоу свою ѿсакоу Vers 9) mit der Überschrift oberhalb der Kolumne (auf der Tafel fehlt sie): ✻ прѣведе, лѣрады, на жрѣтвоу сѣа своѣго, ѿсакъ; auch im Bilde sieht man die Inschriften вѣъ und вѣъ (Tafel XXXIII, Bild 75, wo noch 10 Zeilen des Textes unter dem Bilde stehen sollten); das zweite auf Fol. 135^a nach 12 Zeilen des Textes, die auf unserer Tafel ausbleiben mußten (zuletzt: Ѣ кнеза въсемоу стежаннѣ своѣмоу Vers 21) mit der auf der Tafel ausgelassenen Unterschrift: ✻ црь фаравнь, степѣа, ѿвѣфа, на црѣво, кѣмоу ерѣнтѣ (Tafel XXXIII, Bild 76); das dritte nimmt die ganze Kolumne Fol. 135^b ein, mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ✻ вѣиде, ѿвѣфѣ, въ ернпѣтъ, прнемъ црѣво (im Bilde: земаля ерѣптѣска, unten ѿвѣфѣ), Tafel XXXIII, Bild 77; das vierte steht auf Fol. 136^a nach 4 Zeilen des Textes, von welchen auf der Tafel die obersten 2 ausgelassen werden mußten (zuletzt: ѿакѡвъ прѣшьльствѡѣ въ земалю хамовоу Vers 23), mit der nicht reproduzierten Unterschrift: ✻ прѣиде, ѿакѡвъ, къ сѣоу своѣму ѿвѣфѣ, въ земалю хамѣѣ. Auch im Bilde sind Inschriften sichtbar: земаля хамѡва, ѿков, вѣидѣмѣ, vgl. Tafel XXXIV, Bild 78; das fünfte nimmt auf Fol. 137^a nach 3 Zeilen (auf der Tafel fehlen die 2 oberen) des Textes (zuletzt: ѡ начетькѣ всакого трѡудѣ ѿхъ Vers 36) den übrigen Raum der Kolumne ein, mit der nicht auf der Tafel sichtbaren Unterschrift: ✻ рѣвъ вѣѣ, вѣзидѣ, на ерѣнтѣ, ѿ оуви прѣвѣнцѣ ерѣптѣскѣ (Tafel XXXIV, Bild 79); endlich unmittelbar darauf auf Fol. 137^b den größeren Teil der ganzen Kolumne einnehmend (es folgen noch 5 Zeilen des Textes, die auf der Tafel fehlen) steht ein Bild mit der (auf der Reproduktion ausgebliebenen) Überschrift: ✻ прѣѣ монѣ рѡдѣ ѣвренскѣ скрѣзь чрѣмною море. Vgl. Tafel XXXV, Bild 80. Im Belgrader Kodex ganz in derselben Weise mit gleichlautenden Inschriften, nur keine Eintragungen von Worten in die Bilder.

Ps. CV auf Fol. 138^a, in der 13. und 2 folgenden Zeilen in Gold der Titel, der Text reicht bis Fol. 142^a, Zeile 15 inkl. Zum Texte dieses Psalmes gehören vier Bilder: das erste auf Fol. 139^a, nach 9 Zeilen des Textes, den übrigen Raum bis auf eine, letzte Zeile,

einnehmend, ohne Unterschrift, im Bilde selbst kann man nur *земля и . . .* lesen (der vorausgehende Psalmentext lautet: *И покры нысьныиции дьнрвнѣ* Vers 17), vgl. Tafel XXXV, Bild 81, wo sowohl die oberen 9 Zeilen als auch die unterste Zeile fehlen; das zweite Bild auf Fol. 139^b nach einer Zeile des Textes (*Пламень поплѣн грѣшникѣ* Vers 18), umfaßt den übrigen Raum der Kolumne mit nachfolgenden 4 Zeilen (davon ist auf der Tafel die letzte weggelassen), ober der Kolumne liest man die auf der Tafel sichtbare Überschrift: *※ пламень палн* (Belgrader Psalter *попѣлы*) *грѣшникѣ во хорнѣ*. Auch im Bild sind einige Inschriften deutlich sichtbar; *гора хорнѣ, грѣшникѣ*, vgl. Tafel XXXV, Bild 82; das dritte Bild nimmt die ganze Seite Fol. 140^a ein, mit folgender nicht aufgenommenen Inschrift ober der Kolumne: *※ поетнѣ се моннѣ на горѣ, мѣ, дѣнѣ, и, мѣ, ноцинѣ, прнеть скрѣжалѣ закона вѣдѣ* und unterhalb der Kolumne (fehlt ebenfalls auf der Tafel): *※ гдѣ мѣстоу. ѣврѣе золото въ ѡрнѣ* (Tafel XXXVI, Bild 83, im Bild sieht man zweimal *иркѣ моннѣ*); das vierte Bild umfaßt das ganze Fol. 141^a (nach einer Zeile des Textes: *и оубо днѣ и прѣста съчь* Vers 30, die auf der Tafel wegfallen mußte), mit folgender Inschrift ober der Kolumne, die auf der Tafel fehlt: *※ и за прѣлюбоудѣнство, ѣже сътворише жидове съ женами | моавитскѣ, поевкоше моавитѣне иудеѣ на вѣиѣ конекѣ, тѣ*. Unterhalb der Kolumne liest man die ebenfalls auf der Tafel unsichtbare Inschrift: *※ и видѣ финеесѣ братѣ, иу навиноуѣ, безаконуююще | и проноузи коппель, и прѣста съчь*. Vgl. Tafel XXXVI, Bild 84. Im Belgrader Text alles ebenso, mit gleichlautenden Inschriften. Die auf dem letzten Bild (Nr. 84) im inneren desselben befindliche Inschrift steht im Belgrader Text rechts am Rande: *грѣ моавитскѣ*. Doch das Münchener Bild enthält noch: *финеесѣ*.

Ps. CVI auf Fol. 142^a mit der Goldzeile 16 beginnend, reicht bis Fol. 144^a, Zeile 17 inkl. — kein Bild.

Ps. CVII auf Fol. 144^a mit 2 goldroten Zeilen (18—19) beginnend, endigt auf Fol. 145^a, mit 6 Zeilen — ohne Bild.

Ps. CVIII auf Fol. 145^a mit der 7. Goldzeile den Titel wiedergebend, geht bis Fol. 146^b, Zeile 12 inkl. — ohne Bild.

Ganz so ohne Bilder alle drei Psalmen (106—108) im Belgrader Kodex.

Ps. CIX auf Fol. 146^b enthält in der 13. roten (mit abgewetztem Gold) Zeile den Titel, der Text reicht bis Fol. 147^a, Zeile 14 inkl. Gleich nach der roten Überschrift des Psalmes steht auf Fol. 146^b ein kleines nicht die volle Breite der Kolumne umfassendes Bild, zu welchem man sowohl oben auf der Kolumne eine auf der Tafel nicht aufgenommene Überschrift hat: *※ сѣ прѣчьство двѣ ѣже рѣ. рѣ рѣ гѣ гѣнѣ моемѣ сѣдѣ ѡ денѣю мѣ*, als auch unterhalb desselben folgende Unterschrift: *※ ѡ комѣ сѣ рѣ, ѡцѣ н сѣвѣ н сѣтомѣ дѣсѣ*. Vgl. Tafel XXXVII, Bild 85, wo man sich vor dem Bild noch 13 Zeilen Textes hinzudenken muß. Im Belgrader Kodex ebenso. Auf dem Nimbus der beiden Figuren (Gott Vater und Gott Sohn) sieht man hier auf goldenem Grund in Rot *О ѡН*. Vgl. die Reproduktion der Belgrader Zeichnung in der Abhandlung, S. 57, Abb. 26.

Ps. CX auf Fol. 147^a mit der goldroten 15. Zeile beginnend, reicht bis Fol. 147^b, Zeile 17 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXI auf Fol. 147^b mit der rotgoldenen 18. Zeile beginnend, erstreckt sich bis Fol. 148^b, Zeile 6 inkl. Der Psalm hat auf Fol. 148^a nach der 9. Zeile des Textes ein

nicht die volle Breite der Kolumne umfassendes Bild mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ✠ ὄψεσκουεπιθε, εἶτρο, ἰβανηῖα ἠρῆτε (auch im Bilde: εἶτρο ἰβ), vgl. Tafel XXXVII, Bild 86 (wo man sich 9 Zeilen des Textes oberhalb und 12 kurze Zeilen seitwärts hinzu denken muß). Im Belgrader Kodex ist das Bild viel deutlicher als in dem arg zugerichteten Münchener Psalter, vgl. die Reproduktion desselben in der Abhandlung, S. 57, Abb. 27.

Ps. CXII auf Fol. 148^b mit den goldroten Zeilen 7—8 beginnend, endigt auf Fol. 149^a in der 1. Zeile — kein Bild.

Ps. CXIII auf Fol. 149^a mit der 2. roten (das Gold ist abgewetzt) Zeile beginnend, reicht bis Fol. 150^b, 2 Zeilen. In dem Psalm steht Fol. 149^a nach 7 Zeilen des Textes ein Bild ohne Unterschrift außerhalb der Kolumne, dafür liest man im Bilde: κρῖεντε χῖο. Vgl. Tafel XXXVII, Bild 87. Im Belgrader Psalter stehen die Worte κρῖεντε χῖο unter dem Bild, in diesem selbst ober dem Kopfe des Heilands nicht Ὁ ΩΝ, wie auf dem Münchener Bild, sondern ἸϞ ΧϞ und ober dem Kopfe des Täufers ἸΩ. Vgl. S. 58, Abb. 28.

Ps. CXIV auf Fol. 150^b mit 3—4 goldroten Zeilen beginnend, endigt auf derselben Seite mit der letzten 21. Zeile — kein Bild.

Ps. CXV auf Fol. 151^a mit den oberen 2 goldroten Zeilen beginnend, endigt auf derselben Seite in der Zeile 18 inkl. — kein Bild.

Ps. CXVI auf Fol. 151^a mit der goldroten Zeile 19 beginnend, schließt auf Fol. 151^b oben mit der 2. Zeile — kein Bild.

Ps. CXVII auf Fol. 151^b mit den goldroten Zeilen 3—4 beginnend, endet auf Fol. 152^b in der Zeile 17 — ohne Bild.

Auch im Belgrader Kodex sind die Psalmen 114—117 ohne Bilder.

Ps. CXVIII auf Fol. 152^b mit den untersten 4 rotgoldenen Zeilen beginnend, setzt sich durch 9 Blätter fort und endigt auf Fol. 162^b in der 2. Zeile. Der Psalm enthält 3 Bilder. Das erste auf Fol. 153^a nach 4 Zeilen des Textes, hat eine nicht aufgenommene Überschrift: ✠ сьмрь, вѣдга, праведникоу̑ und eine ebensowenig auf der Tafel sichtbare Unterschrift: ✠ сьмрь люта, ꙗ направи́ грѣшникоу̑ (bezieht sich das eine auf den oberen, das andere auf den unteren Teil der Darstellung, im oberen Teil steht ober dem Leichnam правѣи́сь, außerdem noch дѣ пр. und пр. м. Vgl. Tafel XXXVIII, Bild 88). Das zweite Bild steht auf Fol. 157^a, nicht die volle Hälfte des oberen Raumes umfassend (zum Bild auf der Tafel muß man sich 10 Zeilen links daneben und 11 volle Zeilen unterhalb hinzudenken), mit der (in der Reproduktion fehlenden) Überschrift ✠ хъ зижеть ѡдѣма, bezieht sich auf die Worte des Textes: Роуце твоѣ сътвори́ста мѣ ꙗ създѣста мѣ etc. (Vers 73). Vgl. Tafel XXXVIII, Bild 89. Das dritte Bild auf Fol. 160^a, die untere Hälfte des Raumes einnehmend, bezieht sich auf den Text: Призри на мѣ ꙗ помилуй мѣ по соу̑ любащѣ ѡмѣ твоѣ etc. (Vers 132). Das Bild hat Inschriften: мр̑ ѡбу, рѣн, ѡдѣма (vgl. Tafel XXXVIII, Bild 90, wo 8 Zeilen oberhalb und 13 Zeilen links daneben aus Raumersparnis wegbleiben mußten) und folgende in der Reproduktion fehlende Unterschrift: ✠ прѣворожѣнь нъ ѡдѣ прѣже вѣкъ, прѣворожѣнь ѡдѣ дѣвы | млѣнць, ѡдѣма рѣнкоу̑ простѣрь ѡвѣн се. Im Belgrader Text in voller Übereinstimmung, nur fehlen in den Bildern die Inschriften bis auf ἸϞ ΧϞ und Ὁ ΩΝ im Bild 89 um den Kopf des Heilandes.

Ps. CXIX auf Fol. 162^b in der 2. und beiden nachfolgenden goldroten Zeilen die Überschrift enthaltend, endigt auf derselben Seite in der Zeile 18 inkl. — kein Bild.

Ps. CXX auf Fol. 162^b in der 19. goldroten Zeile beginnend, geht bis Fol. 163^a, Zeile 11 inkl. — kein Bild.

Ps. CXXI auf Fol. 163^a mit der 12. rotgoldenen Zeile beginnend, schließt ab Fol. 163^b mit Zeile 9 — kein Bild.

Ps. CXXII auf Fol. 163^b mit Zeile 10—11 goldrot beginnend, geht bis Fol. 164^a, Zeile 1 — kein Bild.

Ps. CXXIII auf Fol. 164^a mit der goldroten 2. Zeile beginnend, endigt auf derselben Seite mit der Zeile 17 — ohne Bild.

Ps. CXXIV auf Fol. 164^a mit den 2 Zeilen in Goldrot (17 und 18) beginnend, geht bis Fol. 164^b, Zeile 8 inkl. — kein Bild.

Ps. CXXV auf Fol. 164^b mit den 2 rotgoldenen Zeilen (9—10) beginnend, geht bis Fol. 165^a, Zeile 3 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXXVI auf Fol. 165^a beginnend mit den beiden goldroten Zeilen (3—4), reicht bis zur Zeile 17 derselben Seite inkl. — ohne Bild.

Ps. CXXVII auf Fol. 165^a mit der goldroten 18. Zeile beginnend, geht bis Fol. 165^b, Zeile 9 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXXVIII auf Fol. 165^b, Zeile 9, mit goldroten Worten $\overline{\text{нѣ}}$, $\overline{\text{сѣ}}$. $\overline{\text{рѣ}}$ anhebend, geht auf Fol. 166^a, Zeile 5 inkl., zu Ende — kein Bild.

Ps. CXXIX auf Fol. 166^a mit einer goldroten Zeile (5.) beginnend, schließt ab auf derselben Seite mit der Zeile 20 — ohne Bild.

Ps. CXXX auf Fol. 166^a mit den letzten 2 Zeilen beginnend, schließt auf der nächsten Seite, Fol. 166^b, in der 8 Zeile — ohne Bild.

Auch im Belgrader Psalter sind die Psalmen 119—130 ohne Bilder.

Ps. CXXXI auf Fol. 166^b in der 8. goldroten Zeile beginnend, geht bis Fol. 168^a 3 Zeile. Dieser Psalter hat auf 167^a nach der 4 Zeile (nach Worten: $\overline{\text{Ты кѣсѣтѣ сѣиѣ}}$ $\overline{\text{твоеѣ}}$, Vers 8, auf der Tafel fehlen die obersten 2 Zeilen des Textes) ein Bild mit der auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift: $\times \overline{\text{рѣжѣтѣ прѣтѣѣ вѣ}}$. Vgl. Tafel XXXIX, Bild 91, wo man um das Kind $\overline{\text{MP OY}}$ lesen kann. Im Belgrader Text sonst alles ebenso, nur ohne Inschrift im Bild.

Ps. CXXXII auf Fol. 168^a mit 2 goldroten Zeilen (3 und 4) beginnend, geht mit der Zeile 13 *ibid.* zu Ende — kein Bild.

Ps. CXXXIII auf Fol. 168^a mit 2 rotgoldenen Zeilen (13—14) beginnend, geht zu Ende auf derselben Seite mit der letzten (21.) Zeile — ohne Bild.

Ps. CXXXIV auf Fol. 168^b mit der obersten goldroten Zeile beginnend, reicht bis Fol. 169^b, Zeile 16 inkl. Der Psalm hat nach 5 Zeilen des Textes (den Titel mitgerechnet) Fol. 168^b ein Bild mit der bei uns fehlenden Unterschrift: $\times \overline{\text{хвалѣтѣ гѣ}}$, $\overline{\text{въ храмѣ гѣ}}$. Auch im Bild liest man links vom Heiland $\overline{\text{новоѣ}}$, an dem Kopfe des Heilands in Gold $\overline{\text{IC XC}}$, im Nimbus O WN , rechts vom Heiland: $\overline{\text{нѣвѣ}}$ und oben $\overline{\text{хрѣ}}$ $\overline{\text{гѣ}}$. Vgl. Tafel XXXIX, Bild 92, wo das Bild um die oberste goldrote Zeile gekürzt ist. Im Belgrader Psalter stehen die Inschriften, die im Münchener im Bild untergebracht sind, außerhalb des Rahmens, und zwar oben $\overline{\text{хрѣ}}$ $\overline{\text{гѣ}}$, links seitwärts $\overline{\text{новоѣ}}$, rechts seitwärts $\overline{\text{нѣвѣ}}$.

Ps. CXXXV auf Fol. 169^b mit der 17. goldroten Zeile beginnend, geht bis Fol. 170^b, Zeile 4 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXXXVI auf Fol. 170^b mit Zeilen 5—6 in Goldrot beginnend, geht bis Fol. 171^a, Zeile 20 inkl. Der Psalm hat nach 2 Zeilen seines Textes (im ganzen nach der 8. Zeile) ein Bild mit der auf der Reproduktion sichtbaren Unterschrift: ✠ ПЛЧЬ ЁРΛΜΑΙΔΙΝЪ НА РВЦЪ, ВΑΒΙΛΟΝΙΤΕΒΗ, ΕΓΑ ΠΛΕΠΗΝΙ ΒΥΠΗ. Außerhalb des Bildes an den linken Rahmen angelehnt steht die sichtbare Inschrift: ΓΡΑΔΥ | ΒΑΒΗΛΟΝΗ — und auf der Darstellung des Flußlaufes: ρικα | ΒΑΒΙΛΟΝΗΣΚΑ. Vgl. Tafel XL, Bild 93. Ganz so im Belgrader Kodex, nur die Inschrift im Bilde fehlt hier.

Ps. CXXXVII auf Fol. 171^a in den untersten 2 Zeilen und Fol. 171^b in der 1. obersten Zeile steht in goldroter Schrift der Titel, dann folgt der Text bis Fol. 172^a, 2 Zeilen — ohne Bild.

Ps. CXXXVIII auf Fol. 172^a, in den Zeilen 3—5 mit goldroter Schrift steht der Titel, folgt der Text bis Fol. 173^a, Zeile 15 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXXXIX auf Fol. 173^a mit den 2 Zeilen (16—17) beginnt der Titel, der Text selbst reicht bis Fol. 174^a, Zeile 6 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXL auf Fol. 174^a mit den 2 rotgoldenen Zeilen (7—8) beginnend, geht bis Fol. 174^b, Zeile 16 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXLI auf Fol. 174^b mit der 17.—19. goldroten Zeile beginnend, reicht bis zu Ende des Fol. 175^a — ohne Bild.

Zu den Psalmen 137—141 sind auch im Belgrader Kodex keine Bilder.

Ps. CXLII auf Fol. 175^b mit oberen 3 Zeilen in goldrot beginnend, geht bis Fol. 176^b, Zeile 7 inkl. Der Psalm hat nach 3 Zeilen des Textes (oder den Titel mitgerechnet nach der 6. Zeile) auf Fol. 175^b ein Bild mit der bei uns nicht aufgenommenen Unterschrift: ✠ ἈΓΓΑΛ ΓΗΒ ΣΥΡΑΝΗ ΔΕΔ, ΕΓΑ ΤΕΡΑΨΕ Η ΣΗΒ ΕΓΩ ΔΒΕΣΑΛΩ. — Auch im Bilde sind zwei Inschriften: ἈΓΓΑΛ ΓΗΒ und ΔΒ, vgl. Tafel XL, Bild 94, wo noch 3 Zeilen von oben hinzuzudenken sind. Ganz so auch im Belgrader Psalter.

Ps. CXLIII auf Fol. 176^b, Zeile 8—10 in goldrot die Überschrift, folgt der Text des Psalmes bis Fol. 177^b, Zeile 10 inkl. — kein Bild.

Ps. CXLIV auf Fol. 177^b, Zeile 11—12 in goldrot enthält den Titel, der Text des Psalmes geht auf Fol. 178^b bis Zeile 18 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXLV auf Fol. 178^b, die 3 untersten Zeilen in Goldrot enthalten den Titel, der Text beginnt auf Fol. 179^a und geht bis 179^b, Zeile 5 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXLVI auf Fol. 179^b mit den 2 goldroten Zeilen (6 und 7) des Titels beginnend, geht bis Fol. 180^a, Zeile 10 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXLVII auf Fol. 180^a mit den 2 goldroten Zeilen (11 und 12) anfangend, geht der Text bis Fol. 180^b, Zeile 8 inkl. — ohne Bild.

Ps. CXLVIII auf Fol. 180^b mit den Zeilen 9—11 in Rotgold beginnend, geht über Fol. 181^a und 182^a auf Fol. 182^b 4 Zeilen. Der Psalm enthält vier Bilder: auf Fol. 181^a den ganzen Raum der Kolumne einnehmend bis auf 2 Zeilen, die unten für den Text übrig bleiben, steht das erste Bild mit der bei uns fehlenden Unterschrift: ✠ ·ζ· ΝΒΣΒ (das Bild folgt nach den Worten des Psalmes: τὸ ποταμὸς ἢ συλαμὸς εἰ Vers 5), Tafel XLI, Bild 95. Auf Fol. 181^b streckt sich über die ganze Kolumne aus, doch nicht in voller Breite derselben, sondern für den Text engen Raum übrig lassend, das zweite Bild mit der auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift: ζβρπε η̇ βη κσθη. Im Bilde selbst kommen verschiedene Inschriften

vor, vgl. Tafel XLI, Bild 96: $\zeta\epsilon\mu\alpha\lambda\alpha$, $\beta\acute{\epsilon}\zeta\upsilon\varsigma$, $\zeta\mu\acute{\iota}\epsilon\upsilon\epsilon$, $\omega\gamma\eta$, $\rho\rho\alpha\delta\eta$, $\sigma\upsilon\beta\upsilon\rho$, $\rho\acute{\omicron}\tau\eta$, $\rho\omicron\rho\eta$, $\chi\alpha\lambda\mu\eta$, $\delta\rho\upsilon\epsilon\lambda\alpha$ $\pi\lambda\acute{\omicron}\nu\sigma\epsilon\eta\alpha$. Auf Fol. 182^a folgt nach 2 Zeilen des Textes (die letzten Worte: $\kappa\eta\zeta\eta\eta$ η $\epsilon\sigma\tau\iota$ $\sigma\omega\gamma\delta\eta\eta$ $\zeta\epsilon\mu\alpha\lambda\beta\sigma\kappa\upsilon\eta$ Vers 11, auf der Tafel fehlt die oberste Zeile) ein drittes kleines Bild ohne Erklärung, nur im Bild liest man $\sigma\omega\gamma\delta\eta\epsilon$, dann $\kappa\eta\upsilon\epsilon\zeta\eta$, dann $\lambda\upsilon\delta\eta\epsilon$ und zuletzt $\upsilon\pi\eta\epsilon$. Tafel XLII, Bild 97. Nach weiteren 3 Zeilen (die letzten Worte: $\eta\kappa\omicron$ $\epsilon\upsilon\zeta\eta\epsilon\sigma\epsilon$ $\epsilon\sigma\tau\iota$ $\eta\mu\epsilon$ $\tau\omicron\upsilon\omicron$ $\epsilon\delta\alpha\eta\eta\omicron\delta$ Vers 13) folgt ein anderes, im ganzen viertes, den übrigen Raum der Kolumne ausfüllendes Bild, ebenfalls ohne Erklärung, nur im Bilde selbst liest man: $\iota\omicron\eta\sigma\tau\epsilon$, $\sigma\tau\alpha\rho\iota$, $\delta\epsilon\eta$, $\iota\omicron\eta\sigma\tau\epsilon$. Vgl. Tafel XLII, Bild 97, 98. Im Belgrader Kodex alles so, doch ohne Eintragungen in die Bilder. Dafür liest man unter dem Bilde 97 die Unterschrift: $\upsilon\pi\eta\epsilon$ $\zeta\epsilon\mu\alpha\lambda\beta\sigma\kappa\iota$ und ober dem Bilde 98: $\iota\omicron\eta\sigma\tau\epsilon$ η $\delta\epsilon\eta$. Diese beiden Bilder sind im Belgrader Psalter so voneinander getrennt, daß Bild 97 auf Fol. 229^b und Bild 98 auf Fol. 230^a steht.

Ps. CXLIX auf Fol. 182^b mit den rotgoldenen Zeilen 5—6 beginnend, geht der Text des Psalmes auf Fol. 183^b unten zu Ende. In dem Psalm sind drei Bilder enthalten: das erste auf Fol. 182^b nach den 4 Zeilen des Textes (im ganzen nach der 10. Zeile) reicht bis ans Ende der Kolumne mit der auch auf der Tafel sichtbaren Unterschrift: \ast $\chi\epsilon\lambda\alpha\lambda\epsilon\tau\eta$ $\rho\acute{\alpha}$ $\epsilon\upsilon$ $\upsilon\pi\eta\kappa\eta$, $\pi\rho\acute{\omicron}\beta\eta\eta$, η $\epsilon\sigma\tau\iota$ $\sigma\upsilon\beta\omicron\rho$ $\eta\sigma\tau\lambda\epsilon\upsilon\beta$. Im Bilde selbst liest man $\upsilon\pi\eta$ $\kappa\omicron\beta$. Vgl. Tafel XLII, Bild 99, wo noch 4 oberen Zeilen des Textes fehlen. Das zweite Bild auf Fol. 183^a nach 8 Zeilen des Textes, wovon die obersten drei auf der Tafel nicht aufgenommen sind (unmittelbar vor dem Bilde: η $\mu\upsilon\chi\eta$ $\omega\beta\omicron\upsilon\delta\omicron\upsilon$ $\omega\sigma\tau\eta\eta$ $\epsilon\upsilon$ $\rho\omicron\gamma\kappa\alpha\chi\eta$ η Vers 6), den übrigen Teil der Kolumne einnehmend, ohne Erklärung. Taf. XLIII, Bild 100. Das dritte Bild auf Fol. 183^b zwischen 4 Zeilen von oben, 2 Zeilen von unten, in der Mitte stehend, mit folgender Unterschrift, die auf der Tafel fehlt: \ast $\epsilon\upsilon\kappa\omicron\upsilon\tau\eta$ $\upsilon\pi\eta$, $\rho\omicron$ $\rho\omicron\upsilon\delta\omicron$, η $\sigma\lambda\epsilon\eta\eta\eta$ η $\rho\omicron\gamma\kappa\omicron\upsilon$. Vgl. Tafel XLIII, Bild 101, wo die oberste Zeile des Textes ausgelassen werden mußte. Im Belgrader Kodex alles dem Münchener genau entsprechend.

Ps. CL auf Fol. 184^a mit dem roten (keine Spur von Gold) einzeiligen Titel beginnend, geht auf Fol. 185^a unten zu Ende. Der Psalm hat vier Bilder: das erste, nach den 3 Zeilen des Textes auf Fol. 184^a, reicht bis gegen das Ende der Kolumne, mit abschließenden 2 Zeilen. Eine Überschrift oder Unterschrift fehlt, doch am rechten Rand liest man (auf der Tafel übergangen): $\lambda\iota\kappa$ $\mu\eta\eta\zeta$ und etwas weiter unten $\lambda\iota\kappa$ $\mu\eta\eta\kappa$. Tafel XLIV, Bild 102. Auf Fol. 184^b stehen nach 2 Zeilen des Textes das zweite und durch 1 Zeile des Textes getrennt davon das dritte Bild — beide ohne erklärenden Text. Vor dem ersten Bild stehen unmittelbar vorausgehend die Worte des Psalmes: $\chi\epsilon\lambda\alpha\lambda\iota\tau\epsilon$ $\eta\epsilon\upsilon$ $\epsilon\upsilon$ $\rho\acute{\alpha}\lambda\epsilon\tau$ $\tau\rho\upsilon\beta\eta\eta\eta\mu$ | $\chi\epsilon\lambda\alpha\lambda\iota\tau\epsilon$ η $\epsilon\upsilon$ $\psi\alpha\lambda\tau\eta\eta$ η $\epsilon\upsilon$ $\rho\omicron\gamma\sigma\lambda\epsilon\chi\eta$ (Vers 3) und zwischen dem ersten und zweiten Bild dieser Seite steht folgender Ausspruch: $\chi\epsilon\lambda\alpha\lambda\iota\tau\epsilon$ $\eta\epsilon\upsilon$ $\epsilon\upsilon$ $\tau\eta\mu\pi\alpha\eta\tau$ η $\lambda\iota\zeta\epsilon$ (Vers 4). Vgl. Tafel XLIV, Bild 103/4 und die Belgrader Reproduktion auf S. 66, Abb. 29. Das dritte Bild steht am Schluß des Psalmes auf Fol. 185^a, nach 5 Zeilen des vorausgehenden Textes, wovon die obersten drei auf der Tafel fehlen, mit folgender in der Reproduktion ausgebliebenen Unterschrift: \ast $\epsilon\upsilon\kappa\omicron$ $\delta\eta\chi\alpha\eta\epsilon$ $\chi\epsilon\lambda\alpha\lambda\iota\tau\eta$ $\rho\acute{\alpha}$. Im Bild liest man außer IC XC noch links $\sigma\epsilon\tau$, rechts $\rho\omicron\mu\iota$. Vgl. Tafel XLV, Bild 105 und das farbige Titelblatt (nach der Wirklichkeit fehlen oben 3 Zeilen des Textes). Im Belgrader Kodex ganz ebenso, das Bild ist auf der Tafel XLV zu sehen. Fol. 233^a.

Ауф Fol. 185^b folgt der überzählige Psalm, die ganze Seite einnehmend, die oberen 3 goldroten Zeilen enthalten den Titel. Das dazu gehörende Bild folgt auf Fol. 186^a, die ganze Kolumne umfassend, ohne jeden erklärenden Zusatz, doch im Bilde selbst liest man: ДѢДЪ НАСѢ УБѢЦЕ, dann ДѢВЪ БІСѢ РОЛІФЛА | ПРАЦЮМЪ; unterhalb des Flusses links: ДѢВЪ ОУБІ РОЛІФЛА | ѠСЕМЪ | МЪЧЬ | СР; rechts: ДѢВЪ ОУБІ | ЛЬВА | Н МѢВЕДА. Tafel XLVI, Bild 106. Im Belgrader Psalter alles ebenso, nur sind die Inschriften des letzten Bildes im Belgrader Kodex am Rande eingetragen. Das Bild ist hier nicht so groß, es umfaßt bloß die untere Hälfte der Seite. Hiermit endigt der Text der Psalmen.

IV.

Die Überschriften einzelner Psalmen des Münchener Psalters.

Bevor wir die Inhaltsübersicht des Münchener Psalters fortsetzen, will ich den Titeln einzelner Psalmen, wie sie in diesem Kodex begegnen, einige Worte widmen. Diese sind, wie bereits erwähnt, durchwegs mit Gold geschrieben, d. h. das Gold liegt auf rotem Grund, welcher dort, wo die Goldschicht mehr oder weniger abgewetzt ist, stark durchschimmert. Der Inhalt dieser Titel ist ungleich. Einige Male bietet der Titel im Münchener Psalter nur die wörtliche Übersetzung des gewöhnlichen griechischen Textes (nach Swete). Das ist der Fall, z. B. beim Psalm 7, 10, 12, 16, 17, 51, 55, 59, 65, 72, 75, 76, 77, 83, 106, 121, 128, 129. Bei weitem häufiger sind im Münchener Psalter Zusätze, die schon symbolische Deutung einzelner Psalmen auf Christus und das neue Testament enthalten, und als Ὑποθέσεις τοῦ ἀγίου Εὐσεβίου εἰς τοὺς ψαλμοὺς bekannt sind. Daraus muß man nicht notwendig den Schluß ziehen, daß diese Titel in einer gewissen Beziehung zu dem Psalmenkommentar des Eusebius stehen. Es kommen vielmehr auch solche Titel vor, wo der Wortlaut des Eusebius gänzlich fehlt, dafür aber deutlicher Zusammenhang mit dem griechischen und slawischen Text des kommentierten Psalters in pog. bon sichtbar ist. Doch muß ich gleich hinzufügen, daß diese kombinierten Titel mit den in den kommentierten Psaltern enthaltenen Erläuterungen zu einzelnen Titeln zumeist nicht übereinstimmen. Amphilochius führt dann und wann solche erweiterte Titel aus griechischen Psaltern des 10.—11. Jahrhunderts an. Einige Male fand ich zwischen den Titeln des Münchener Psalters und jenen des Cetinjser gedruckten Psalters volle Übereinstimmung, z. B. Titel zu Psalm VIII lautet in mon.: въ коніць Ѡ точнаѣхъ ψαλλѡ ДѢВЪ ·Н· пррчство прнзѣанна езыкѣ, ganz so auch im Cetinjser Psalter (die letzten Worte nach Eusebius). Titel IX: сѡл. кѡ ·в· въ коніць Ѡ танннахъ сѡду. ψαλλѡ ДѢВЪ ·Ѡ· сѡмрѣ хѣв ѡ вѡскрннѣ ѡ црѣва прннетнѣ, врагомъ же всѣмъ ннзложеннѣ — in voller Übereinstimmung mit Cetinjser. Die zweite Hälfte nach Eusebius. Tit. XI: сѡл. въ коніць Ѡ всѣломъ ψαλλомъ ДѢВЪ ·МІ· повѣдана пѣ нже по вѣѣ подензѡнцѡдго се оукорнзна лѡукавнхъ ѡ пррчство хѣв прншьствѣна — so mon. und cet. (hier sind zwei ὕποθέσεις des Eusebius für X und XI vereinigt). Tit. XIII: въ коніць ψαλλомъ ДѢВЪ ·ГІ· оукорнзна лѡукавѣ ѡ пррчство хѣв прншьствѣна — gleichlautend in mon. und cet. (der zweite Teil aus Eusebius). Titel XIV: сѡл. въ коніць ψαλλомъ ДѢВЪ ·ДІ· нже по вѣѣ сѡврншенѡдо оѡетамѣненнѣ — so mon. und cet. (die letzten Worte aus Eusebius). Tit. XV: Ѡ стѡлпнѣмъ пнсанн ψαλλомъ ДѢВЪ ·ЕІ· црѣве нзбраннѣ ѡ хѣво вѡскрннѣ, im zweiten Teil ganz gleich mon. und cet., aus Eusebius. Tit. XXXI: ψαλλомъ ДѢВЪ

лѣ. прѣчьство нже хѣтомъ сѣти се хотѣиимъ stimmt zum Text des altserb. Psalters von Mileševa 1544 (nach Amphilochius), der zweite Teil aus Eusebius. Tit. XLV: въ конѣцѣ сѣновъ корѣвѣ въ танинѣ ψαλμῶν · μέ · λποστῶλῶν πρόποεβδ, stimmt zu cet. und anderen alten serb. Ausgaben (nach Amphilochius), die letzten zwei Worte aus Eusebius. Tit. LI: въ конѣцѣ въ маллѣѣвъ рѣзоумъ дѣвъ · нѣвъ · (маллѣѣвъ лѣковѣлль сказаетъ се). сѣнѣлѣ лавленѣе н безвожѣлѣ нзменѣннѣе — stimmt im ganzen mit cet. überein. Amphilochius führt aus den griechischen Texten an: σωτήριος ἐπιφανία καὶ ἀθεότητος ἀπαλλαγίη, ohne zu erwähnen der Namen des Eusebius. Die eingeklammerten Worte sind im Kommentar, vertreten durch pog. bon., zu finden. Tit. LXIV: сѣл. кѣ. ѿ. ψѣльмъ дѣвнѣдѣвъ · ѿл · пѣвны ѿерменнѣ ѿезекію н людемъ прѣвельшннѣ се. ѿ егѣ хотѣху нзыти. прнзвѣннѣ езыкѣ ѿ алпѣ сѣвѣдѣтельствѣ — beinahe wörtlich so in cet. und anderen altserb. Psalteren (nach Amphilochius, der auch den entsprechenden griech. Text gibt), nur die letzten zwei Worte fehlen in dem serb. und griech. Texte. Dieser schließt bei Amphilochius nach einer griech. Handschrift des 10. Jahrhunderts mit κλησις ἐθνῶν, so liest man auch bei Eusebius hier, aber beim nächsten Psalm steht noch καὶ ἀποστόλων μαρτορία. Mit den Schlußworten stimmt überein Tit. LXVI. Tit. LXXI: въ конѣцѣ ψαломъ дѣвъ въ солѣмона · ѿл · солѣмонѣ же сказаетъ се мнрѣ еже ꙗ̄ хѣ — dazu stimmt der russ. Text bei Amphilochius, die letzten Worte enthält der kommentierte Text in pog. bon., also hier nichts aus Eusebius. Tit. LXXXIX: сѣл. мѣтѣ мѣтѣвѣл члѣкѣ вжѣл · пѣ · ѿуѣденско ѿложеннѣ, ganz so auch cet. Die letzten zwei Worte aus Eusebius: Ἰουδαίων ἀποβολή. Tit. CIII: сѣл. ψѣльмъ дѣвъ въ мнрскѣвъ сѣтавлѣннѣ, рѣ. — ganz so auch cet. (Υπερ τῆς τοῦ κόσμου συστάσεως), ohne Zusatz aus Eusebius. Der Münchener Psalter geht in den Titeln über die bisher erwähnten Parallelen und Übereinstimmungen vielfach dadurch hinaus, daß er Zusätze enthält, die in der Regel aus Eusebius entlehnt sind. Das wollen wir im Einzelnen durchgehen.

Tit. II: ψ. д. не написанъ ѿ евреѣн прѣчьство въ хѣвъ ѿрѣвн н прнзвѣннѣ езыкѣ. ѣ. — Amphilochius führt nur aus einem serb. Psalter des Jahres 1561 einen etwas ähnlichen Titel an (Eusebius nur: Προφητεία περὶ χριστοῦ καὶ κλ. ἐθν.).

Tit. III: ψ. д. ѿ. егѣ ѿуѣвже ѿ лица авѣллома сѣл своего, ѿ прѣчьство хотѣиимъ быти елпгъ дѣвѣн — erinnert im letzten Teil etwas an den Kommentar in pog. bon. (тоу прѣчьство приноситъ на хѣл ѿко хотѣица вѣзвѣннѣжнѣ лѣлма), doch stimmt das ganze genauer zu Eusebius.

Tit. IV: сѣл. въ концѣ пѣнѣл ψ. д. д. прѣчьство дѣвѣо въ нхже пострадѣ (Eusebius).

Tit. V: въ концѣ въ паслѣднѣнѣ ψαломъ дѣвѣвъ · ѣ · ѿ лица ѿрѣвн моантѣл — in dem Kommentar bon. liest man: ѿ ѿрѣвн слово. Hier nach Eusebius.

Tit. VI: въ концѣ ψαломъ дѣвѣвъ · ѣ · ѿчѣннѣ непѣвѣдѣннѣл (nach Eusebius, so auch Tit. XXIV, XXXVII).

Tit. XVIII: сѣл. въ концѣ ψαльмъ дѣвѣвъ · н · вѣслоvnнѣ сѣ ѿчѣннѣмъ въчннѣмъ (Eusebius).

Tit. XIX: въ концѣ ψαльмъ дѣвъ · ѿ · мѣтѣл сѣпѣспѣвѣющнхъ прѣвѣднѣомѣу (Eusebius, doch anders: τῶν συμπραττότων τῷ Δ. δικαίων).

Tit. XX: въ концѣ ψαльмъ дѣвъ · к · мѣннѣ сѣпѣспѣвѣющнхъ прѣвѣднѣомѣу (Eusebius).

Tit. XXI: сѣл. въ концѣ ѿ зѣстоуплѣннѣн ѿтѣрннѣмъ. ψαльмъ дѣвъ · кѣ · прѣчьство хѣвѣхъ сѣртѣы ѿ езыкѣ прнзвѣннѣ (nach Eusebius).

Tit. XXII: въ коніць ψαλμъ дѣвъ кѣ ѡчненіе поврнхъ людн въведеніа. Der Text erinnert an die Auslegung in bog.: новнхъ людн въхожденне крѣпнѣмъ, bei Eusebius: *Διασκαλία καὶ νέου λαοῦ εἰσαγωγή*.

Tit. XXIII: въ коніць ψαλμъ дѣвъ ·кѣ· ѣдннкнѣ ѿ соуѡотѣ. прѣрчьство прнзванна ѣзыкъ н съвршенне спѣаемыхъ (nach Eusebius der zweite Teil).

Tit. XXV: ψαλμъ дѣвъ ·кѣ· полуочненнѣ ѣже по вѣвъ прѣдъспѣвающому (Eusebius).

Tit. XXVI: ψαλμъ дѣвъ прѣжѣ помазанна его блгодареніе н прошеніе блгы ·кѣ· (Eusebius).

Tit. XXVII: сѣ ψαλμъ давндѡвъ ·кѣ· полуочненнѣ съ прѣрчьствѡ (Eusebius, doch dort steht *δέησις*, also прошенне).

Tit. XXVIII: ψαλμъ дѣвъ ·кѣ· нсчѡдоу ѿ скнннн прѣрчьствѡ . . ., einige Worte unleserlich — ähnlich in alten serb. Texten, nicht aus Eusebius.

Tit. XXIX: ψαλμъ првсныи въповленіа домоу давндѡвъ, блгодареннѣ съ нсповѣданнѣмъ ·кѣ·; das übrige stimmt mit alten serb. Texten (bei Amphilochius), der Schluß nach Eusebius.

Tit. XXX: сѣ въ коніць ψαλμъ дѣвъ ѡ нспѣпаннѣ ·л· нсповѣданнѣ съ мѣвою (das letzte aus Eusebius).

Tit. XXXII: сѣ кѣ ѣ ψαλμъ дѣвъ лѣ ѡвѣженнѣ првспн съ вѣсловіѣ (Eusebius).

Tit. XXXIII: ψαλμъ дѣвъ егѣ нзывнн лнце своѣ прѣдъ лѣнмелехѡ н ѡпоустнн его н нзыде. лг. ѡчненне блгодаренна — hier stimmt das übrige zu dem gewöhnlichen Titel, die letzten Worte aus Eusebius.

Tit. XXXIV: сѣ ψαλμъ дѣвъ ·лѣ· мѣтѣ прѣведнѣго н самого хрѣта, vgl. Tit. LXIX, wo bei Eusebius so steht, hier etwas anders: *καὶ προφητεία περὶ χριστοῦ*.

Tit. XXXV: въ коніць ѡт . . . а глѣ дѣла ψαλμъ ·лѣ· ѡвлчненне нечестнвнхъ съ вѣсловіѣмъ (letzteres aus Eusebius).

Tit. XXXVI: сѣ ψαλμъ дѣвъ ·лѣ· ѡчненнѣ блгочестнвѡго жнтнѣ (Eusebius).

Tit. XXXVII: сѣ кѣ ·ѣ· ψαλμъ дѣвъ ·лѣ· въспомннаннѣ ѿ соуѡотѣ. съ ψαλμъ прѣрчьство ѿ ·хѣ· ѡчненне нсповѣданнѣ (nur die letzten zwei Worte aus Eusebius). Vgl. Tit. VI.

Tit. XXXVIII: въ коніць ψαλμъ дѣвъ ·лѣ· ѡ ндѣфѡумѣ. ндѣфѡмъ во прѣльствѣ сказаетъ се. Die letzten Worte sind in der Auslegung pog. bon. enthalten, nichts aus Eusebius.

Tit. XXXIX: въ коніць ψαλμъ дѣвъ ·лѣ· блгодареннѣ ѣже по вѣвъ спѣшѣго се н памѣ цркви (Eusebius).

Tit. XL: сѣ въ коніць ψαλμъ дѣвъ ·лѣ· прѣрчьство ѿ хѣ н ѿ прѣданнѣ всегѣ прѣркѣ ѡ конічннѣ прѡнѣашъ — die letzten Worte erinnern an die Erklärung in pog. bon. всегда прѡрокъ ѡ конічннѣ прѡнѣаше, das frühere aus Eusebius.

Tit. XLI: въ коніць ψαλμъ дѣвъ ·лѣ· разѡумъ снѡвъ коравъ. корѣе голнѣ сказаетъ се (das Wort голна ist Übersetzung des griechischen *γαλάκτωμα*, man liest nämlich in der Auslegung pog. bon. корѣ фаллκρωма сказаетъ сѣ, vgl. Ps. XLVII, wo голна in pog. und bon. steht). Nichts aus Eusebius.

Tit. XLII: ψαλμъ дѣвъ ·лѣ· неіспнсанъ ѿ ѣврѣи. ѡ тѣхъ же. прѣрчьство глѣ въ хѣ (in den altserb. Ausgaben пендпнсанъ, aus Eusebius nur ѡ тѣхъ же, das übrige vielleicht Wiederholung aus Tit. XL).

Tit. LXXIII: въ концѣ фаломъ дѣвъ · з҃г · ѿ коньчнѣхъ тинахъ яви се прр҃коу. оученне вл҃гочствѣнаго стр҃лаца. Die letzten drei Worte aus Eusebius.

Tit. LXXVII: слава. въ концѣ давыдовы пѣсны фалому · з҃з · молитва праведнаго къ х҃оу. х҃во вычлѣвченне н оз҃никомъ призванне. Die letzten Wendungen aus Eusebius LXXVII, doch *ικετηρία τοῦ δικαίου* steht in diesem Titel nicht, vgl. XIX, XXXIV, LXIX.

Tit. LXXVIII: сла. въ концѣ ѿ нзывѣющѣхъ се давыдовы фаломъ · з҃н · стр҃ты х҃вы н їуден ѡложенне. Die letzten Worte vgl. Tit. XXI, LXXXIX (aus Eusebius).

Tit. LXXIX: въ концѣ дѣвъ. фаломъ · з҃ѡ · воспоминаенне въ еже спен ме гн̄. молба праведнаго н сего х҃а, vgl. Tit. XXXIV (das letzte aus Eusebius).

Tit. LXXX: слава. ка · і · въ концѣ фаломъ дѣвъ · ѡ · снѣвѣ їудавовы н нже прѣвѣе павнѣшихъ се. неидписанъ ѿ еврѣн. страсты х҃вы н вьскрєенне. Der größere Teil kommt in den übrigen Texten griechisch und kirchenslawisch vor, nur die letzten Worte aus Eusebius, vgl. Tit. XV.

Tit. LXXXIII: фаломъ разоумъ асафовъ · ѡг · з҃ѣ прр҃чество сказаѣть како сгрѣши съворь єврєнскѣ ѣ како въздыгоше роукн на гл̄. Der Zusammenhang mit der Auslegung in *rog. bon.* ist deutlich, man liest dort: *сзде прр҃чество сказаѣтъ како сгрѣши сзнымъ жидовьскъ н како въздвигъ рѣкы на вл̄.* Hier nichts aus Eusebius.

Tit. LXXXIV: сла. въ концѣ да не растаниши асафовъ фаломъ пѣснѣн · ѡд · х҃во вг҃дологїе ѣ вьспоменуѣтне вжтвѣнаго соуда. Hier nichts aus Eusebius.

Tit. LXXXVIII: сла. фаломъ асафовъ · ѡн · прр҃чество иже при лѣтнѣвѣ їоудевымъ слѣчышиа се съ повеѣтъ въ маккаевыхъ (ganz aus Eusebius).

Tit. LXXXIX: въ концѣ ѿ нзывѣющѣхъ се свѣтелство асафатову фаломъ ѿ ас҃рїно · ѡѡ · (bis hierher in gewöhnlichen Texten). прр҃чтво еже ѿ ас҃рїн ѡвстоїанїн ѣ млєнїе ѿ х҃вѣ ївленїн (aus Eusebius).

Tit. LXXX: въ концѣ ѿ точнлѣхъ фаломъ асафатову · ѡ · призованне їз҃ыкѣ н оученне прикаючыша се прѣжннѣ лѡм̄ (aus Eusebius der zweite Teil).

Tit. LXXXI: сла. фаломъ асафову · ѡл · ѡблчєенне князѣ їуденскѣго їз҃ыка (Eusebius).

Tit. LXXXII: пѣнь фалма давидову · ѡв · млєнїе ѿ пострадавшѣхъ свѣтованїахъ людехъ. ѣ прр҃чество ѡ концн врагѣвъ жѣнхъ (aus Eusebius).

Tit. LXXXIV: въ концѣ снѡвомъ корєнвомъ фаломъ · ѡд · прр҃чество въ х҃а н нже тѣмъ нзвѣлєннѣхъ (Eusebius).

Tit. LXXXV: сла ка · вї · млтва двѣдѣ пѣ ѣ прр҃чество призваннѣ їз҃ыкѣ (Eusebius).

Tit. LXXXVI: zum gewöhnlichen Inhalt noch х҃во вычлѣвченїе (Eusebius).

Tit. LXXXVII: пѣнь фалма снѡмъ корєнвомъ въ концѣ ѿ малєѡѡѡ, да ѡвѣщѣм̄ слово разоума сманову їр҃латвнннѡу · ѡз · х҃воу сырь прр҃чтѡуѣтъ. Die letzten drei Worte aus Eusebius.

Tit. LXXXVIII: сла. разоума еоалову нср҃латвнннѡу · ѡн · х҃во цр҃тво ѿ сѣмене давидова (das letzte aus Eusebius).

Tit. XC: zum gewöhnlichen Text noch х҃ва поведа н вскѡ нже по шемъ сѣршыаемаго ѡ und Tit. XCI am Schluß noch ѿ нже по вжтѣ покон — beide Zusätze aus Eusebius.

Tit. XCII: въ днѣ прѣвныя соуботы ψαλλомъ дѣвъ · ѿ · егѣ населн се земаля хѣд̄ дѣд̄. (bis hierher auch cet.) пѣнь црѣка хѣд̄ в прѣвѣ егѣ пришьтен (Eusebius).

Tit. XCIII: хѣд̄ пѣнн̄ дѣд̄ въ чѣ соутн въ чѣ съветъ бы жидовскы на хѣ ψαλλомъ · ѿ · Der Zusammenhang mit dem Kommentar ist sichtbar, rog. und bon. schreiben: въ четверзтокъ во сѣботы съветъ взятъ жидовскын на хѣ. Nichts aus Eusebius.

Tit. XCIV: сд̄ хѣд̄ пѣнн̄ дѣд̄. ненанисанъ ѿ евреи · ѿ · призваине боуден и ѿчманне нхъ (das letzte aus Eusebius).

Tit. XCV: zum gewöhnlichen Text noch ненанисанъ ѿ евреи (so auch in einigen griechischen Texten: ἀνεπίγραφος παρ' Ἑβραίων) und dann nach Eusebius: призваине езыкъ и хѣд̄ пришьтенѣ.

Tit. XCVI: zuerst das übliche nach dem griechischen übersetzte: ψαλλомъ дѣвъ егѣ земаля егѣ оустановаше се, mit dem Zusatz ненанисанъ ѿ евреи, darauf die Worte des Eusebius.

Tit. XCVII hat die Überschrift des Eusebius, ebenso XCVIII: пѣнь црѣка хѣд̄, XCIX, C, wo die Übersetzung aus Eusebius lautet: пѣнь иже по вѣзѣ сършадемѣго.

Tit. CI enthält die Vereinigung des gewöhnlichen griechischen Textes und des Zusatzes aus Eusebius: сд̄ кѣ · д̄ · молнта иншѣго егѣ оупниеть и прѣдъ гм̄ пролѣеть молѣоу свою. ψαλλомъ ѿ. рнданне в прѣждннхъ людн̄ и пррчѣтво новы̄ людн̄ и призваине иезномъ.

Tit. CII aus Eusebius mit einem Zusatz nach rog. bon. buc.: ψαλλомъ дѣвъ сн̄ рѣчь хѣвъ · оученне благодаренне (statt -нию).

Tit. CIV: сд̄ мн̄а се тькоучеть се хѣд̄д̄ живомоу боу stimmt überein mit dem Kommentar in rog. bon. — nicht mit Eusebius.

Tit. CV: nach сд̄ кѣ · е̄ · ἄλλογρία · ρ̄ · folgt: сн̄ рѣчь похвалнмъ нетнннгарв б̄д̄ — ebenfalls aus dem Zusammenhang des kommentierten Psalters, nicht aus Eusebius. Tit. CVII aus Eusebius, ebenso CVIII: сртн̄ хѣвы, CIX. Tit. CX, CXI: пѣнь новы̄ людн̄, nach dem Kommentar zu Ps. 111 in rog. bon.

Tit. CXII, CXIII nach Eusebius, Tit. CXIV: хѣд̄д̄ приносн̄д̄ хѣд̄ новы̄мн̄ людн̄мн̄ nach rog. bon., ebenso Tit. CXV: е̄ сказлет̄ се похвалнмъ б̄д̄ жнегѣ und Tit. CXVII: хѣлоу гл̄еть спѣхъ и повѣдоу ѿ хѣ.

Tit. CXVIII vereinigt den Anfang aus dem Kommentar mit Eusebius: ѡбл̄еть пррчѣствѣ пѣнь д̄ггльскою. повѣда иже ѿ хѣд̄ подензацинн̄м̄ се (diese letzten Worte bei Eusebius unter Ps. 117).

Tit. CXIX: оутврженне е̄же по вѣзѣ въведенн̄д̄ erinnert an Eusebius zu Ps. 118. Tit. CXX aus Eusebius, Ps. 119, Tit. CXXII: ѿ благн̄нхъ възвѣшенихъ nach Eusebius zu Ps. 121, Tit. CXXIII nach Eusebius, Ps. 122, Tit. CXXIV: ѿ благодаренӣд̄ zu Eusebius, Ps. 123, Tit. CXXV: ѿ оустановенӣд̄ zu Eusebius Ps. 124 (περὶ ἀποκαταστάσεως), Tit. CXXVI zu Eusebius, Ps. 125: ѿ чманн̄д̄ боудоучн̄нхъ, Tit. CXXVII nach Eusebius, Ps. 126, Tit. CXXX nach Eusebius, Ps. 129, Tit. CXXXI: ѿ сьрпеномоудрн̄д̄ nach Eusebius, Ps. 130 (περὶ ταπεινοπροσούνης). Tit. CXXXII aus Eusebius, Ps. 131, Tit. CXXXIII: людн̄д̄ сършадемн̄нхъ nach Eusebius, Ps. 132, Tit. CXXXIV nach Eusebius, Ps. 133, Tit. CXXXV nach Eusebius, Ps. 134, Tit. CXXXVI aus Eusebius, Ps. 136, mit vorausgehendem ѿ еремӣ, so auch in

griechischen Texten bei Amphilochius. Tit. CXXXVIII nach dem griechischen: ψάλλὺν
 захаѣннѣ въ расѣиѣнѣ und aus Eusebius zu Ps. 137: благодареннѣ съ пророчествѣмъ.

Tit. CXXXIX aus Eusebius zu Ps. 138. Tit. CXL nach Eusebius, Ps. 139.

Tit. CXLI: Die erste Hälfte nach pog. bon.: разоума дѣлъ вынегѣ вѣнѣ емоу въ пещере
 млещоу се, dann aus Eusebius zu Ps. 140: ѿ нже по вѣзѣ съвршамемоу.

Tit. CXLII nach pog. bon.: вынегѣ гонаше кѣго ѡбеслаомъ сѣнь кѣго, und aus Eusebius zu
 Ps. 141: гласы нже по вѣзѣ рѣтоуемоу.

Tit. CXLIII aus Eusebius zu Ps. 142. Tit. CXLIV: пѣннѣ хвѣ дѣлѣва · рѣдѣ · хвѣ въ вѣ
 ѡбѣца ѿ вѣсѣмъ прикладѣна (der griechische Text fehlt mir). Tit. CXLV stimmt zum kommen-
 tierten Text pog. buc. (хвала сѣдѣ праведника пѣсѣи, richtiger in bon. sof. праздинка) und
 zum Schluß aus Eusebius съ бгословнѣмъ. Tit. CXLVI ebenfalls nach pog. bon. Tit. CXLVII
 aus Eusebius.

Tit. CXLVIII in Übereinstimmung mit pog. bon. (näher zu pog. buc., als bon. sof.:
 прѣсѣта пѣснн пѣтѣа торѣ). Tit. CXLIX nach Eusebius.

Tit. CLI stimmt zu pog. bon., wenn auch nicht wörtlich: сѣ ψαλλόμεν ὡς ὅτε πῆσαντες
 н вывѣ числа · рѣн · ψαλλѣмъ. кѣгѣ ѣднѣ вѣрѣ се съ гонѣоуомъ.

Nach dieser Digression über die Beschaffenheit der Titel im Münchener Psalter, welche,
 wie wir sahen, dann und wann eine gewisse Berührung mit dem kommentierten Text
 verraten (also auch mit pog. bon. sof. buc., d. h. mit den so bei mir bezeichneten slawischen
 Texten des kommentierten Psalters), ohne deswegen die Behauptung zu rechtfertigen, daß
 der Münchener Text aus einem kommentierten Psalter geflossen sei — kehren wir zur
 weiteren Inhaltsübersicht des Münchener Kodex zurück.

V.

Die Zusätze zum Psaltertext im Münchener Kodex.

I. Auf Fol. 187^a beginnt ein neuer Abschnitt, der durch eine Zeile in Gold, mit
 großen Buchstaben (in der Größe der Tafel V, Bild 9), sich hervortut. Diese Zeile besagt:
 ΠῚ ΜΑΡΙΑΜΝΗ ΣῆΣΤΡΗ ΜῆΝΣῆῶΒΒΙ, dazu in der 2. Zeile mit vergoldeten Buchstaben
 gewöhnlicher Größe: въ нхѣдѣ. ѣ. Damit beginnen also die bei den Psaltern üblichen
 Cantica oder Oden. Die erste aus Exodus XV, 1—19. Zu diesem Text gehört das auf
 der gegenüberstehenden Seite Fol. 186^b gezeichnete Bild, das aus zwei Teilen besteht,
 jeder in seinem eigenen Rahmen. Der obere kleinere Teil (eine Vignette) hat eigentlich
 keine Inschrift, der untere größere ist mit der Unterschrift, in üblichen roten halbkursiven
 Schriftzügen, versehen (auf der Tafel fehlt sie), die so lautet: ✠ μαρίμνῆῖ σῆστρα μῆνσεῶβα,
 прѣшнѣи чрѣмноѣ морѣ нгрѣтъ хорѣ, съ прочѣи дѣлѣмн. In dem engen freien Raum, zwischen
 den beiden Teilen des Bildes, der einem weißen Streifen ähnlich sieht, steht in Gold
 geschrieben griechisch: ᾨ · ᾦ · ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΜΝΗΣ ΑΔΕΛΦῆ Τῶ Μῶϋσεως . . . (einige
 Buchstaben unleserlich). Vgl. Tafel XLVI, Bild 107. Im Belgrader Psalter alles so wie
 im Münchener, nur statt des weißen Streifens steht ein goldener dazwischen, ohne Inschrift.

Diese erste Ode reicht bis Fol. 188^b, 2 Zeilen.

II. Auf Fol. 188^b mit der dritten rotgeschriebenen Titelzeile beginnt die zweite Ode: ПѢ МЛѢЩЕОБА Ѡ ВТОРЫМЪ ЗАКОНѢ (aus Deuteronomion XXXII, 1—43). Der Text reicht bis Fol. 192^b, enthält einige Bilder, und zwar: auf Fol. 190^a nach 7 Zeilen des Textes, wovon auf der Tafel die obersten drei fehlen (die letzten Worte sind: ꙗ́зъ рѣзѣжѡу ꙗ́зъ не ѡ езыцѣ, на езыцѣ перѣзѡумѣнѣ прогнѣваю ꙗ́ Vers 21), folgt ein Bild ohne Inschrift. Tafel XLVII. Bild 108. Auf Fol. 191^a nach den 2 Zeilen des Textes, auf dem Bilde fehlt die obere Zeile (да прѣемѡуть въ гредѡущемъ вѣрѣме | како поженеть ѣднѣ тысѡщѡу Vers 30), steht das Bild, zu welchem die auf der Tafel fehlende Überschrift gehört: ✠ тѣра едѣнѣ, тысѡщѡу. Das obere Halbbild ist von dem unteren derselben Seite getrennt durch die Worte des Textes: ꙗ́ дѣлѣ дѣнѣгѣта тымы (Vers 30), dazu gehört das untere Bild, das mit der auf der Tafel unsichtbaren Unterschrift versehen ist: ✠ и дѣлѣ тѣмѡу. Vgl. Tafel XLVII, Bild 109 und 110. Die Belgrader Reproduktion der beiden Bilder in der Abhandlung, S. 70, Abb. 30. Endlich auf Fol. 192^a, in die Textzeilen, zwischen die vierte und siebzehnte eingeschaltet, ohne die volle Breite der Kolumne auszufüllen, steht ein Bild ohne jeden erklärenden Zusatz außerhalb des Rahmens, wohl aber im Bilde selbst liest man nebst Ѡ ѠН noch mit Gold geschrieben ꙗ́ Ѡ Ѡ und in der Halsgegend des Heilandes links вѣтъхн, rechts дѣлѣнн (in Gold). In der linken Hand hält der Heiland eine Rolle (?) mit der Inschrift, die вѣднѣтѣ вѣдѣнн enthält. Vgl. Tafel XLVIII, Bild 111, wo man sich noch das Bild durch 4 Zeilen oben und 5 Zeilen unten verlängert denken muß. In dem Belgrader Psalter alles so wie im Münchener, nur auf letztem Bild steht nicht вѣтъхн дѣлѣнн, sondern сѣла-ѡ.

III. Auf Fol. 192^b in der 13. rotgeschriebenen Zeile steht der Titel der dritten Ode. Er lautet: ꙗ́ ѡнѣннѣ, мѣтѣ сѣмѣлѣвѣ ꙗ́ ꙗ́ (aus I Reg. II, 1—10). Gleich nach der Überschrift folgt ein kleines Bild, 8 Zeilen umfassend in der Höhe, halbe Kolumne in der Breite, mit der auf der Tafel fehlenden Unterschrift: ✠ мѣлѣнѣ ѡнѣннѣ, мѣтѣ сѣмѣлѣвѣ. Im Bilde: рѣка вѣннѣ. Vgl. Tafel XLVIII, Bild 112, wo 13 Zeilen von oben ausgelassen sind. Im Belgrader Psalter ebenso.

IV. Auf Fol. 193^b in der untersten und Fol. 194^a in der obersten Zeile liest man den rotgeschriebenen Titel der vierten Ode: ꙗ́снѣ ѡ ѡвѣкоуѣмѣ, ꙗ́снѣ: | сѡбѣ вѣлѣщѣнѣ. ѡвѣкоуѣмѣ ꙗ́снѣ (Habak. III, 1—19). Der Text reicht bis Fol. 195^b in der 13. Zeile. Gleich zu Anfang der Ode nach dem Titel folgt ein kleines Bild (Tafel XLVIII, Bild 113) mit der roten Unterschrift unter der Kolumne (die auf der Tafel fehlt): ✠ ꙗ́снѣ, ѡвѣкоуѣмѣ, ꙗ́снѣ. Im Bilde selbst mit Gold geschrieben: ꙗ́снѣ ѡвѣкоуѣмѣ und auf der Rolle: ꙗ́снѣ сѣмѣлѣвѣ | сѣс. Auf der Tafel fehlen nach unten 10 Zeilen. Im Belgrader Psalter alles ebenso, nur im Bilde keine Inschrift.

V. Auf Fol. 195^b in der 13. Zeile steht mit roten Buchstaben geschrieben der Titel: ꙗ́ ѡсѣнѣ, ꙗ́снѣ, ꙗ́снѣ ѡ ѡвѣ (Is. XXVI, 9—20). Diese fünfte Ode geht mit Fol. 196^b zu Ende. Gleich unterhalb des Titels findet man ein kleines Bild mit der üblichen Erklärung unterhalb des Rahmens (die in der Reproduktion fehlt): ✠ ꙗ́снѣ ѡсѣнѣ, вѣспрѣемѣеть, ѡ ꙗ́снѣ ѡсѣнѣ, вѣ сѣта, ѡсѣнѣ жерѣвѣннѣ. In dem Bilde selbst steht goldgeschrieben ꙗ́снѣ (links) und etwas unleserliches rechts, wahrscheinlich ѡс. Vgl. Tafel XLVIII, Bild 114, wo oben alle 13 Zeilen fehlen. Im Belgrader Psalter sonst alles so, nur im Bilde keine Inschrift.

Auf Fol. 203^b beginnt unter einer auf Goldgrund schön ornamentierten Vignette ohne jeden Titel der Text des Evangeliums Luk., Kapitel X, Vers 30—35. Die Erzählung ist mit vier Bildern versehen. Das erste Bild auf Fol. 203^b, nach 4 Zeilen des Textes, führt keinen erklärenden Zusatz oder Unterschrift, sondern nur seitwärts am Rande links (bei uns sichtbar): ἐρίχυν, rechts (unsichtbar): ἐρίχυν, Tafel I, Bild 120. Daneben steht die Reproduktion auch aus dem Belgrader Kodex, es ist nur zu bemerken, daß links am Rande ἐρίχυν fehlt. Das zweite Bild auf Fol. 204^a, zwischen 5 Zeilen von oben und 3 von unten eingeschaltet, ohne jeden erklärenden Zusatz. Tafel LI, Bild 121. Im Belgrader Psalter ebenso. Auf der Tafel ist das Bild nach oben um 1 Zeile gekürzt. Das dritte und vierte Bild stehen auf Fol. 204^b, oben nach einer Zeile des Textes (der Text besagt: ΒΕΖΑΝΕΒΑΕ̄ ΜΑΛΑΘ̄ Η ΒΗΗΘ̄, auf der Tafel ist er ausgelassen) sieht man das obere Bild und nach der Einschaltung von 2 Zeilen (diese lauten: ΒΕΣΛᾹЖ̄ ЖЕ Н НА СВОИ СКОТѢ ПРИВЕДЕ̄ ВЪ | ΓΟΥΤΗΛΙΝΟῩ Η ΠΡΗΛΕЖᾹ ΚΕΛΟῩ, Vers 34) folgt das zweite Bild — beide Bilder ohne jeden erklärenden Zusatz, vgl. Tafel LI, Bild 122/123. Im Belgrader Kodex ebenso. Hier sieht man um den Kopf des Heilandes Ο ΩΝ und ΙС ΧС im oberen Bild zweimal, im unteren einmal. Im Münchener Bild nur ΧС sichtbar.

Auf Fol. 205^b beginnt das Offizium des Akathistos der Muttergottes mit folgender, rotgeschriebener Aufschrift: ВЪ ΠΕ̄ ΚΕ̄, Ε̄. ΗΕ̄. ΠΘ̄ (diese Zeile ist sehr groß geschrieben) ΒΥΒΛΕΤ̄ ΣΛΟΥΒᾹ ΑΚΑΘΙΣΤΟῩ ΠΡ̄ | ΣΤΥΛΕ̄ ΒΙΣΤΕ. НА ГН̄ ΒΥΖΒᾹ, ΣΤΡΕ̄ | ΓΛᾹ · Ε̄ · ΠΘ̄. ΚΕ̄ ΟΥΠΟΒΑΝΗΕ̄. In der Tat kommt im Fastentriod auf Freitag und Samstag der fünften Fastenwoche dieses Offizium vor. Im Münchener Psalter geht es auf Fol. 226^a zu Ende (mit 19. Zeilen). In dem Offizium sind mehrere Bilder enthalten, die nur auf die Kontakien und Oikos' Bezug nehmen, die in dem besagten Offizium nach der sechsten Ode des Kanons eingeschaltet sind. Zu dem ersten Oikos (ΗΚΥ · Δ ·),¹ der so lautet: ΑΓΓΑΛ̄ ΠΡΕΔΥΣΤΑΤΕΛ̄ Σ̄ | ΗΕ̄ΣΕ̄ ΠΟΣΛᾹΝ̄ ΒῩ ΡΕΙΝ̄ | ΒΙΝ̄ ΡΑῩΝ̄ ΣΕ, | Η̄ Σ̄ ΒΕΣΠΛ̄ΤΗΝΥΜ̄ | ΓΛᾹΣΟΜ̄ ΒΥΠΛΥΨᾹ ΣΕ | ΤΕ ΒΕΖ̄ ΡΟΥΓΗ̄ | ΟΥΖΑΣΜΗ̄ ΣΕ Η ΣΤΟΙΪΣΗ̄ ΖΩΒΕ̄ ΚΥ ΙΝΗ̄ ΤΑΚΕΒ̄ findet man ein Bild als Erklärung. Das Bild ist auf Fol. 210^b zwischen Zeile 7 von oben und 4 von unten eingeschaltet (diese fehlen auf der Tafel), dem zitierten Text gegenüberstehend (Tafel LII, Bild 124). Im Belgrader Psalter ebenso, man liest im Bild ΜΗΡ̄ ΘῩ. Darauf folgt auf Fol. 211^a nach 12 Zeilen des Textes, die auf der Tafel fehlen, das zweite Kontakion, das lautet: ΒΝΔΕΨΙΝ̄ ΣΤᾹ | ΣΕΒΕ̄ ΒῩ ΗΝΣΤΩΤΕ̄. ΡΕ̄ | ΓΑΒΡ̄ΗΛΟῩ | ΔΡΕΖΟΤΗΕ̄ | ΠΡΕΣΛΑΒ̄ Η̄ | ΤΕΘΕΓΟ̄ ΓΛᾹ | ΝΕΟΥΔΟΒΕ̄ | ΠΡΗΤΗΝΟ̄ | ΔΨΗ̄ ΜΟΕΝ̄ ΙΒΑΛΜΕΤ̄ ΣΕ. ΒΕΣΒΕΝΗΑΓΟ̄ ΒΟ ΖΑΧΕΤΙΔ̄ ΡΟΖΕΤΕΒ̄ ΠΡΕΓΛΕΨΗ̄ | ΖΟΒΗ̄ ΑΛΛΟΥΓΙᾹ. Zu diesem Kontakion, bis zu dem Wort ηρητιο ist seitwärts, die halbe Breite der Kolumne einnehmend, gezeichnet ein entsprechendes Bild (Tafel LII, Bild 125). So auch im Belgrader Psalter. Der dazu gehörende Oikos (ΗΚΥC) folgt auf Fol. 211^b nach der 3. Zeile, dieser lautet: ΡΑΖΟΥΜ̄ ΠΕΡΑΖΟΥΜΕΝ̄ ΡΑΖΟΥΜΕΤΗ̄ ΔΒᾹ ΠΠΟΥΨΗ̄ ΒΥΖΟΥΠΗ̄ ΚΥ ΣΛΟΥΨΕΠΟΜΟῩ. ΗΖ̄ ΒΟΚΟῩ ΗΝΣΤΟῩ ΣΠᾹ ΚΑΚΟ̄ ΙΕ̄ ΡΟΔΗΤΗ̄ ΜΟΨΙΝΟ̄, ΡΙΝ̄ ΜΗ; ΚῩ | ΗΝΗ̄ ΖΕ̄ ΙΝΗ̄ ΡΕ̄ ΣῩ ΣΤΡΑΧΟΜ̄ ΟΒΑΜΕ̄ | ΖΩΒΕ̄ ΣΠΕ. In diesem Text, wenn auch

¹ Das erste Kontakion (ΚΥ. ΓΛ · Η ·), das unmittelbar vor dem ersten Oikos steht (Fol. 210^b, Zeile 1—7), hat kein Bild.

etwas tiefer gelegt (parallel mit den unteren 9 Zeilen des Textes), gehört ein drittes Bild, vgl. Tafel LII, Bild 126, wo die oberen 11 Zeilen fehlen. Im Belgrader Psalter ebenso, im Bilde steht $\bar{\Gamma}$ ober dem Engel und $\bar{MHP} \bar{\Theta Y}$ ober der Muttergottes. Auf Fol. 212^a nach den 8 Zeilen, die man bei uns auf der Tafel nicht sieht, kommt das dritte Kontakion folgenden Inhalts: $\text{С}^{\text{И}}\text{Л}^{\text{А}} \text{В}^{\text{Ы}}\text{Ш}^{\text{И}}\text{Н}^{\text{А}}\text{Г}^{\text{О}} \text{Ѡ}\text{С}^{\text{В}}\text{И} \text{Т}^{\text{О}}\text{Г}^{\text{А}} \text{К}^{\text{Ъ}} \text{З}^{\text{А}}\text{Ч}^{\text{Е}}\text{Т}^{\text{Н}}\text{О} \text{В}^{\text{Р}}^{\text{А}}\text{К}^{\text{О}}\text{Н}^{\text{Е}}\text{К}^{\text{С}}^{\text{Д}}^{\text{С}}^{\text{И}}\text{В}^{\text{Н}}. \text{И} \text{ Ѡ} \text{В}^{\text{Л}}^{\text{О}} \text{П}^{\text{Л}}^{\text{О}}\text{В}^{\text{Е}}\text{Н}^{\text{Т}}^{\text{А}} \text{Т}^{\text{О}}\text{Е} \text{Л}^{\text{О}}\text{Ж}^{\text{Е}}\text{С}^{\text{Н}}^{\text{А}} \text{И}^{\text{А}}\text{К}^{\text{О}} \text{С}^{\text{Е}}\text{Л}^{\text{О}} \text{П}^{\text{О}}\text{К}^{\text{А}}\text{З}^{\text{А}} \text{С}^{\text{А}}\text{Д}^{\text{А}}\text{К}^{\text{О}} \text{В}^{\text{С}}^{\text{Ь}}\text{М}^{\text{Ь}} \text{Х}^{\text{О}}\text{Т}^{\text{Е}}\text{Ц}^{\text{И}}\text{Н}^{\text{И}}\text{М}^{\text{Ь}} \text{Ж}^{\text{Е}}\text{Т}^{\text{И}} \text{С}^{\text{П}}^{\text{Е}}\text{Н}^{\text{И}}\text{Е} \text{В}^{\text{Ы}}\text{Н}^{\text{Е}}\text{Г}^{\text{А}} \text{П}^{\text{Р}}^{\text{Е}}\text{Т}^{\text{И}} \text{С}^{\text{И}}\text{Ц}^{\text{Е}} \text{А}^{\text{Л}}\text{Л}^{\text{Ь}}. Zu diesem am Ende des Fol. 212^a stehenden Text gehört das eingeschaltete Bild. Tafel LII, Bild 127, bei welchen 8 Zeilen des Textes oben, 2 unterhalb fehlen. Ebenso im Belgrader Psalter, mit der Inschrift im Bilde $\bar{MHP} \bar{\Theta Y}$. Gleich auf der nächsten Seite Fol. 212^b beginnt der dritte Oikos folgenden Inhalts: $\text{И}^{\text{М}}\text{О} \text{У} \text{С}^{\text{И}}\text{Н}^{\text{И}} \text{В}^{\text{О}}\text{П}^{\text{Р}}^{\text{И}}\text{Е} \text{Т}^{\text{Н}}\text{О} \text{У} \text{Д}^{\text{Е}}\text{В}^{\text{А}} \text{О} \text{У} \text{Т}^{\text{Р}}\text{О} \text{В}^{\text{С}} \text{В}^{\text{Ы}}\text{С}^{\text{Т}}^{\text{Е}}\text{Ч}^{\text{Е}} \text{К}^{\text{Ъ}} \text{Е} \text{Л}^{\text{Е}}\text{Н}^{\text{А}}\text{В}^{\text{Е}}\text{Д}^{\text{И}}\text{М}^{\text{А}}\text{Д}^{\text{В}}\text{Н}^{\text{И}}\text{Ц}^{\text{Ь}} \text{Ж}^{\text{Е}} \text{Ѡ} \text{Н}^{\text{О}}\text{Е} \text{А}^{\text{В}}\text{Е} \text{П}^{\text{О}}\text{З}^{\text{Н}}^{\text{А}}\text{В}^{\text{Ь}} \text{С}^{\text{Е}}\text{Е} \text{Ц}^{\text{Е}}\text{Л}^{\text{О}}\text{В}^{\text{А}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{С}^{\text{Е}}, \text{И} \text{И}^{\text{Р}}^{\text{А}}\text{И}^{\text{М}}\text{И} \text{И}^{\text{А}}\text{К}^{\text{О}} \text{П}^{\text{Р}}^{\text{Е}}\text{С}^{\text{Е}}\text{Н}^{\text{И}} \text{В}^{\text{Ы}}\text{П}^{\text{А}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{К}^{\text{Ъ}} \text{В}^{\text{Ц}}\text{И}. Dazu gehört das dem Text gegenüber untergebrachte Bild, Tafel LIII, Bild 128, auf welchem 11 Zeilen links neben dem Bild und 10 unterhalb hinzu gedacht werden müssen. Ganz so im Belgrader Psalter, wo man im Bilde $\bar{MHP} \bar{\Theta Y}$ liest. Auf der nächsten Seite Fol. 213^a in der 6. Zeile beginnt das vierte Kontakion: $\text{Б}^{\text{О}}\text{Г}^{\text{О}} \text{У} \text{В}^{\text{Ы}}\text{О} \text{У} \text{Т}^{\text{Р}}^{\text{Ь}} \text{Н}^{\text{М}}\text{В}^{\text{Е}} \text{П}^{\text{О}}\text{М}^{\text{Ы}}\text{Ш}^{\text{А}}\text{М}^{\text{Е}} \text{Н}^{\text{Ы}} \text{Н}^{\text{Е}}\text{В}^{\text{Ь}}\text{Р}^{\text{И}}\text{Н}^{\text{Ы}} \text{Ц}^{\text{Е}}\text{Л}^{\text{А}}\text{М}^{\text{О}} \text{У} \text{Д}^{\text{Р}}\text{Н}^{\text{И}} \text{И} \text{У} \text{С}^{\text{И}}\text{С}^{\text{Ф}}^{\text{Ь}} \text{С}^{\text{М}^{\text{О}}\text{У}}\text{Т}^{\text{И}} \text{С}^{\text{Е}} \text{К}^{\text{Ъ}} \text{Н}^{\text{Е}}\text{В}^{\text{Р}}^{\text{А}}\text{Ч}^{\text{И}}\text{В}^{\text{Н}} \text{Т}^{\text{Е}}\text{Б}^{\text{Е}} \text{З}^{\text{Р}}^{\text{Е}} \text{И} \text{В}^{\text{Р}}^{\text{А}}\text{К}^{\text{О}}\text{Н}^{\text{С}}^{\text{Р}}^{\text{А}}\text{Д}^{\text{О}}\text{В}^{\text{А}}\text{Н}^{\text{О}} \text{П}^{\text{О}}\text{М}^{\text{Ы}}\text{Ш}^{\text{А}}\text{М}^{\text{Е}} \text{Ш}^{\text{Е}} \text{П}^{\text{Е}}\text{П}^{\text{О}}\text{Р}^{\text{У}}\text{Ч}^{\text{И}}\text{А}. \text{О} \text{У} \text{В}^{\text{Ь}}\text{Д}^{\text{В}}^{\text{Е}} \text{Ж}^{\text{Е}} \text{Т}^{\text{В}^{\text{О}}\text{Е}} \text{З}^{\text{А}}\text{Ч}^{\text{Е}}\text{Т}^{\text{Н}^{\text{И}}\text{Е}} \text{Ѡ} \text{А}^{\text{Х}}\text{А} \text{С}^{\text{Т}}^{\text{А}} \text{Р}^{\text{Е}}, \text{А}^{\text{Л}}\text{Л}^{\text{Ь}}. Zu diesem Kontakion gehört das von dem Text desselben umschlossene Bild, Tafel LIII, Bild 129, bei welchem oben nicht 3, sondern 6 Zeilen stehen, dann 13 seitwärts links und 2 unter dem Bild. So auch im Belgrader Kodex, wo abermals im Bild $\bar{MHP} \bar{\Theta Y}$ zu lesen ist, während im Münchener Kodex mit Goldschrift, wie es scheint, MPL und EMCA geschrieben ist. Auf Fol. 213^b gehört dazu der vierte Oikos (ohne daß er angegeben wäre) mit folgendem Wortlaute: $\text{С}^{\text{А}}\text{В}^{\text{Ы}}\text{Ш}^{\text{А}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{П}^{\text{А}}\text{С}^{\text{Т}}^{\text{Ы}}\text{Р}^{\text{И}}\text{Е} \text{А}^{\text{Г}}\text{Г}^{\text{Л}}^{\text{О}}\text{М}^{\text{Ь}} \text{П}^{\text{О}}\text{Ю} \text{Щ}^{\text{Е}}\text{М}^{\text{Ь}} \text{И} \text{Ж}^{\text{Е}} \text{В}^{\text{Ь}} \text{П}^{\text{А}}\text{Т}^{\text{Н}} \text{Х}^{\text{В}^{\text{О}}}\text{П}^{\text{Р}}^{\text{И}}\text{Ш}^{\text{Е}}\text{С}^{\text{Т}}^{\text{В}}^{\text{Е}}\text{Н}^{\text{И}} \text{И} \text{Т}^{\text{Е}}\text{К}^{\text{Ш}^{\text{Е}} \text{И}^{\text{А}}\text{К}^{\text{О}} \text{К}^{\text{Ъ}} \text{П}^{\text{А}}\text{С}^{\text{Т}}^{\text{Ы}}\text{Р}^{\text{О}} \text{В}^{\text{И}}\text{Д}^{\text{Ь}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{С}^{\text{Е}}\text{Г}^{\text{О}} \text{И}^{\text{А}}\text{К}^{\text{О}} \text{А}^{\text{Н}}\text{Г}^{\text{Н}}\text{Ц}^{\text{А}} \text{П}^{\text{Е}}\text{П}^{\text{О}}\text{Р}^{\text{У}}\text{Ч}^{\text{И}}\text{А} \text{В}^{\text{Ь}} \text{Ч}^{\text{Р}}^{\text{В}}^{\text{Е}} \text{М}^{\text{А}}\text{Р}^{\text{И}}\text{Н}^{\text{И}}\text{Е} \text{П}^{\text{А}}\text{С}^{\text{Ы}}\text{Ш}^{\text{А}} \text{С}^{\text{Е}} \text{(im Original шѣ).} \text{К}^{\text{Е}}\text{Ж}^{\text{Е}} \text{П}^{\text{О}}\text{Ю} \text{Щ}^{\text{Е}} \text{Р}^{\text{Ы}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{Е} \text{Т}^{\text{С}}. Zu diesem Text gehört das Bild ibid. 213^b, umgeben von dem Text, so, daß seitwärts 16 Zeilen stehen und unterhalb 5 Zeilen voller Länge. Tafel LIII, Bild 130. Auch hier im Belgrader Psalter ganz so, mit $\bar{MHP} \bar{\Theta Y}$ im Bild. Auf der nächstfolgenden Seite Fol. 214^a steht in der Zeile 12 und folgenden das fünfte Kontakion: $\text{Б}^{\text{О}}\text{Г}^{\text{О}}\text{Т}^{\text{Е}}\text{Ч}^{\text{Н}}\text{О} \text{У} \text{З}^{\text{Е}}\text{В}^{\text{Ь}}\text{З}^{\text{Д}}^{\text{О}} \text{В}^{\text{И}}\text{Д}^{\text{Ь}}\text{В}^{\text{Ь}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{В}^{\text{Л}}^{\text{Ь}}\text{С}^{\text{В}}\text{Ы} \text{С}^{\text{Е}} \text{Е} \text{Ж}^{\text{Е}} \text{П}^{\text{О}}\text{С}^{\text{А}}\text{В}^{\text{Ь}}\text{Д}^{\text{О}}\text{В}^{\text{А}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{З}^{\text{А}}\text{Р}^{\text{И}} \text{И} \text{И}^{\text{А}}\text{К}^{\text{О}} \text{С}^{\text{В}^{\text{Е}}\text{Т}^{\text{Н}}\text{А}}\text{И}^{\text{Н}}\text{И} \text{Д}^{\text{Р}}\text{Ж}^{\text{Е}}\text{Щ}^{\text{Е}} \text{Ю} \text{Т}^{\text{О}}\text{Е} \text{П}^{\text{И}}\text{Т}^{\text{А}}\text{Х}^{\text{О}}\text{У} \text{К}^{\text{Р}}^{\text{Е}}\text{П}^{\text{Ь}}\text{К}^{\text{А}}\text{Г}^{\text{О}} \text{Ц}^{\text{Р}}^{\text{А}}. \text{И} \text{П}^{\text{О}}\text{С}^{\text{Т}}^{\text{И}}\text{Г}^{\text{О}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{П}^{\text{Е}}\text{П}^{\text{О}}\text{С}^{\text{Т}}^{\text{И}}\text{Ж}^{\text{И}}\text{М}^{\text{А}}\text{Г}^{\text{О}} \text{Р}^{\text{А}}\text{Д}^{\text{О}}\text{В}^{\text{А}}\text{Х}^{\text{О}}\text{У} \text{С}^{\text{Е}} \text{К}^{\text{Ю}}\text{М}^{\text{У}} \text{П}^{\text{О}}\text{Ю} \text{Щ}^{\text{Е}} \text{А}^{\text{Л}}\text{Л}^{\text{О}}\text{У} \text{Г}^{\text{И}}\text{А}. Zu diesem Text gehört das Bild, das ihm teilweise zur Seite steht, auf Fol. 214^a in der unteren Hälfte, d. h. nach 11 Zeilen voller Breite oben, noch 10 seitwärts links beim Bilde. Tafel LIV, Bild 131. Im Belgrader Psalter ebenso. Über den Köpfen der Magier je ein rotes Zeichen, wie eine Kugel aussehend. Der dazu gehörende Oikos folgt auf Fol. 214^b nach der fünften Zeile: $\text{В}^{\text{И}}\text{Д}^{\text{Ь}}\text{В}^{\text{Ь}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{У} \text{Т}^{\text{Р}^{\text{О}}}\text{Ц}^{\text{И}} \text{Х}^{\text{А}}\text{А}^{\text{Д}}^{\text{В}}\text{И} \text{Н}^{\text{С}}\text{И} \text{И} \text{Д}^{\text{А}} \text{Р}^{\text{О}}\text{У} \text{С}^{\text{Ь}} \text{Д}^{\text{В}}\text{И} \text{Ч}^{\text{Ю}} \text{С}^{\text{Ь}}\text{З}^{\text{А}}\text{В}^{\text{Ь}}\text{Ш}^{\text{А}}\text{Г}^{\text{О}} \text{Р}^{\text{Д}}\text{К}^{\text{А}}\text{М}^{\text{А}} \text{Ч}^{\text{Л}}^{\text{В}}\text{К}^{\text{А}} \text{И} \text{В}^{\text{Л}}^{\text{К}^{\text{О}}\text{У}} \text{Р}^{\text{А}}\text{З}^{\text{О}}\text{У} \text{М}^{\text{Ы}}\text{В}^{\text{Ю}}\text{Щ}^{\text{Е}} \text{К}^{\text{Е}}\text{Г}^{\text{О}} \text{А}^{\text{Щ}^{\text{Е}} \text{И} \text{Р}^{\text{А}}\text{В}^{\text{Ь}} \text{П}^{\text{Р}}^{\text{И}}\text{Н}^{\text{Е}}\text{Т}^{\text{Ь}} \text{З}^{\text{Р}}^{\text{А}}\text{К}^{\text{Ь}}. \text{П}^{\text{Е}}\text{Т}^{\text{Ы}}\text{Щ}^{\text{А}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{С}^{\text{Е}} \text{Д}^{\text{А}}\text{Р}^{\text{М}}\text{И} \text{О} \text{У} \text{Г}^{\text{О}}\text{Д}^{\text{И}}\text{Т}^{\text{И}} \text{Е} \text{М}^{\text{О}}\text{У} \text{И} \text{В}^{\text{Ы}}\text{П}^{\text{И}}\text{Т}^{\text{И}} \text{В}^{\text{Л}}^{\text{И}}\text{В}^{\text{И}} \text{Е} \text{Т}^{\text{С}}. Dazu gehört das von diesem Text umschlossene Bild, Tafel LIV, Bild 132, wo man sich das volle Bild mit 5 Zeilen des Textes oben, 13 seitwärts, 3 unterhalb ausgefüllt denken muß. Im Belgrader Text ebenso, mit der Inschrift $\bar{MHP} \bar{\Theta Y}$.$$$$$$

Auf Fol. 215^a, Zeile 15 ff. steht das sechste Kontakion: $\text{П}^{\text{Р}}^{\text{О}}\text{П}^{\text{О}}\text{В}^{\text{Ь}}\text{Д}^{\text{В}}\text{И} \text{Н}^{\text{Ц}}\text{Ь} \text{В}^{\text{О}}\text{И} \text{О} \text{С}^{\text{И}}\text{Н}^{\text{И}} \text{В}^{\text{Ы}}\text{В}^{\text{Ь}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{В}^{\text{Л}}^{\text{Ь}}\text{С}^{\text{В}}\text{Ы} \text{В}^{\text{Ь}}\text{З}^{\text{Ы}}\text{Р}^{\text{А}}\text{Т}^{\text{Н}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{С}^{\text{Е}} \text{В}^{\text{Ь}} \text{В}^{\text{Л}}^{\text{Ь}}\text{У} \text{О} \text{С}^{\text{И}}\text{Н}^{\text{И}}, \text{С}^{\text{Ь}}\text{Е} \text{Р}^{\text{Ь}}\text{Ш}^{\text{И}}\text{В}^{\text{Ь}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{Т}^{\text{В}^{\text{О}}\text{Е}} \text{П}^{\text{Р}}^{\text{Р}}^{\text{Ч}}\text{Е} \text{Т}^{\text{В}^{\text{О}}} \text{И} \text{П}^{\text{Р}}^{\text{О}}\text{П}^{\text{О}}\text{В}^{\text{Ь}}\text{Д}^{\text{А}}\text{В}^{\text{Ь}}\text{Ш}^{\text{Е}} \text{Т}^{\text{Е}} \text{Х}^{\text{А}} \text{В}^{\text{С}}^{\text{Ь}}\text{Е} \text{Х}^{\text{Ь}}.$

ѡстаѡше же | ѡрѡдѡ іако блѡднеа, не вѣдоуща | пѣти ѡлѡу. Dazu gehört das Bild, das Fol. 215^a unten dem Text gegenüber gezeichnet ist. Es fehlen noch 14 Zeilen ober dem Bild, Tafel LIV, Bild 133. Belgrader Kodex ebenso. Im Bilde scheint ober den Köpfen der Magier wie ein Buchstabe o zu stehen. Unmittelbar darauf folgt нкѡ̄ mit diesem Wortlaut (auf Fol. 215^b, Zeile 5 und ff.): Вѣсѡлъ кен въ егѣптѣ просвѣщеніе | бл҃гоцѣстнѡ, | ѡгнѡлъ | еси ѡжи тѣмоу, ѡдолнѡ вѡ | сѡсе не | трѣпѣше твою крѣпѣсть падше. ѡ ннхъ же нзвѣаѡше се | нѡна въпѡхуу вѡн. Dabei von diesem Text umgeben das Bild Fol. 215^b, Tafel LIV, Bild 134, wo oberhalb 6 volle Zeilen des Textes und unterhalb 4 zur vollen Seite gehören. Im Belgrader Psalter ebenso, mit den Inschriften im Bilde МНР ѠУ und ІС ХС.

Auf Fol. 216^a steht in der 16. Zeile ff. das siebente Kontakion: Хотѣиѡ сѡмѡвнѡ | ѡ сѡуѡмѡѡ вѡка | прѡставити се прѡвѣстнѡгѡ вѡдѡдѡ се кен іако маѡиць томоу. нѡ поѡзналъ се кен емоу ѡ бѣ сѡрѡшенѣ. | тѡмъ же оуѡднен се твоен нензрѣнѡвнѡ моуѡростн зѡвы. ѡлѡу. Dabei steht auf Fol. 216^a unten das Bild, zu welchem oben 15 volle Zeilen des Textes gehören, vgl. Tafel LV, Bild 135. Im Belgrader Psalter ebenso, mit Inschriften im Bild МНР ѠУ und ІС ХС. Der Oikos dazu lautet, 216^b von Zeile 6 an: Новоу поѡказа тѡвѡрь іавѡль | се твоѡиць намъ | нже ѡ | нѡго вѣвѡшнѡмъ | ѡ вѡсѡменѡнѡе | прозѡвь | оутрѡвѡ | н сѡхра|ннѡвѡ сѡѡ іакоже въ петлѡвнѡа, да | чѡдо вѡдѡще поѡемъ въпнѡше | etc. Dazu das Bild, umgeben von den Worten des Textes, Tafel LV, Bild 136, wobei 5 Zeilen von oben und noch 2 von unten abgehen. Im Belgrader Text МНР ѠУ und ІС ХС ober dem Christuskinde.

Auf Fol. 217^b oben beginnt das achte Kontakion: Страннѡ рѡждѡетѡво вѡдѡвѡшѡе оустра|ннѡмъ | се мѡра оуѡмъ на | ѡво прѡтѡсѡжыше. | сего вѡ рѡднѡ высоки | на землѡн іавн се сѡзрѡень чѡвѡкъ | хѡте прѡвѡщн къ вѡсѡте въпнѡщнхъ кѡмоу ѡлѡу. Dazu das von den Worten umschlossene Bild, Tafel LV, Bild 137. Im Belgrader Psalter abermals im Bild МНР ѠУ. Auf der nächsten Seite (Fol. 218^a) beginnt Oikos mit folgendem Wortlaut: Късь вѣ | въ иѡжнѡ | н вышнѡнѡ иѡ|какѡже не ѡстоупѡль неѡпнѡсннѡе слово сѡхоженнѡе вѡ | вѡтѡвно немѡетнѡе же прѡхѡженнѡе въ ѡ рѡждѡство ѡ двѡ вѡпрнкетнн сншѡше сѡа. Umschlossen von diesen Worten steht das Bild, Tafel LVI, Bild 138, bei welchem 12 Zeilen unterhalb des Bildes ausgelassen sind. Im Belgrader Psalter ebenso, mit ІС ХС und О ΩΝ als Inschriften im Bilde. Vgl. S. 81, Abb. 31.

Auf Fol. 218^b folgt das neunte Kontakion (nach der siebenten Zeile): Вѡско ѡѡетѡво ѡгѡдѡско оуѡднѡн | се велѡкомѡ | твоѡго вѡчѡлѡче нѡа дѡвоу. не прнѡтоупнѡго во іако вѡ прнѡтоупнѡ зрѡхуу вѡсѡмъ іако чѡвѡка, сѡ намн оубѡ прѡвѡвѡеающѡ н сѡышѡща | ѡ кѡвѡхъ ѡлѡуѡгѡ. Dazu gehört auf Fol. 218^b das von dem Text umgebene Bild, bei welchem 7 Zeilen von oben und noch 1 von unten ausgelassen werden mußte. Tafel LVI, Bild 139. Im Belgrader Text dazu im Bilde МНР ѠУ. Der Oikos dazu folgt auf 219^a in der 3. Zeile: Вѡтѡе | мнѡго вѡѡнѡнѡ іако рнѡвѡ вѡзгѡлѡснн вѡднѡмъ | ѡ тѡвѡ вѡѡ. | неѡоуѡмѡютъ во гѡлѡтн, како н дѡво | прѡвѡвѡешн н рѡднѡнѡ вѡзѡже. | мѡн же тѡннѡствоу днѡеще се вѡрѡно въпнѡемъ. Dazu auf derselben Seite vom Text umgeben das Bild, Tafel LVI, Bild 140, wo 2 Zeilen von oben, 7 Zeilen von unten fehlen. Im Belgrader Psalter ganz so, mit der Inschrift МНР ѠУ. Es wäre zu untersuchen, ob die hier im Münchener Psalter eingetragenen Zeichen irgend eine beabsichtigte Bedeutung haben?

Auf Fol. 219^b, nach der 12. Zeile, liest man das zehnte Kontaktion, das folgenden Wortlaut hat: $\text{Слѣдѣтѣ} \mid \text{хрѣте} \mid \text{мѣрѣ} \mid \text{всѣ} \mid \text{оу} \mid \text{кѣра} \mid \text{сѣ} \text{тѣль}$.¹ — Von hier weiter folgt das 220^e und 221^e eingeschaltete Blatt, auf welchem mit neuerer Hand nur der Text der Kontaktionen und Oikos eingetragen ist, dagegen die Bilder ausgelassen wurden. Wir wollen diese Lücke, die bis zum dreizehnten Kontaktion reicht (eigentlich auf 222^a stehen schon Verse des vorausgehenden zwölften Oikos), nach dem Belgrader Text ausfüllen. Zuerst sei jedoch des Bildes gedacht, das auf 219^b des Münchener Psalters enthalten ist und zum zehnten Kontaktion gehört, Tafel LVI, Bild 141: hier fehlen 12 Zeilen Textes oberhalb und 9 Zeilen links zum Bild. Der zehnte Oikos, dazu nach Belgrader Handschrift nebst dem Text, ist auf Tafel LVII, Bild 142 wiedergegeben. Im Original steht das Bild auf Blatt 258^b und ist um 7 Zeilen länger. Das elfte Kontaktion nebst dem dazugehörigen Oikos ist ebenfalls nach dem Belgrader Psalter auf Tafel LVII, Bild 143—144 in vollem Umfang reproduziert (Fol. 259^a). Das zwölfte Kontaktion nach demselben Belgrader Psalter nebst dem Text auf der Tafel LVIII, Bild 145 (Fol. 259^b, im Original stehen noch 14 Zeilen ober dem Bilde und 1 Zeile unter demselben). Der Oikos dazu nebst Text (nur die letzten Worte fehlen: $\text{ηδὲν} \mid \text{ἐκ} \mid \text{πνιγῆ} \mid \text{τρεῖς} \mid \text{ἐκτετρα}$) steht auf Tafel LVIII, Bild 146, wo außer den zitierten Worten, die sich als Zeile 15—16 dem Bilde anschmiegen, noch 13 Zeilen unter dem Bilde stehen. Das letzte, d. h. dreizehnte Kontaktion ist schon wieder nach dem Münchener Psalter (Fol. 222^b) aufgenommen, samt dem Text (von welchem jedoch unten 3 Zeilen fehlen), auf Tafel LVIII, Bild 147. Das Belgrader Bild zeigt $\text{МНѢ} \text{Ѧ}$ und glaub' ich $\text{Ѧ} \text{ХС}$ um das Christuskind (auf Fol. 260^b, das letzte Bild des Belgrader Kodex).

Den griechischen und parallel dazu den slawischen Text aller dieser Kontaktionen und Oikos' gab Amphilochius in seinem „Кондакариј въ греческомъ подлинникѣ XII—XIII в., Москва 1879, auf S. 106—111, den griechischen Text, wie er behauptet, nach einer Synodalhandschrift des 10.—11. Jahrhunderts. Die unkritische Behandlung der Texte in den Publikationen Amphilochius' ist hinreichend bekannt. Das Ganze wurde kritischer herausgegeben bei Christ et Paranikas *Anthologia graeca carm. christ.*, p. 140—147 unter dem Namen des Sergios.

Nach diesen in das Offizium des Akathistos eingeschalteten Kontaktionen und Oikos' setzt die siebente Ode des Kanons fort und mit dem Schluß des Kanons sowie beinahe des ganzen Offiziums endigt auch der Belgrader Psalter auf Blatt 261. Ich sage ausdrücklich beinahe, weil es bei der sonstigen Übereinstimmung der beiden Handschriften zu erwarten war, daß nach dem Svétilen (ἔξαποστειλάρων), der so beginnt $\text{εже ѿ вѣка танньство}$ ($\text{τὸ ἀπ' αἰῶνος σήμερον γνωρίζεται μυστήριον}$), womit jetzt der Text des letzten Blattes des Belgrader Psalters abschließt, auf dem nächsten Blatt noch die Sticheren εἰς τοὺς αἶγους folgen würden, wie in dem Münchener Kodex auf Fol. 225^b und 226^a, und wie noch heute in dem Fastentriod das $\text{Σάββατον τοῦ ἀκαθίστου ὕμνου}$ damit beschließt. Ich habe die Venediger Ausgabe des $\text{Τριώδιον κατανοητικόν}$ vom Jahre 1856 vor Augen, wo auf S. 292 der letzte ἦχος denselben Text enthält $\text{γλωσσαν ἦν οὐκ ἔγνω}$, der auch im Münchener Kodex ($\text{ἔγνικα вѣгоже не вѣдѣваше}$) auf Fol. 226^a den Text des Offiziums zu Ende führt. Dieser Abschluß fehlt im Belgrader Psalter, er ist wohl mit dem abgerissenen Blatt 262 verloren gegangen. Die Rückseite des Blattes 226^b im Münchener Kodex ist leer.

¹ Weiter aus dem Belgrader Psalter: $\text{кз семѣ слышѣвшано прѣндѣ н пастырѣ сѣн ѣко бѣ насѣ радн ѣвн се ѣ по насѣ ѣлкѣ. пѣнныи' вѣ пѣнѣне прнзѣль ѣко бѣ слышнть ал.}$

Ob der weiter folgende Inhalt des Münchener Kodex in gleicher Weise auch im Belgrader Psalter vorhanden war, ist schwer zu sagen. Man muß abwarten, bis vielleicht ein neuer Fund die Frage löst. Im Münchener Kodex folgt nämlich auf dem nächsten Blatt (Fol. 227^a) ein Bild (vgl. Tafel LIX, Bild 148), aus mehreren Einzelszenen zusammengestellt, mit erklärenden Zusätzen am Rande, die sich auf dieselben beziehen (auf der Reproduktion leider fehlen), und zwar oben links zur ersten Szene: ✻ $\hat{z}\hat{b}$ же гаврѣна слѣжителъ | чюдесн (diese Szene hat im Bild ober dem Engel, wie es scheint, $\overline{\text{агг}} \overline{\text{гѣрл}}$ und ober der Maria $\overline{\text{МР}} \overline{\text{ѠОУ}}$); oben rechts zur zweiten Szene: ✻ $\overline{\text{ннл}}$ же $\overline{\text{хл}}$ рѣдѣ дѣла:- Zur mittleren Szene (auf rotem Grunde) gehört rechts am Rande die Erklärung: ✻ въ чрымыемъ | морн, вбразъ | $\overline{\text{дрвлк}}$ $\overline{\text{палнс}}$ | се (im Bilde $\overline{\text{чрымые}}$ $\overline{\text{морѣ}}$):- Zur unteren Szene zuerst rechts am Rande die Erklärung: ✻ $\overline{\text{тол}}$ $\overline{\text{мѡнчн}}$ | $\overline{\text{рлзвнтелъ}}$ | $\overline{\text{водъ}}$, und dann unten am Rande: $\overline{\text{тол}}$ $\overline{\text{взпюу}}$ $\overline{\text{прнде}}$ $\overline{\text{непокорно}}$ $\overline{\text{исрнал}}$. Irgend ein anderer Text als Grundlage des Bildes ist nicht vorhanden. Die Rückseite des Blattes ist leer, ohne sichtbaren Grund, wenn das nicht den Schluß des Kodex bedeutete. Allein auf den nächsten zwei Blättern (Fol. 228 und 229) kommen unter einer eigenen Vignette abermals mehrere Bilder mit den sie umschließenden Texten vor und außerdem mit den rotgeschriebenen Bemerkungen am Rande. Es wird vielleicht nicht überflüssig erscheinen, wenn ich die Sticheren, die einzelne Bilder umgeben, vollinhaltlich mitteile.

Das erste auf Fol. 228^a unterhalb der Vignette stehende Bild wird von linker Seite der Kolumne von folgendem Text umgeben (den auch die Tafel enthält mit Auslassung der letzten Zeile): $\overline{\text{Аггласы}}$ | съворъ оу $\overline{\text{днн}}$ се $\overline{\text{зр}}$ | тебе въ мрѣтвѣ въ $\overline{\text{мнш}}$ | се, съмрѣт $\overline{\text{поу}}$ же | $\overline{\text{спс}}$ крѣпость $\overline{\text{рлзрш}}$ | н съ $\overline{\text{собоу}}$ $\overline{\text{ддлма}}$ | $\overline{\text{взвнтш}}$, н $\overline{\text{в}}$ | $\overline{\text{дд}}$ $\overline{\text{всвх}}$ $\overline{\text{свобожш}}$. Dazu der Stich (с): $\overline{\text{Блвн}}$ $\overline{\text{кн}}$ $\overline{\text{гн}}$ $\overline{\text{пловчн}}$ $\overline{\text{ны}}$ $\overline{\text{впрвд}}$:- (hier endet die Seite). In dem Bild zweimal mit Gold: $\overline{\text{т}} \overline{\text{хс}}$. Vgl. Tafel LIX, Bild 149. Die Rückseite (Fol. 228^b) hat zwei kleine Bilder, das erste, obere, ist links von diesem Text umgeben: Почто мѡра | съ мѡстѣ $\overline{\text{ннн}}$ $\overline{\text{слзлмн}}$ | $\overline{\text{в}}$ $\overline{\text{оченце}}$ $\overline{\text{рствдрмет}}$. $\overline{\text{влстм}}$ се на | $\overline{\text{гров}}$ $\overline{\text{агг}}$ | $\overline{\text{мрноснцм}}$ $\overline{\text{взмше}}$ · $\overline{\text{внднт}}$ $\overline{\text{в}}$ $\overline{\text{гров}}$ | н $\overline{\text{рлчнт}}$ се, $\overline{\text{спс}}$ во $\overline{\text{вскрсе}}$ $\overline{\text{в}}$ $\overline{\text{гров}}$. Zu diesem Text und seinem Bild gehört auf oberem Rande folgende in Rot geschriebene Erklärung: ✻ $\overline{\text{агг}}$ $\overline{\text{сдѣ}}$ на $\overline{\text{камн}}$, $\overline{\text{мрноснцм}}$ $\overline{\text{р}}$ · $\overline{\text{внт}}$ $\overline{\text{гров}}$ | н $\overline{\text{рлчнт}}$ се. Den Text des ersten Bildes beschließt der Stich (с): $\overline{\text{Блвн}}$ $\overline{\text{кн}}$ $\overline{\text{гн}}$, Tafel LX, Bild 150, wo zum vollen Bild hinzugedacht werden muß, daß seitwärts 8 Zeilen Textes fehlen und unter dem Bild die 3 Zeilen noch vollständige Breite haben. Das zweite Bild ist vom nachfolgenden Text umgeben: $\overline{\text{Зво}}$ $\overline{\text{рлп}}$ $\overline{\text{мрноснц}}$ $\overline{\text{течлхоч}}$. къ $\overline{\text{грову}}$ $\overline{\text{твоёму}}$ $\overline{\text{рлдлюш}}$, | н $\overline{\text{прѣтл}}$ къ | $\overline{\text{нм}}$ $\overline{\text{агг}}$ | н $\overline{\text{р}}$ · $\overline{\text{рлданно}}$ | $\overline{\text{врѣм}}$ $\overline{\text{прѣтл}}$, не $\overline{\text{плчнт}}$ се, $\overline{\text{вскрснне}}$ | же $\overline{\text{лпл}}$ $\overline{\text{рлчнт}}$. Zum Schluß der Stich (с): $\overline{\text{Блвн}}$ $\overline{\text{ес}}$ $\overline{\text{гн}}$. Auch dieser Text und sein Bild (vgl. Tafel LX, Bild 151, wo seitwärts 8 Zeilen fehlen und die 2 unteren Zeilen nicht vollständig sind) hat an dem unteren Rande seine rotgeschriebene Erklärung: ✻ н $\overline{\text{срѣт}}$ $\overline{\text{агг}}$ $\overline{\text{мрноснц}}$ н $\overline{\text{р}}$ · $\overline{\text{рлчнт}}$ $\overline{\text{дчннк}}$ $\overline{\text{ик}}$ | $\overline{\text{вскрс}}$ $\overline{\text{г}}$. $\overline{\text{течлст}}$ же $\overline{\text{дчннк}}$ къ $\overline{\text{гров}}$ $\overline{\text{петр}}$, $\overline{\text{кв}}$ | н $\overline{\text{вдѣш}}$ $\overline{\text{гров}}$ $\overline{\text{тыш}}$, н $\overline{\text{рлз}}$ $\overline{\text{лжкш}}$ н $\overline{\text{сддр}}$, $\overline{\text{нж}}$ | $\overline{\text{в}}$ на $\overline{\text{глв}}$ $\overline{\text{ср}}$; н $\overline{\text{врѡкаш}}$ въ $\overline{\text{нтрн}}$ $\overline{\text{ик}}$ $\overline{\text{вскр}}$ $\overline{\text{х}}$.

Auf Fol. 229^a stehen gleichfalls zwei Bilder, umgeben von bezüglichlichen Texten. Das erste hat folgenden Text: $\overline{\text{Мрноснц}}$ $\overline{\text{же}}$ $\overline{\text{мы}}$ с $\overline{\text{мр}}$ $\overline{\text{ром}}$ $\overline{\text{прншд}}$ $\overline{\text{ше}}$ къ $\overline{\text{р}}$ $\overline{\text{воу}}$ $\overline{\text{твоёму}}$ $\overline{\text{сп}}$ $\overline{\text{рлдлюш}}$ |

ἀγγλῶν ἃ κὲν ἰνὴν ἐκφραζοῦσιν · ἄνω ἡν|ἐὰν σὺ μὲν τῶν ἐμῶν ἐπισημασμένῃ. ἢ ἐν ἰάκῳ ἐν ἐκκλῆσῃ ἢ
 ἢ ἢ · Dazu auf dem oberen Rande die rotgeschriebene Erklärung: ✠ вѣста хъ нъ мрътвѣи
 ἢ срѣте мѣроуѣце ἢ рѣ рѣчѣ се. Vgl. Tafel LX, Bild 152, wo im Original 8 Zeilen seitwärts
 beim Bilde stehen. Das untere Bild hat diesen Text zur Seite: Поклонѣмъ се ѿ цѣлу ѿ тогѣ
 сѣи | ἢ сѣомъ | дхѣн сѣи трѣнцѣ | въ еднѣо | соушестѣе. съ сѣрѣфннн възвѣауше · сѣъ сѣъ сѣъ
 ꙗсн гн (Auch dieser Text ist links vom Bild in 8 Zeilen und 2 Zeilen unterhalb untergebracht).
 Die Erklärung dazu am unteren Rande lautet: ✠ въспрѣте дѣрамъ сѣоу трѣнцѣ въ своѣ домъ |
 въ гостѣоу. Seitwärts, rechts, am nächsten zu der Figur des Bildes ist hinzugefügt die In-
 schrift сѣрѣ (Tafel LX, Bild 153). Im Bilde selbst liest man прѣ сѣа трѣ нца.

Auf der Rückseite (Fol. 229^b) steht in 6 Zeilen (davon sind die oberen 2 auf der
 Tafel weggelassen) zuerst der Text: Жнзподдѣца рѣжъшн ѿ грѣха ддма дѣце нзбавла ꙗсн,
 радостъ | же сѣвѣ въ печалн мѣсто дарѣва | ѿпадъшене жнзны. тѣмъ пакы | кѣто н възѣднѣтѣ.
 ἢ же ἢс тебе въпѣтнвын сѣ бѣ н члѣкы. ἀλλῆλῆτα. Nun folgt das Bild, das den ganzen übrigen
 Raum einnimmt. Am unteren Rande dazu die Erklärung: ✠ ддмъ ἢ ἐβѣд, кѣ жнзнѣ пакы
 възѣдѣтѣ' сѣ (Tafel LX, Bild 154). Damit ist auch der Münchener Kodex zu Ende.

Der Zusammenhang dieser letzten illustrierten Blätter des Münchener Kodex mit dem
 vorausgehenden Inhalt wird uns klarer, wenn wir den Cetinjer Psalter vom Jahre 1495
 damit vergleichen. In diesem folgen nach den Psalmen ebenfalls zuerst die neuen Oden,
 mit den Worten des Zacharias nach Luk. I, 68—79 abschließend. Doch die nächste Fort-
 setzung stimmt nicht mit dem Münchener Kodex überein. Die biblische Erzählung von
 dem barmherzigen Samaritaner (Luk. X, 30—35) fehlt im Cetinjer Psalter. Vor dem Officium
 acathisti b. Mariae Virginis, das auch im Cetinjer Text nachher an die Reihe kommt, stehen
 auf vier Blättern eingeschaltet Troparien, die für unseren Psalter insofern wichtig sind, als
 sie uns den Inhalt der letzten zwei Blätter desselben (Fol. 228 und 229) beleuchten.
 Gerade darum wird es, glaube ich, nicht überflüssig sein, auf diese Einschaltung des Cetinjer
 Psalters näher einzugehen. Der Inhalt der vier Blätter besteht aus Troparien, und zwar
 zuerst liest man unter dem rotgedruckten Titel, Тропѣре сѣ поѣмъ въ соуѣстоу по непорѣчнхъ.¹
 глс · ē · сѣнхъ, влѣвѣн ꙗсн гн, folgende Troparien (ich führe nur die ersten Worte an):
 Сѣхъ лнкъ ѡвръѣте ѡсѣчннкъ жнзнн — Нже ддннѣо ѿ невѣтѣа сѣздѣе мѣ — ѡвръѣзъ ꙗсѣмъ
 пензрѣченннѣ тн слѣвн — Нже дгнѣца вжѣа проповѣдавше — Нже поуѣтемъ оуѣзкымъ хѣждъше
 скръбны — Покѣн вже своѣ сн рѣвы. Zwischen einzelnen dieser Troparien steht immer der
 Vers, сѣнхъ, folgenden Wortflautes: влѣвѣн ꙗсн гн наоучн мѣ ѡправдѣнѣемъ. Nur vor dem
 vorletzten: Трнѣѣтѣномѣ едннѣоѣ вжѣтѣа steht Слава, und vor dem letzten Theotokion: Рѣчѣ сѣ
 чѣта ꙗже вгд пѣтѣо рѣждъшн steht ἢ ннѣа. Diese Troparien findet man in dem Münchener
 Kodex nicht. Anders steht es dagegen mit den nachfolgenden, die im Cetinjer Psalter jetzt
 an der Reihe sind, und zwar unter dem rotgedruckten Titel: Сн трѣпѣрн въскрѣснн. поѣт сѣ
 въ недѣлѣо по непорѣчнхъ,¹ wobei vorausgeht und nachfolgt immer der Vers, сѣнхъ: влѣвѣн
 ꙗсн гн. Das erste Troparion: Ἀγγλῆσκын сѣвѣрѣ оуѣднѣн сѣ — stimmt ganz mit unserem
 auf Fol. 228^a überein (kleine Abweichungen im Text: сѣмрътн же сп. кр. ннзѣлѣшл). Das

¹ Diese Troparien werden in dem auf der nachfolgenden Seite zitierten griechischen großen Horologium so angekündigt:
 'Ἐν δὲ ταῖς Κυριακαῖς καὶ τοῖς Σάββατον ἀμέσως μετὰ τὴν τοῦ Ἀμώμου στιχολογίαν τὰ ἐφεξῆς εὐλογητάρια (S. 45).

zweite: Почтò мѣра мѣстнѣю съ слъзми ѿ оученице растеáръмѣте — stimmt zu unserem Text auf Fol. 228^b oben (kleine Abweichungen: въ грѣвъ, прѣвѣцѣаше мѣрòнòциамъ, грѣвъ ѿ разоуцѣнѣте) Das dritte: сѣлѡв рáпò мѣрòнòцие τεύχευ — stimmt zu unserem Texte auf Fol. 228^b an zweiter Stelle (Abweichungen keine). Das vierte: Мѣрòнòцие жены съ мѣры пришѣдшѣ къ грѣвоу — entspricht unserem Texte auf Fol. 229^a oben (Abweichungen im Texte: ѿгрáшáχοу се statt рыдáющѣ, ѣко вѣ въ). Jetzt folgt unter dem Titel Слѣва das Troparion: Поклòнны се ѿцѣ, es kehrt ebenfalls in unserem Text wieder, auf Fol. 229^a an zweiter Stelle (kleine Abweichungen: сѡви же, зѡвоуцѣ). Endlich unter dem Titel ѿ нѣна steht das Theotokion: Жñзюдáвца рòждшн грѣха дѣце лáлма ѡзбáенла ѣен — dasselbe wie bei uns auf Fol. 229^b (mit folgenden Abweichungen: грѣха ohne ѿ, ѡтáбѣшнхъ жñзнѣ, ѡспáви къ тождѣ. ѡс тѣвъ выпáтнвы се вѣ ѿ члѣк). Da mit diesem Theotokion im Münchener Kodex der Text zu Ende geht, so könnten wir zwar den nachfolgenden Inhalt des Cetinjer Psalters vor dem Offizium Akathists außer Betracht lassen. Es ist jedoch nicht unmöglich, daß im Münchener Psalter nach dem oben erwähnten Theotokion noch weiter etwas folgte. Er hat, wenn wir uns nach dem Cetinjer Text richten, die Samstagstroparien nicht aufgenommen. Im griechischen Horologion stehen sie an zweiter Stelle, wie wir unten sehen werden. Immerhin ist die Möglichkeit vorhanden, daß nach dem jetzigen Abschluß des Kodex, Fol. 229^b, auf einigen verloren gegangenen Blättern noch irgendwelche Fortsetzung folgte. Diese würde dann, nach dem Cetinjer Psalter zu urteilen, außer den oben zitierten Samstagstroparien noch folgenden Inhalt voraussetzen lassen: Тропáри въскрѣснн ѿ вѣрòднчны ѿ ѡпáкон ѡсмыль глѣсовь. тропáрь глѣс ѡ. Кáмѣнн зимѣннòу ѿ ѡѡдѣн. Dazu бò (Theotokion): Гáврѣиáоу прѣвѣцáшѣ ти und ѡпáкòн (ѡпáкòн): Рáзвòннче покáиѣ. Das Troparion der zweiten Stimme: Ёгáдá сннѣде къ смърти жнвòте, das Theotokion dazu: Вѣкá пáче смýсáл und ein zweites Theotokion: Прѣбáсѣнла ѣен вѣе дѣво, dann ѡпáкòн: По сѣрѣти шѣдшѣ на грѣвъ. Das Troparion der dritten Stimme: Дá вѣсѣлет се нѣснáл, дá рáгѡт се зѣмáлнáл, dazu Theotokion: Тѣсе хòдáтáнòу снѣннò und ѡпáкòн: Оѡднѣлáкѣ вѣдвѣнѣемъ, ѡрòшáкѣ глáнн. Das Troparion der vierten Stimme: Свѣтлòуò въскрѣсннá прòпòвѣдъ, das Theotokion dazu: Ёже ѿ вѣкá оѡтáнòе und ѡпáкòн: Ёже твоѣго прѣслáенáго вѣтáннá. Das Troparion der fünften Stimme: Сѣвѣзнáчѣлнòе слòво ѿцòу ѿ дхòу, das Theotokion dazu: Рáгѡн се дѣвѣн гннá непрòхòдннáл und ѡпáкòн: Áггáльскыи зрáкòмъ оѡмѣ оѡднѣлáюще. Das Troparion der sechsten Stimme: Áггáльскыи снáлы на грѣвъ твоѣмъ, das Theotokion dazu: Ёже влѣвѣнòуò нáркѣ сѣвъ мѣтѣр und ѡпáкòн: Вòлнòе ѿ жнвòтвòрнòе ти смъртѣнò. Das Troparion der siebenten Stimme: Рáздрòушн крѣтòмъ снòимъ смъртѣ ѿ ѡвѣрѣе рáзвòннчнòу рáн, das Theotokion dazu: Ёáко нáшѣмъ въскрѣсннòу скрòвнцѣ und ѡпáкòн: Ёже нáшъ зрáкъ прнѣмы. Das Troparion der achten Stimme: Съ вѣшннхъ сннѣде млòсрдѣ, погрѣвнѣ прнѣть, das Theotokion dazu: Ёже нáшъ рáдн рòждѣн се ѿ дѣвы und ѡпáкòн: Мѣрòнòцие жнвòдáвца прѣдѣтáше грѣвоу.

Diesen Texten kann man in den heutigen griechischen und slawischen liturgischen Büchern leicht auf die Spur kommen. Das *Ώρολόγιον τὸ μέγα*, dessen achte Ausgabe vom Jahre 1899 (in Venedig, in der griechischen Typographie, *ὁ Φωτὶνὲς* gedruckt) mir vorliegt,

bringt in der *Ακολουθία τοῦ ἡθροῦ* (Sonntag früh) zuerst folgende *Εὐλογητάρια ἀναστάσιμα ψαλλόμενα ἐν ταῖς κοριακαῖς τοῦ ἔλου ἐνιαυτοῦ* (auf S. 46—47), die den Troparien, die im Münchener Psalter Fol. 228^a vorkommen, genau entsprechen: *Τῶν ἀγγέλων ὁ δῆμος κατεπλάγη ὄρων σε ἐν νελοῖς λογισθέντα*, dazu *Εὐλογητός εἰ, κύριε, διδάξόν με τὰ δικαιοώματά σου*, dann: *Τί τὰ μύρα συμπαθῶς τοῖς δάκρυσιν, ὦ μαθήτρια, κινᾶτε;* weiter: *Λίαν πρωί, μυροφόροι ἔδραμον πρὸς τὸ μνημᾶ σου φρηολογοῦσαι*, ferner *Μυροφόροι γυναῖκες μετὰ μύρων ἐλθούσαι πρὸς τὸ μνημᾶ σου*, dann unter *δόξα, τριαδικόν: Προσκυνοῦμεν πατέρα καὶ τὸν τοῦτου οἶόν τε καὶ τὸ ἅγιον πνεῦμα* und unter *καὶ τὸν θεοπαῖον: Ζωοδότην τεκοῦσα ἐλυτρώσω παρθένε τὸν Ἀδάμ ἀμαρτίας*. Erst nach diesen Troparien folgen in demselben Horologion auf den nächsten Seiten (S. 47—48) *Εὐλογητάρια ἀναστάσιμα ψαλλόμενα ἐν ταῖς σάββασιν*, die in dem Cetinjer Psalter vorausgehen. Diese sind: 1. *Τῶν ἁγίων ὁ χορὸς εἶρε πηγὴν τῆς ζωῆς*, 4. *Οἱ τὸν ἄμῶν τοῦ θεοῦ κηρύξαντες*, 5. *Οἱ τὴν ὁδὸν τὴν στεγνὴν βαδίζαντες*, 3. *Εἰκὼν εἰμι τῆς ἀρρήτου δόξης σου*, 2. *Ὁ πάλοι μὲν ἐκ μὴ ὄντων πλάσας με*, 6. *Ἀνάπαυσον ὁ θεὸς τοῦς δούλους σου*, 7. *Τὸ τριλαμβάνεις τῆς μᾶς θεότητος*, 8. *Χαῖρε σεμνή*. Die hier beigefügten Zahlen beziehen sich auf die Cetinjer Ausgabe und zeigen, daß in dem Cetinjer Psalter eine andere Reihenfolge beobachtet worden ist.

VI.

Das Verhältnis des slawischen Textes im Münchener Kodex zu anderen Texten.

Und nun noch einige Bemerkungen über das Verhältnis der im Münchener Kodex enthaltenen Psalmenübersetzung zu den übrigen älteren Texten. Ich muß dabei meine Ausgabe der altkirchenslawischen Psalter voraussetzen und an das daselbst gesammelte Material anknüpfen. Fünf Texte südslawischer Provenienz sind dort entweder im vollen Umfang abgedruckt oder mit abweichenden Lesarten reichlich versehen. Die dort gemachte Vergleichung aller Texte führt zu dem sicheren Resultat, daß alle noch so abweichenden Handschriften endlich und letztlich auf einer Übersetzung beruhen. Ihre Abweichungen untereinander beschränken sich wesentlich auf Abänderungen in der Wahl einzelner Ausdrücke, viel seltener ganzer Wendungen, wobei in den meisten Fällen das Spätere von dem Ursprünglichen leicht auseinander gehalten werden kann. Wo z. B. die drei hauptsächlichsten Texte, ich meine den Sinaitischen, Bologner und Pogodinschen, übereinstimmend dieselbe Übersetzung geben, da kann mit voller Sicherheit behauptet werden, daß man die ursprüngliche Gestalt vor sich hat. Glücklicherweise bilden Stellen vollständiger Übereinstimmung entschiedene Mehrzahl der Fälle. Wo die besondere Lesart auf einen oder zwei Texte beschränkt ist, dort ist allerdings die Entscheidung nicht immer leicht. Z. B. der im Sinaiticus beliebte Ausdruck *рѣшота*, für das allgemein übliche Wort *нѣшня*, ist jedenfalls ein sehr altes Merkmal, das aber schwerlich bei der ersten Übersetzung der heil. Schrift, z. B. des Evangeliums, in Anwendung kam. Denn in keinem alten Evangelientexte kommt *рѣшота* vor. Nach unseren heutigen Kenntnissen der slawischen Dialekte ist dieser Ausdruck als pannonisch zu bezeichnen, weil noch heute Formen dieser Wurzel im Slowenischen und Kaj-Kroatischen vorhanden sind. Da aber das Wort schon im Psalter anzutreffen ist, so muß man sagen, daß *рѣшота*, vielleicht als Doublette zu *нѣшня*, schon bei der ersten Arbeit am Psalter, vielleicht mit Rücksicht auf den lokalen Gebrauch des Ausdrucks oder als Eigentümlichkeit eines bei der Übersetzung beteiligt gewesenen Individuums, in die Übersetzung Aufnahme fand. Der Ausdruck mußte später unter der allgemeineren Geltung des in Evangelien angewendeten *нѣшня* zurückweichen. Selbst in dem bei Brčić abgedruckten

glagolitischen Psalter kommt durchwegs nur HCTHHA vor. Ein anderer derartiger Ausdruck ist HAAPO für KOPO und OYHAAPIHTH für OYKOPHTH . Auch dieser Ausdruck scheint unter gleichen Umständen in die slawischen Texte Aufnahme gefunden zu haben, doch kommt er schon im Evangelium vor (neben KOPO) und auch im Psalter hielt er sich länger, noch im kroatischen Text bei Brčić lesen wir EAPo , Ps. 36. 2, 78. 8, 101. 3, 137. 3, 142. 7, und OYHAPIHTH für $\text{TA\Upsilon\acute{O}\nu\epsilon\iota\nu}$ dreimal. Beachtenswert ist, daß auch der Čudovo-Psalter dieses Wort kennt. Bis zum Münchener Kodex reichten jedoch solche altertümliche Ausdrücke nicht mehr. Er bewegt sich überhaupt nicht mehr in der Sphäre so alter Überlieferungen und wenn er im ganzen den alten Texten sehr nahe steht, von der Orthographie und einigen grammatischen Formen abgesehen, so erklärt sich das aus der treuen Bewahrung des Ursprünglichen im Verlaufe von Jahrhunderten. Zu den unmittelbaren Vorbildern des Münchener Textes muß man solche, bekannte oder unbekante, bulgarische und serbische Psalter zählen, wie sie in meiner Ausgabe durch den jetzt in Sofia befindlichen bulgarischen vom Jahre 1337 und durch den jetzt in Bukarest aufbewahrten serbischen vom Jahre 1346 vertreten sind. Wenn man zwischen den zwei zuletzt genannten und dem Münchener Psalter einen Vergleich anstellt, ergibt sich die entschiedene Hinneigung des Münchener Textes zu dem Bukarester serbischen Psalter. Beinahe in allen den Fällen, wo der letztere von dem bulgarischen Psalter abweicht, folgt ihm treu der Münchener Text. Da man aber nachweisen kann, daß von den beiden genannten Psaltern aus der Mitte des 14. Jahrhunderts der eine (bulgarische) entschieden mehr zu dem Bologner, der andere (serbische) zu dem Pogodinschen Text hinneigt, so folgt daraus, daß eine gewisse Beziehung des Münchener Psalters durch die Vermittlung des Bukarester selbst zu dem Pogodinschen angenommen werden kann. Sie gehören alle einer Gruppe an, an deren Spitze man füglich den Pogodinschen Text stellen darf. Wenn man nun diesen Psalter als den Stammhalter einer Gruppe aufstellt, und dem Bologner Psalter die Führerrolle der anderen Gruppe anweist, so ergibt sich der Bukarester Text als ein Nachkomme aus dem 14. Jahrhundert der Pogodinschen Gruppe und Münchener Text ist ihr jüngerer Vertreter, während der bulgarische Psalter vom Jahre 1337 dem Bologner Text ziemlich treu folgt. Natürlich ist diese Verwandtschaft nicht so zu verstehen, als ob die Denkmäler einer Gruppe überall durch dick und dünn zusammengehen müßten, vielmehr bleiben jedem von ihnen doch einige individuelle Züge übrig. Auch Berührungen in manchen Einzelheiten der einen Gruppe mit der anderen kommen vor, z. B. zwischen dem Münchener Text und dem Bologner gibt es einige Berührungspunkte. Solche Tatsachen, wenn sie nicht ein gewisses Maß überschreiten, zeigen nur, daß die beiden Hauptgruppen in der geschichtlichen Wirklichkeit nicht ganz unabhängig nebeneinander gingen, sondern sich gegenseitig beeinflussten, bald mehr, bald weniger. Der Pogodinsche Text steht dem Sinaitischen um einige Nuancen näher, als der Bologner. Belege dafür kommen unten zur Sprache.

Um die Eigentümlichkeiten des Münchener Psalmentextes zu charakterisieren, muß man vor allem von solchen Erscheinungen abssehen, die bei einem Denkmal serbischer Provenienz aus dem Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts selbstverständlich sind. Z. B. der Text des Münchener Psalters kennt kein з , während noch der bulgarische Text des Jahres 1337 diesen Buchstaben sehr häufig anwendet. Dieser Text wendet keine Formen ohne I epenthetikum an, also nur земал usw. Er bewahrt regelmäßig ь an allen Stellen, wo dieser Laut nicht ohneweiteres ausgelassen werden kann, also: прншствне , конць usw. Nur in торда , корда ist o regelmäßig, ebenso in оуповати . Neben к ist sowohl im Anlaut

wie auch im postvokalischen Inlaut *e* sehr häufig. Als Serbismen seien erwähnt gen. мѣра, nom. мѣра. Von den Deklinationsformen seien hervorgehoben die zusammengezogenen Genitive auf -аго (nicht -аго), die Dative auf -омоу (nicht -оуоуоуоу), regelmäßig auch die Pluralformen auf -ыхъ, -ымн (statt -ыхъ, -ымн). Sehr häufig findet die Anwendung der Genitive нась, яго, ихъ für die alten Akkusative нзы, н, ѣа statt. In der Konjugation wird die zweite Person sing. des Aoristes sehr gern und sehr häufig durch das zusammengesetzte Perfektum ersetzt, z. B. Ps. 5. 6 възненавндѣ lautet im Münchener Psalter възненавндѣль кен, Ps. 9. 5 сѣде: hier сѣль, кен, Ps. 9. 38 оуслыша: hier оуслышаль кен, Ps. 16. 3 рждѣже ма: hier рждѣгль ме кен usw. Die einfachen Aoriste oder die s-Aoriste älterer Formation werden im Münchener Psalter regelmäßig durch die ch-Formen ersetzt: Ps. 9. 16 оугльбоше buc. mon.: оугльбѣ die übrigen, Ps. 16. 11 вендоше mon.: вендѣ die übrigen, ebenso Ps. 21. 13; Ps. 17. 46 вхрьмоше buc. mon.: вхрьмѣ die älteren Texte; Ps. 19. 9 падоше mon.: падѣ die übrigen, auch buc. падѣ; aber Ps. 26. 2 steht auch buc. нзнемгоше, падоше; Ps. 25. 4 не сѣдѣхъ buc. mon.: не сѣдѣ die älteren Texte. Vgl. noch Ps. 21. 30 яше mon. buc.: яса die älteren oder auch помдоше statt помса z. B. 104. 35, Ps. 6. 3 сметоше се mon.: смаса са die älteren (doch schon бол. сметошѣ са). Im Imperativ sind jetzt schon die Formen wie накажате, възницѣте oder възницѣте nicht mehr üblich, sondern bloß накажнѣте, възницнѣте. Im Dual wird ohne Unterschied der Person die Endung -та angewendet. Für den Konditionalis steht regelmäßig выхъ oder вихъ, вимъ fand ich nur Ps. 80. 15. Statt der ersten Person Ps. 7. 5 отпадѣшь steht schon umschreibend да ѡпадѣ buc. mon. Dann und wann ist die ganze Konstruktion der griechischen näher gebracht, so Ps. 25. 7 für älteres да оуслышѣш н исповѣшь steht mon. buc. der Infinitiv оуслышати н повѣдати, so auch 26. 4 да зрьѣш: зрьѣти oder Ps. 30. 11 волѣзникъ die älteren, später въ волѣзи buc. mon. (ἐν ὄδῳ). Unter einigen häufiger wiederkehrenden Wortbildungen oder Phrasen seien hervorgehoben тѣла statt des älteren тѣвѣла, гльвна für älteres гльвна, елен statt олен, чловѣчьскъ statt des früher üblichen чловѣчь, безаконнѣ statt безаконне, вѣрѣати statt вѣрѣ ѣати, гдѣ statt кдѣ, дондѣже statt дондѣже, да не когда für еда кѣгда u. n. a.

1. Wenn man von solchen häufiger wiederkehrenden Zügen des Münchener Kodex als regelmäßigen Erscheinungen seiner Sprache und seiner Zeit absieht, worin schon volle Übereinstimmung zwischen mon. (= Münchener Text) und buc. (= Bukarester Text) herrscht, bleibt eine Tatsache erwähnenswert, die mit einer großen Anzahl von Belegen bekräftigt werden kann, nämlich die Übereinstimmung zwischen buc. und mon. in vielen Lesarten, die ihnen im Gegensatz zu allen anderen Texten den Charakter einer größeren Ähnlichkeit verleihen. Wenn man nämlich in meiner Ausgabe in dem Variantenmaterial unter dem Abkürzungszeichen buc. eine besondere, von den übrigen Texten abweichende Lesart zitiert findet, so kann man in allermeisten Fällen dieselbe Lesart auch für mon. voraussetzen. Ich will das durch Beispiele belegen, die ich durch alle Psalmen durchnehme, wobei ich auch auf die starke Übereinstimmung des bulgarischen Psalters mih. mit buc. mon. Rück-sicht nehme, soweit das nach dem bei Valjavec (Rad, C) mitgeteilten Material möglich ist.

Ps. 1. 3 вѣдъ buc. mon. (auch pog. so): вѣдамъ бол. sof. — ib. еса елнко аше buc. mon.: есе елнко pog. бол. sof. — Ps. 2. 5 für das Verbum *παράσσειν* in seinen verschiedenen meist passiven Formen ist in den ältesten Texten der üblichste Ausdruck сзмаети са, Aor. сзмаеъ са, сзмаса са oder сзматоуъ са, сзматоша са usw. Vgl. 2. 5, 6. 3, 4, 8, 11, 17. 7, 30. 10, 11, 37. 11, 38. 7, 41. 7, 45. 7, 47. 5, 54. 3, 63. 8, 67. 6, 76. 5, 82. 16, 18, 89. 7, 118. 60, 142. 4. Beinahe an allen diesen Stellen wird man in jüngerer Texten, buc. und

noch mehr mon., dafür die andere Ableitung desselben Verbums, nämlich *смѡѡтнѣти* antreffen. Selten begegnet schon in älteren Texten die Anwendung des Verbums *мѣтнѣти* oder *сѣмѣтнѣти*, so 38. 7 schon sin. *мѣтнѣтъ сѣ* (die übrigen *мѣтѣтъ сѣ*), 29. 7 und 56. 5 schreiben alle *сѣмѣтнѣтъ*, 45. 3 alle *сѣмѣтѣтъ сѣ*, *ibid.* 4 *rog. сѣмѣтнѣша сѣ*, aber *сѣмѣтѡша сѣ* sin. bon., Ps. 76. 17 *сѣмѣтѡша сѣ rog.*, aber *сѣмѣтнѣша сѣ* bon. sin. sof. buc. Seltener ist das Verbum mit der Präposition *взг-* zusammengesetzt, so 64. 9 *взгмѣтѣтъ rog. sof.: вгмѣтѣтъ* bon. buc. mon., 75. 6 *взгмѣтѡша сѣ bon.*, *вгмѣтѣтъ rog.*, aber mon. *вгмѣтнѣше сѣ*, Ps. 87. 17 haben alle *взгмѣтнѣша*, 103. 29 *взгмѣтѣтъ bon. mon.*, *взгмѣтѣтъ rog. buc.*, 106. 27 *взгмѣтѣтъ rog.*, -тѡша bon. (aber buc. mon. *сѣмѣтнѣше сѣ*) und 108. 22 *взгмѣтѣ сѣ rog. bon.*, aber *взгмѣтнѣ сѣ mon.* Schon der bulgarische Text mih. saec. XIII zieht die Form *сѣмѣтнѣти сѣ* entschieden vor. — Ps. 2. 9 *сѣсѡудѣ сѣсѡудѣвннѣ buc. mon.: сѣсѣудѣ сѣсѣудѣвннѣ bon. rog. sof.* — Ps. 4. 2 *сѡщѣдрѣи мѣ mon.: помнѡщѣи мѣ rog. bon. sof.* Dieses Verhältnis wiederholt sich auch sonst: Ps. 58. 6 *сѡщѣдрѣи mon.: помнѡщѣи rog. bon. sof.*, Ps. 59. 3 *сѡщѣдрѣнѣи ны кѣн buc. mon.: помнѡщѣвѣи ны кѣн rog. bon. sof.* (Ps. 66. 2 haben auch *rog. bon. сѡщѣдрѣи*), Ps. 76. 10 *сѡщѣдрѣнѣи mon. buc.: помнѡщѣвѣи rog. bon. sof.*, Ps. 101. 14 *сѡщѣдрѣнѣи mon. buc.: помнѡщѣвѣи rog. bon. sof.*, *ibid.* *сѡщѣдрѣнѣи: помнѡщѣвѣи*, Ps. 102. 13 *щѣдрѣнѣи, сѡщѣдрѣнѣи mon. buc.: мнѡщѣтъ, помнѡщѣтъ rog. bon. sof.*, Ps. 111. 5 habe nalle *мнѡщѣтъ*, d. h. *rog. bon. sof.*, aber auch *buc. mon.*, Ps. 122. 2 haben wieder alle *сѡщѣдрѣнѣи*. Ähnliches Verhältnis kehrt beim Substantiv *щѣдрѡта* gegenüber *мнѡщѣтъ* wieder: *щѣдрѡты* steht in allen Texten in Ps. 24. 6, 39. 12, 50. 3, 68. 16, 76. 10, 102. 4, 118. 77, 144. 9, aber 78. 8, 118. 156 haben *щѣдрѡты buc. mon.*, dagegen *мнѡщѣнѣи rog. bon. sof.*, ebenso 105. 46 *въ щѣдрѡты buc. mon.: въ мнѡщѣтъ rog. bon. sof.* Selbst beim Adjektiv kann man dasselbe Verhältnis beobachten: Ps. 77. 38 steht *щѣдрѣ buc. mon.*, aber *мнѡщѣнѣъ rog. bon. sof.*, dagegen *щѣдрѣъ* in allen Texten Ps. 85. 15, 102. 8, 110. 4, 111. 4, 144. 8. Mit *buc. mon.* stimmt auch *mih. saec. XIII* überein. — Ps. 4. 4 *сѡщѣдрѣнѣи buc. mon.* (auch sin. so): *рощѡщѣнѣнѣи rog. bon. sof.*, vgl. Ps. 17. 44 *не вѣдѣхѣ мон.: не знахѣ* alle anderen, Ps. 19. 7 *познахѣ mon. buc. sin.*, die anderen *рощѡщѣхѣ*, Ps. 73. 4 *рощѡщѣнѣи mon. buc.: познаша rog. bon. sof.*, Ps. 137. 6 *сѣтъ мон.: знатъ* die übrigen. — Ps. 7. 10 *сѡщѣдрѣи buc. mon.: щѣдрѣъ rog. bon. sof.* — Ps. 8. 3 *младѣнѣиъ buc. -ць мон.: младѣнѣъ rog. bon.* — Ps. 9. 3 *пѡю buc. mon.: вгѣнѣъ rog. bon. sof.*, *ibid.* 7 *врагѡу buc. mon.: врагнѣ bon. rog. sof.*, *ibid.* 10 *сѡщѣдрѣнѣи mon. buc.: сѡщѣдрѣнѣи rog. bon.*, *ibid.* 25 *прѣдѣи ныъ buc. mon.: прѣдѣи лнцѣи егѡ rog. bon.* (der erste Übersetzer wollte *ἐνώπιον* genau wiedergeben, auch in lateinischen steht in conspectu eius, das ihm möglicherweise vorlag, auch der Čudovo-Psalter hielt an dieser Übersetzung fest). — Ps. 13. 4 für *ἐρωάζεσθαι* in älteren *тѡрнѣи*, in jüngeren *дѣлѣнѣи*; das erste Verbum steht in 5. 5, 6. 8, 7. 15, 58. 3, 91. 8, 100. 8, 124. 5, 140. 4, 9, daneben nur in jüngeren *дѣлѣнѣи* 13. 4, 27. 3, 35. 13, 58. 6, 91. 10, 93. 16; in allen *дѣлѣнѣи* 14. 2, 43. 1, 52. 5, 57. 3, 63. 3, 73. 12, 118. 3. — Ps. 13. 5 *сѡщѣдрѣнѣи сѣ buc. mon.*: die übrigen *сѡщѣдрѣнѣи сѣ*. Der letztere Ausdruck kehrt in allen Texten wieder Ps. 26. 1, 77. 53, 103. 7, 117. 61. — Ps. 16. 1 *въ сѡщѣнѣнѣиъ buc. mon.* auch sin., *rog.* nur dualisch *въ сѡщѣнѣиъ*, dagegen *bon. въ сѡщѣнѣнѣиъ*, wo schon der adjektivische Zusatz *лѣтнѣнѣнѣиъ* zeigt, daß die Lesart *сѡщѣнѣиъ* unrichtig ist. In der Tat steht für *χρῆμα* regelrecht *сѡщѣнѣиъ* Ps. 11. 3, 4, 15. 4, 16. 4 usw. Ps. 16. 13 *прѣдѣдрѣи нѣиъ buc. mon.: вѣдрѣи нѣиъ rog. bon. sof.*, so auch sonst: Ps. 17. 6, 19 *прѣдѣдрѣнѣиъ мон.: sonst вѣдрнѣша*, Ps. 20. 4 *прѣдѣдрѣнѣиъ кѣн мон.: sonst вѣдрнѣъ кѣн*, Ps. 94. 2 *прѣдѣдрѣнѣиъ buc. mon.: вѣдрнѣъ rog. bon. sof.*, Ps. 118. 148 *прѣдѣдрѣнѣиъ мон.: вѣдрнѣиъ buc. -стѣ sin. rog. -стѣ bon.* Alle diese Beispiele entsprechen dem griechischen Verbum *προρρηάνω*. Auch in mon. und buc. blieb das einfache

Verbum $\epsilon\alpha\rho\eta\tau\eta$ in Ps. 58. 10, 67. 26, 32, 87. 14 und 118. 47. Für das griechische $\pi\rho\sigma\kappa\alpha\tau\alpha\lambda\alpha\mu\beta\acute{\alpha}\nu\omega$ wechselt $\pi\rho\epsilon\delta\epsilon\alpha\rho\eta\tau\eta$ mit $\epsilon\alpha\rho\eta\tau\eta$ ab Ps. 76. 5, während 78. 8 auch in buc. mon. das einfache $\epsilon\alpha\rho\eta\tau\eta$ steht. — Ps. 17. 4 $\chi\epsilon\lambda\lambda\mu\mu$ buc. mon.: $\chi\epsilon\lambda\lambda\alpha$ pog. bon. sof., die erstere Lesart faßte das Wort als gen. plur. $\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega\upsilon$ auf; ibid. 8 $\pi\rho\sigma\eta\tau\epsilon\lambda\alpha$ $\epsilon\epsilon$ buc. mon. (so auch sin.): $\rho\alpha\zeta\eta\tau\epsilon\lambda\alpha$ $\epsilon\alpha$ pog. bon. sof., so auch Ps. 73. 1 $\pi\rho\sigma\eta\tau\epsilon\lambda\alpha$ mon. sin.: $\rho\alpha\zeta\eta\tau\epsilon\lambda\alpha$ pog. bon. sof. und buc., sonst ist $\pi\rho\sigma\eta\tau\epsilon\lambda\eta\tau\eta$ überall das üblichere: 2. 12, 84. 6, 102. 7, 111. 10, 123. 3, nur 59. 3 und 105. 40 steht $\rho\alpha\zeta\eta\tau\epsilon\lambda\eta\tau\eta$. Ps. 17. 13 $\tilde{\omega}$ $\epsilon\lambda\eta\sigma\tau\alpha\mu\eta\eta\eta$ mon. buc.: sonst $\tilde{\omega}$ $\epsilon\lambda\eta\sigma\tau\alpha\mu\eta\eta\eta$; ibid. $\epsilon\gamma\lambda\lambda\eta$ buc. mon. aber $\epsilon\gamma\lambda\lambda\alpha$ pog. bon. sof. ($\chi\acute{\alpha}\lambda\lambda\alpha\zeta\alpha$), ibid. $\omega\gamma\gamma\eta\eta\epsilon$ $\omega\gamma\gamma\eta\epsilon\upsilon$ buc. mon.: sonst $\pi\epsilon\gamma\eta\eta\epsilon$ $\omega\gamma\gamma\eta\eta\eta$; ibid. 24 $\epsilon\chi\eta\mu\eta\upsilon$ buc. mon., auch sin. so, sonst $\omega\psi\epsilon\mu\pi$ (griechisch $\varphi\upsilon\lambda\acute{\alpha}\xi\iota\sigma\mu\alpha$); ibid. 44 ungenau $\eta\zeta\epsilon\lambda\eta\tau\eta$ mon. buc. statt des richtigen $\eta\zeta\epsilon\lambda\eta\tau\eta$ pog. bon. sof.; ibid. 48 $\tilde{\omega}$ $\mu\psi\epsilon\mu\eta\eta\eta$ mon. buc.: sonst $\mu\psi\epsilon\tau\eta$, auch Ps. 57. 11 überall $\mu\psi\epsilon\tau\eta$, ebenso Ps. 78. 10, 93. 1, 149. 7. — Ps. 18. 6 $\epsilon\sigma\epsilon\lambda\eta\eta\eta\epsilon$ $\epsilon\sigma\omega\epsilon$ mon. buc.: $\epsilon\sigma\epsilon\lambda\epsilon$ $\epsilon\gamma\omega$ pog. bon. sof., Ps. 25. 8 steht dafür $\epsilon\psi\epsilon\lambda\eta\eta\eta\eta$ mon. buc. bon. sin., $\epsilon\sigma\epsilon\lambda\eta\eta\eta\epsilon$ pog. sof., Ps. 42. 3 in allen $\epsilon\sigma\epsilon\lambda\epsilon$, ebenso Ps. 45. 5, 48. 12, 60. 5, 68. 26, 73. 7, 77. 51, 55, 60, 67, 82. 6, 83. 1, 11, 86. 2, 105. 25, 107. 8, 119. 5, 131. 3, 5, 7. Merkwürdig ist Ps. 90. 10 $\kappa\alpha$ $\tau\epsilon\lambda\epsilon\eta\eta$ $\tau\psi\epsilon\mu\omega\upsilon$ in allen slavischen Texten bis in den glagolitischen bei Brčić, wahrscheinlich las der erste Übersetzer $\tau\psi$ $\sigma\acute{\omega}\mu\alpha\tau\iota$ statt $\tau\psi$ $\sigma\eta\gamma\eta\acute{\omega}\mu\alpha\iota$, obwohl keine Variante diese Lesart gibt.¹ Einmal ist $\sigma\eta\gamma\eta\acute{\omega}\mu\alpha$ durch $\eta\eta\lambda\eta\psi\epsilon$ Ps. 14. 1 und einmal durch $\epsilon\sigma\eta\psi\epsilon$ oder $\epsilon\sigma\eta\psi\eta\epsilon$ Ps. 77. 28 übersetzt, hier hat glagolitischer Text $\omega\kappa\eta\eta\eta\psi\alpha$ — im Grunde dasselbe Wort. Gegenüber der häufigen Anwendung des Ausdruckes $\epsilon\sigma\epsilon\lambda\epsilon$ für $\sigma\eta\gamma\eta\acute{\omega}\mu\alpha$ mag erwähnt werden, daß dieses Wort in dem Evangelientext $\acute{\alpha}\gamma\gamma\acute{\rho}\zeta$ bedeutet, dagegen wird $\sigma\eta\gamma\eta\acute{\omega}\mu\alpha$ in act. ap. 7. 46 durch $\epsilon\sigma\epsilon\lambda\eta\eta\eta\epsilon$ ausgedrückt. Im Psalter kommt $\epsilon\sigma\epsilon\lambda\epsilon$ für $\acute{\alpha}\gamma\gamma\acute{\rho}\zeta$ Ps. 106. 37 und einige Male als Adjektiv $\epsilon\sigma\epsilon\lambda\eta\eta\eta$ für $\tau\omega\delta$ $\acute{\alpha}\gamma\gamma\acute{\rho}\omega\delta$ vor. — Ps. 19. 4 $\pi\omega\mu\epsilon\tau\eta$ buc. mon.: $\pi\omega\mu\alpha\eta\eta$ bon. pog. sof. sin. — Ps. 20. 4 $\tilde{\omega}$ $\kappa\alpha\mu\epsilon\eta\epsilon$ $\chi\epsilon\tau\eta\eta\eta\eta\gamma\omega$ mon. buc.: sonst $\tilde{\omega}$ κ . $\delta\rho\lambda\lambda\alpha\gamma\omega$ ($\tau\upsilon\mu\iota\omega$), so auch Ps. 18. 11, während Ps. 115. 6 alle Texte $\chi\epsilon\tau\eta\eta\eta$ (sc. $\tau\epsilon\mu\eta\psi\tau\eta$) schreiben für dasselbe $\tau\upsilon\mu\iota\omega\varsigma$. — Ps. 21. 11, ist $\eta\epsilon$ $\chi\eta\psi\epsilon\lambda$ buc. mon. ja auch sin. sof. die richtige auch sonst überall beobachtete Übersetzung des griechischen Wortes $\kappa\omega\lambda\acute{\iota}\alpha$, doch schreibt pog. bon. sof. an erster Stelle $\tilde{\omega}$ $\pi\tau\eta\psi\epsilon\psi\alpha$. Das letzte Wort scheint eher für $\gamma\alpha\sigma\tau\eta\eta\eta$ gebraucht gewesen zu sein, so Ps. 30. 10, 43. 26, 70. 6, 138. 13. Allein auch $\chi\eta\psi\epsilon\omega$ in 21. 9, 57. 4, 109. 3, 126. 3. — Ps. 21. 17 $\lambda\omega\kappa\lambda\epsilon\psi\eta\chi\eta$ mon. buc.: $\lambda\omega\beta\eta\psi\eta\chi\eta$ pog. bon. sof. ($\pi\omega\eta\eta\eta\epsilon\upsilon\delta\mu\epsilon\eta\omega\varsigma$), der erste Ausdruck kehrt wieder Ps. 5. 5, 14. 4, 25. 5, 36. 1, 8. 9, 73. 3, 91. 12, 104. 15, der letztere nur Ps. 63. 3 ($\lambda\omega\beta\eta\psi\eta\chi\eta$), Ps. 93. 16 steht $\lambda\omega\kappa\lambda\epsilon\psi\eta\omega\upsilon\psi\eta\eta\epsilon$ mon. buc.: $\lambda\omega\beta\omega\upsilon\psi\eta\eta\epsilon$ sin. pog. bon. sof. und Ps. 118. 115 schreibt $\lambda\omega\kappa\lambda\epsilon\psi\eta\omega\upsilon\psi\eta\eta\epsilon$ mih. mon., dagegen alle anderen $\lambda\omega\beta\eta\psi\eta\eta\eta$.² — Ps. 21. 26 $\mu\omega\lambda\eta\tau\eta\psi\alpha$ mon. buc.: $\omega\beta\epsilon\tau\eta\psi\alpha$ pog. bon. sof. ($\tau\acute{\alpha}\zeta$ $\epsilon\delta\eta\acute{\gamma}\acute{\alpha}\zeta$), so noch Ps. 55. 13, 115. 5 (hier haben mih. mon. $\mu\omega\lambda\eta\tau\eta\psi\alpha$, alle anderen $\omega\beta\epsilon\tau\eta\psi\alpha$), Ps. 115. 9 wieder $\mu\omega\lambda\eta\tau\eta\psi\alpha$ mih. buc. mon., die anderen $\omega\beta\epsilon\tau\eta\psi\alpha$; das letztere Wort kehrt in derselben Bedeutung wieder Ps. 49. 14, Ps. 65. 13 schreiben buc. mon. und pog. $\mu\omega\lambda\eta\tau\eta\psi\alpha$, bon. sin. sof. $\omega\beta\epsilon\tau\eta\psi\alpha$, Ps. 60. 8 und 64. 2 haben alle den Ausdruck $\mu\omega\lambda\eta\tau\eta\psi\alpha$ (sin. an letzter Stelle $\omega\beta\epsilon\tau\eta\psi\alpha$). Der Ausdruck $\omega\beta\epsilon\tau\eta\psi\alpha$ für $\epsilon\delta\eta\acute{\gamma}\eta$ scheint Eigentümlichkeit des Psalters zu sein, da im Neuen Testament dafür nur $\mu\omega\lambda\eta\tau\eta\psi\alpha$ angewendet wird; vgl. noch als Verbum $\epsilon\delta\eta\gamma\omega\mu\alpha\iota$ Ps. 75. 12 $\pi\omega\mu\omega\lambda\eta\tau\epsilon$ $\epsilon\alpha$ schon sin. und buc. mon.; sonst die älteren Texte $\omega\beta\epsilon\tau\eta\psi\alpha\eta\tau\epsilon$ $\epsilon\alpha$, so auch im glagolitisch kroatischen

¹ Ganz so ist in I petr. 1, 13 in $\xi\acute{\iota}\varsigma$. $\epsilon\psi$ $\epsilon\mu\epsilon$ $\tau\epsilon\lambda\epsilon\psi\alpha$ übersetzt für $\acute{\epsilon}\nu$ $\tau\omega\upsilon\tau\omega$ $\tau\psi$ $\sigma\eta\gamma\eta\acute{\omega}\mu\alpha\tau\iota$ und ibid. 14 $\omega\tau\eta\lambda\epsilon\eta\eta\eta\eta$ $\tau\epsilon\lambda\omega\upsilon$ $\mu\omega\mu\epsilon\mu\omega$, wo allerdings auch im griechischen die Variante $\tau\omega\delta$ $\sigma\acute{\omega}\mu\alpha\tau\omega\varsigma$ nachweisbar ist.

² Auch für $\pi\omega\eta\eta\eta\epsilon$ steht $\lambda\omega\beta\epsilon\lambda$ Ps. 7. 10, 54. 16, dagegen $\lambda\omega\kappa\lambda\epsilon\psi\eta\tau\epsilon\omega$ Ps. 27. 4, 93. 23 buc. mon., 72. 8 nur mon. und Ps. 140. 4 haben schon die ältesten Texte $\lambda\omega\beta\epsilon\psi\eta\eta\eta$ ($\epsilon\acute{\iota}\varsigma$ $\lambda\acute{\omicron}\gamma\omega\upsilon\varsigma$ $\pi\omega\eta\eta\eta\epsilon\varsigma$), mon. $\epsilon\alpha$. $\lambda\omega\kappa\lambda\epsilon\psi\eta\tau\epsilon\eta\eta$.

Psalter und Ps. 131. 2 haben alle Texte *овѣща са*. — Ps. 21. 28 *къзыкь buc. mon.: ѡзычьнаа* *rog. sin. жъзыкьса bon. sof.* — Ps. 22. 3 *правды mon. buc.: правьна* *rog. bon. sof.* (griechisch *δικαιοσύνης*). — Ps. 24. 11 *многъ buc. mon. sof.: велни sin. rog. sof.* (griechisch *πολλή*). — Ps. 25. 3 *благовѣдхъ mon. buc.: ѡвѣдхъ* die übrigen, das einfache Verbum kehrt wieder Ps. 34. 14, 55. 14, 114. 9; Ps. 25. 8 *благовѣнне buc. mon.: красѡж* *rog. bon. sof.* (*εὐπρέπεια*), so auch 92. 1 *mon.*, der letzte Ausdruck noch Ps. 49. 2, während Ps. 103. 2 alle *вельвѡста* anwenden; Ps. 92. 1 schreiben die ältesten Texte *лѡвста*. — Ps. 25. 10 *мъздъ buc. mon.: мзѡтъ* oder *мзѡмъ* die übrigen, im griechischen *δῶρον*, derselbe Ausdruck Ps. 14. 5 überall *мзѡда*, nur *sin. мзѡтѡ*; sonst wird der Ausdruck *даръ* gebraucht: Ps. 44. 12, 67. 30, 71. 10, 75. 12. — Ps. 26. 9 *не ѡвратн sin. mon. buc.: не ѡтѡвръзн* *rog. bon. sof.* Die letzte Lesart ist falsch, vielleicht aus der nächsten Zeile, wo *μὴ ἐγκαταλίπης με не ѡтѡвръзн мене* steht, herübergenommen, weil sonst das Verbum *ἀποστρέφω* regelmäßig durch *отѡвратити* (z. B. 9. 32, 12. 1, 21. 25, 29. 8, 43. 25, 50. 11, 68. 18 usw.) oder *взѡвратити* (z. B. 6. 11, 9. 4, 18, 17. 38, 34. 4, 13, 39. 15, 43. 11, 52. 7, 53. 7, 69. 3, 4, 73. 11, 21 usw.) übersetzt wird; Ps. 77. 57 steht *buc. mon. ѡвратнше се* (sonst *взѡвратнша са*), so auch 103. 9 in allen Texten, 118. 59 haben sonst alle *ѡвратнхъ*, nur *sof. взѡвратнхъ*. — Statt *молнѡта* für *δέησις* kommt *mon. buc. einige Male моленне* in Anwendung, so 27. 2, 6, 60. 2, 139. 7; 87. 2 (haben alle *моленне*), ebenso 111. 18 und 114. 1; Ps. 27. 3 für das ältere *нскрънн* schreiben *mon. buc. блнжннн*, sonst ist in allen Texten *нскрънн* üblich, 100. 5 steht nur in *sof. блнжнньвѡ*, Ps. 37. 12 und 121. 8 haben schon die ältesten Texte den Ausdruck *блнжнка* und das setzt sich so fort auch in jüngeren Texten, doch 37. 12 hat *mon. нскрънн*, *buc. блнжнн*. — Ps. 27. 7 *помощь блн взѡтъ* die übrigen, *помощьннкъ mon. buc.* (*ἐβουθηθήτην*). — Ps. 30. 26 *сѡдѡлаь еси buc. mon.: сѡврѡннъ еси* *rog. bon. sof.*; vgl. 7. 3 überall das Verbum *сѡдѡлати*. — Ps. 31. 9 *конь н мькъкъ buc. mon. auch sin.* (auch griechisch *sing.*): *конн н мъкъкъ* *rog. bon. sof.* — Ps. 32. 10 *къзыкьмъ buc. mon.: ѡзыкъ* *rog. bon. sin. sof.* — Ps. 34. 7 *тѡунѡ* *buc. mon.* (*θωρεάν*): *rog. sin. шѡтъ*, *bon. спѡтн*, *sof. вѡзѡма*, vgl. ebenso Ps. 34. 19, wo *вѡзѡма* *sof. buc.*, *тѡунѡ mon.* schreibt, Ps. 68. 5 *тѡунѡ mon.*, *вѡзѡма buc.*, *спѡтн* *rog. bon.*, Ps. 108. 3 *спѡтн* *rog. bon. sin. buc.*, *нпѡтн* *sof.*, nur *mon. тѡунѡ*, ebenso Ps. 118. 161, wo *тѡунѡ* *buc. mon.* hat, ebenso Ps. 119. 7. Auch für *μάτην* wendet man *въ ѡуѡ* an 34. 7, 38. 6, 12, 40. 7 (hier die meisten *ѡуѡ*, doch *mon. въ ѡуѡ*), 62. 9, 126. 1, 2, nur Ps. 38. 7 schreibt *rog. въ вѡдѡвь*. — Ps. 34. 8 wird *θήρα* (*captio*) durch *лъть* übersetzt in *sin. rog. bon. sof.* — also gewiß ist das die älteste Übersetzung, *buc. und mon.* wenden dafür offenbar als Verbesserung den Ausdruck *ловнѡта* an: *ловнѡтѡу* *уже сѡкрн*; Ps. 16. 12 steht der Ausdruck *ловъ*, Ps. 123. 6 *ловнѡта* und Ps. 131. 15 ebenfalls in den beiden jüngeren Texten, während die älteren hier die Lesart *χίραν* voraussetzen und *взѡвнцъ* anwenden. — Ps. 34. 8 *въвнмѡтъ ѡго mon. buc.* nach dem griechischen *συλλαβέτω αὐτόν*, die älteren Texte lesen *συλ. αὐτόυς* und übersetzen: *въвнмѡтъ ѡ* (so *rog. bon. sof.*, doch *sin.* schreibt *н*, d. h. *αὐτόν*); *ibid.* ältere Texte haben *да вѡпадѡтъ* (griechisch *πεσοῦνται*), die jüngsten *buc. mon. да вѡпадѡтъ въ ню* (griechisch *πεσεῖται*). — Ps. 34. 11 *вѡсташѡ* *buc. mon.*, die älteren *взѡтавѡше* (*ἀναστάντες*). — Ps. 35. 5 für *παρέστη* steht in ältere Texten *ста на* —, die jüngeren *buc. mon.* übersetzen wörtlicher *пръста*, *mon.* außerdem *вѡскомоу поутн не блгову*, ganz nach dem griechischen *πάσῃ ὁδῷ ὡς ἀγαθή*, während *buc.* noch die Wendung *на вѡскомъ поутн не влзѡтъ* wahr; *ibid.* 7 *вѡздъна многа* *buc. mon.*, die älteren *вѡздънне много*, sonst steht *вѡздъна* auch in den ältesten Texten Ps. 32. 7, 41. 8, 70. 20, 21, 76. 17, 103. 6, 105. 9, 106. 26, 134. 6, 148. 7, nur 77. 15 liest man überall *въ вѡвѡднѡвъ многъ*,

wahrscheinlich wegen Vers 17, wo gleichfalls *взъздѣньѣ* steht, das dem griechischen *ἐν ἀνύδρω* entspricht. — Ps. 36. 9 *наслѣдѣтъ зѣмаю* buc. mon. (*κληρονομήσουσιν τὴν γῆν*): die älteren schreiben hier *вѣладѣхъ зѣмаехъ*, der erstere Ausdruck ist sonst der gewöhnliche in allen Texten, so Ps. 24. 13, 36. 11, 22, 29, 43. 4, 68. 36, 82. 13, in etwas geänderter Form *наслѣдѣвати*: Ps. 104. 44, 118. 111. — Ps. 36. 14 für *ἐνέτειναν* ist der ältere Ausdruck *налашти* (*налацати*), also Aor. *налаша* oder *налакша*, der spätere *напреци* — *напрезати*, also Aor. *напрегоше*; Ps. 7. 13 steht *напреже* buc. mon. und auch schon bou., dagegen in sin. rog. *отъземе*, wo wir *налаче* erwarten würden; Ps. 10. 2 schreiben alle Texte den älteren Ausdruck: *налаша* rog. bou. sin. *налакшѣ* sof. und *налекше* buc. mon.; Ps. 44. 5 *налаци* rog. bou. sof. und buc., aber mon. *напрезы*; Ps. 57. 8 *налачетъ* rog. bou. sof., aber *напрежеть* buc. mon.; Ps. 63. 4 *налаша* rog. sof. sin. *налакшѣ* bou. *налекше* buc., aber mon. *напрегоше*; Ps. 77. 9 *налацѣхъ* rog. bou. sin. buc., aber *напрезацие* mon. Auch in mih. saec. XIII bulgarischer Redaktion herrscht durchwegs das Verbum *напраж*. — Ps. 36. 26 für *θανίξει* die älteren Texte *занимъ даеть*, buc. und mon. *въ занимъ даеть*, ibid. Vers 21 ist dafür das Verbum *зѣмаеть* gesetzt. — Ps. 39. 18 die älteren schreiben *не замъди* sin. *не замѣди* rog. bou., die jüngeren *не закъни* sof. buc. mon. (*μὴ χρονίσις*), vgl. ebenso Ps. 69. 6, wo auch sof. *не замѣди* schreibt, nur buc. mon. *не закъни*. — Ps. 41. 2 für *ὄν τροπον*) schreiben buc. mon. *имъже ѡвразомъ*; ibid. für *жадаеть* rog. bou. sin. die neueren Texte *желаетъ* buc. mon. (*ἐπιπυθεῖ*), so an zweiter Stelle schon sin. und *желеть* sof. — ibid. 11 die älteren schreiben *на всѣко врѣма*, ungeachtet es im griechischen steht *καθ' ἑκάστην ἡμέραν*, in buc. mon. ist die Korrektur *на всакъ днь* vorgenommen, übrigens steht es so auch schon in sin., darum kann im kroatischen Psalter diese Lesart auch sehr alt sein. — Ps. 43. 23 wird in den ältesten Texten der passive Ausdruck *ἐλογίσθημεν* durch die aktive Form *взмѣниша ны* wiedergegeben, buc. mon. stellten den näheren Anschluß ans griechische her: *вмѣнихомъ се*. — Ps. 44. 12 für *ἐπεθύμησεν* war die ältere Übersetzung *взѣхаетъ* zu schwach, darum berichtigte man später in *вждаеть*. Im kroatischen Psalter blieb die alte Übersetzung, trotzdem der lateinische Text ein stärkeres Verbum concupiscet zeigt. Vgl. noch für *ἐπιθυμία* Ps. 9. 24, 77. 29, 126. 5 und 139. 9 *похотъ*, Ps. 102. 5 die alten Texte *похотъ*, aber buc. mon. *желание*, ebenso 77. 30 sonst in allen *похотъ*, doch mon. *желание*, Ps. 105. 14 schreiben alle Texte *хотѣние*, endlich der Ausdruck *желание* kommt allein vor in Ps. 9. 38, 20. 3, 37. 10, 111. 10. — Ps. 44. 14 für das griechische Wort *κροσωτόν* (d. h. *ἐν κροσωτοῖς*) schreiben die älteren Texte *трѣкзи* als Instr. plur. von *трѣкзи*, dagegen buc. mon. wenden dafür *рѣкзи-рѣкзи* an, die letztere Form scheint die richtigere zu sein und auf älteren *рѣкзи* oder *рѣкзи* zu beruhen. — Ps. 49. 7 steht *свѣдѣтельствовѣхъ* für *διαμαρτυρήσομαι*, in buc. mon. präziser gesagt *зсвѣдѣтельствовѣю* (im kroatischen Psalter nach älterer Vorlage das einfache Verbum). — Ps. 52. 2 steht buc. mon. *влагъ* (für *ἀγαθόν*), in älteren *доєр*. Die übliche Übersetzung ist *влагъ*, so Ps. 4. 7, 15. 2, 24. 13, 26. 13, 35. 5, 38. 3, 44. 2, 52. 4, 53. 8, 64. 5, 72. 1, 28, 85. 17, 91. 2, 102. 5, 106. 9, 110. 10, 117. 1, 2, 3, 4, 29, 118. 71, 72, 122, 124. 4, 127. 5, 134. 3, 135. 1, 142. 10, 146. 1, nur selten steht in älteren Texten *доєръ*, wie z. B. Ps. 34. 12, wo alle Texte *доєрѣ* schreiben, vielleicht nach der Lesart *καλῶν*; in jüngeren ist der Ausdruck *доєръ* durch *влагъ* ersetzt, so in mon. und buc. steht für *доєр* oder *доєрѣ*, *доєрѣ* der übliche Ausdruck *влагъ* 36. 27, 83. 12, 117. 8, 9, nur in mon. steht der letztgenannte Ausdruck in 33. 11, 13, 15, 37. 21, 108. 5 (hier auch mih. *взъ влагъ*), 121. 9 (auch hier mih. *влагъ*), an allen diesen Stellen blieb *доєръ* noch in buc. Ps. 72. 1 schreibt sin. *доєръ*, alle anderen *влагъ*.

Der kroatische Psalter wahrt *добръ* an allen Stellen, wo der Ausdruck in ältesten Texten begegnet. — Ps. 52. 6 die ältere Übersetzung gibt den Genetiv *члѣкоугодьникъ*, in buc. mon. steht dafür der Dativ *ч-оугодникомъ*. — Ps. 53. 5 ältere Übersetzung *искаша дѣла моя*, buc. mon. *вѣзикаше* und mon. dazu den Akkusativ *дѣлоу моеу*, buc. *дѣше мое*. — Ps. 57. 6 der griechische Pluralis *ἐπιθρόνων* ist in älteren Texten nach der nachweisbaren Lesart des Singulars übersetzt *οβαλεψιμαρο*, so steht auch im kroatischen Psalter der Singular, dagegen in mon. (aber nur in mon., nicht zugleich in buc.) ist die Übersetzung berichtigt in *οβαλεψιμηχъ*. Die unmittelbar darauf folgende Lesart ist auch verschieden, die ältere Übersetzung lautet *ѡ прѣмѣдрѣ οβαλεника οβαλεμεя*, so auch noch im kroatischen Psalter, man las den griechischen Text *φαρμακὸς φαρμακευμένου παρὰ σοφοῦ* und bezog *παρὰ σοφοῦ* auf *φαρμακὸς*, das Partizip scheint man auf *γλακ* bezogen zu haben. Dagegen hat buc. die Lesart *οβαλεмет' се οβαλεмея ѡ прѣмоудрѣ*, mon. nur mit anderer Wortfolge: *οβαλεмея οβαλεмет' се ѡ прѣмоудрѣ*, der Lesart liegt folgender griechischer Text zugrunde: *φαρμακοῦται φαρμακευμένη*. Diese Lesart begegnet schon in mih. saec. XIII (Valjavec Rad C, S. 13). — Ps. 60. 9 sonst *взглаго*, aber buc. mon. mih. *взглаготи*. — Ps. 62. 2 der griechische Text lautet *ποσαπλῶς σοι ἡ σάρξ μου*, darnach die alte Übersetzung *коль мзножичеж* (oder *мзногшъдн*) *тѣбѣ плзть моя*, so auch noch im kroatischen Text, dagegen schreiben buc. und mon.: *како протрет' се пльть моя*, nach der Lesart *ἐπετάθη*, die ich bei Amphiloehius finde. — Ps. 64. 8 dem griechischen Text *τίς ὑποστήσεται* entspricht die älteste Übersetzung *кзто протнеж стаетъ*, später berichtigte man das Verbum in *постойтъ*, so buc. mon., der kroatische Psalter wahrt noch die alte Lesart. — Ps. 65. 7 *τῷ θεσπέζοντι*, von dem ersten Übersetzer auf das vorausgehende *ἐπ' αὐτῷ* bezogen, lautet in der Übersetzung: (*ω немъ*) *οβαδлаψиномъ* (*-цисомъ*), so auch mih. — Ps. 66. 5 und 95. 10, 97. 9 *ἐν εὐθύτητι* lautet in der alten Übersetzung: *в правдѣж*, so noch im kroatischen Psalter, trotzdem es lateinisch steht in *aequitate*; die späteren, d. h. buc. mon. schreiben *въ правость*, doch an letzter Stelle blieb *въ правдоу*. Der griechische Ausdruck *εὐθύτης* wird durch *правда* übersetzt noch Ps. 9. 9, 25. 12 (nur sin.), 110. 8 (hier sin. *правость*), durch *правини* Ps. 16. 2, 98. 4, durch *правость* Ps. 44. 7 (vgl. oben), 118. 7, durch *правота* Ps. 25. 12 (alle bis auf sin.), 36. 37 (alle. nur sof. *правдѣж*), 10. 7 und 16. 2 haben mon. buc. diesen Ausdruck, Ps. 74. 3 schreiben alle so (im N. T. hebr. 1. 8 wird derselbe Ausdruck durch *правенне* übersetzt). Vgl. Ps. 91. 16 *правъ* für *εὐθής*, wo buc. mon. *праведнь* schreiben, Ps. 106. 42 *правдн* alt, berichtigt *правн* mih. mon. — Ps. 67. 26 steht für den griechischen Ausdruck *ἐγγύμενος* in der Bedeutung der nahen Berührung in der ältesten Übersetzung *мадъ*, die späteren setzten dafür *внзъ*, so auch Ps. 93. 15. An dritter Stelle, Ps. 139. 6, wurde *ἐγγύμενα τριβου* durch *при стъжн* übersetzt (vielleicht nach dem lateinischen *iuxta iter*). Ebenso 140. 6 ist *ἐγγύμενα πέτρας* übersetzt durch *при камене* (hier steht jedoch im lateinischen Text *inuti petrae*). — Ps. 67. 28 *ἐν ἐκστάσει* lautet in der alten Übersetzung *в оумѣ οφжаснѣ* (man beachte die lateinische Übersetzung: *in mentis excessu!*), so auch im kroatischen Psalter (Berčić schreibt allerdings *въ оумѣ οφжаснѣ*, doch ist wahrscheinlich *οφжаснѣ* zu lesen), die späteren berichtigten in *въ οφжасѣ* buc. mon. — Ps. 67. 34 *на νεβο νεβοу* die älteren Texte: *на нево невоше* buc. mon. — Ps. 69. 3 haben die älteren Texte *χεταισн* nach der Lesart *οι βουλόμενοι*, buc. und mon. *мыслещи* entsprechend der Lesart *οι λογιζόμενοι*. — Ps. 70. 13 die älteren schreiben *οδεждѣтъ сѧ стουдомъ н ермомъ*, so auch im kroatischen Psalter, aber buc. mon.: *да οβαкоут' се въ стουдѣ н ермъ*. — Ps. 71. 10

αὶ γῆσου lautet in alten Texten στοιχη, buc. mon. und mih. schreiben dafür остроки, Ps. 96. 1 ist überall στοιχη unangetastet geblieben, nur mih. schreibt schon ωτροки. — Ps. 72. 14 für μεμαστωμένους schreiben die älteren Texte τενειз, buc. und mon. внишь (so auch mih.), dasselbe griechische Verbum wurde ibid. Vers 5 durch не приимкѣз раниз übersetzt und so steht es überall, auch im kroatischen Psalter. — Ps. 73. 7 vz zemlan die älteren Texte, na zemlan die jüngeren (mih. buc. mon.). — Ps. 74. 5 μὴ παρανομήν gut übersetzt in alten Texten не прѣстѣпаните законѧ, so auch im kroatischen Psalter (nicht nach dem lateinischen nolite inique agere), erst die neueren buc. mon. näher ans griechische anschließend не вѣзаконюните. — Ps. 75. 6 nach slawischer Syntax: оузынѣша сѧномъ своимъ, so die älteren Texte, später ans griechische angelehnt: оуноуше сѧнь свои, so buc. mon. und auch mih. sof. — Ps. 75. 8 das griechische ἀπιστήσεται lautet in alter Übersetzung протнениз сѧ, so auch im kroatischen Psalter, später dem griechischen Text näher gebracht in mih. buc. mon. протнѣоу станеть ти. — Ps. 75. 11 für die ältere Übersetzung σφαλѣзѧ (ἐγκατάμματα) — so auch im kroatischen Psalter, steht in mih. buc. mon. останѣкѧ; Ps. 36. 37, 38 haben alle Texte den letzteren Ausdruck. — ibid. für ἐορτάζει schreiben die älteren Texte оупраздѧннѣз сѧ, so auch der kroatische Psalter, dagegen mih. buc. mon. празднуоуѣтъ ти. — Ps. 77. 11 ἐδέρξεσѧ lautet in älteren Texten вѧлгодѣтъ oder вѧлгодѧтъ wie mih., so auch im kroatischen Psalter, später вѧлгодѧнне, so buc. mon. — ibid. 25 älter вѣтъ, später ѧде — ibid. 38, 45 für διαφθείρω steht in älteren Texten пороуенти, so auch noch mih. und im kroatischen Psalter, aber buc. mon. dafür растлѣтъ, растлѧ. Dieses Verbum, entweder растѣлѣтъ oder растѣлѧннѣ сѧ, steht auch 13. 1 (überall), 52. 2. Im Titel 56, 57, 58, 74: не истѣлѧ: μὴ διαφθείρηз. — ibid. 47 steht für τὴν ἄμπελον in älteren Texten вниѧ, in buc. mon. вниогрѧды (mih. вниогрѧдѧ), dieser Ausdruck ist in allen Texten Ps. 79. 9, 15, 104. 33, dagegen 127. 3 steht dafür der Ausdruck лозѧ. — Ps. 77. 57 ältere Texte вѣзкратнѧ сѧ (ἐπέστρεψѧν), die jüngeren wie buc. mon. обратнѣ сѧ, der letztere Ausdruck steht Ps. 6. 5, 7. 8, 13. 7, 18. 8, 21. 28, 22. 3, 50. 15, 59 tit., 67. 23, 70. 20, 21, 72. 10, 77. 34, 39, 41, 79. 4, 8, 15, 20, 84. 7, 9, 93. 15, 103. 9, 114. 7, 118. 59, 79; minder häufig ist schon in ältesten Texten der Ausdruck вѣзкратнѧннѣ 6. 11, 13. 7, 52. 7, 55. 10, 58. 7, 15, 84. 2, 5, 89. 3, 13, 103. 29, 125. 1, 4, 145. 4. — ibid. 61 vz рѧцѣ врѧннѣ die älteren Texte, vz рѧцѣ врѧз мih., вь роуки врѧгомъ buc. mon. — ibid. 63 ἐπειθѣθήσαν übersetzen die älteren (auch mih.) поствѣвннѣ вышѧ, buc. und mon. оствѣвннѣ выше; Ps. 34. 14 wird πενθѣων durch плача und συθρωπѧζѣων durch сѣтѣнѧ wiedergegeben. — Ps. 78. 5 ἐκκαυθήσεται ältere Übersetzung раждежетѣ сѧ, spätere разгорнѣтъ сѧ, vgl. Ps. 2. 13 вѣзгорнѣз сѧ, 38. 4 разгорнѣз сѧ, 72. 21 разгорѣ сѧ, 88. 47 разгорнѣз сѧ (hier mih. раждежет сѧ), 117. 12 разгорѣша сѧ; als aktives Verbum 77. 38 раждежетѣ, 120. 6 ожѣкетѣ und passiv 105. 18 раждѣже сѧ. — Ps. 79. 3 statt des freieren да ны сѧпасѣннѣ (so alle älteren Texte) berichtigen mih. buc. mon. um den näheren Anschluß an die griechische Vorlage zu gewinnen сѧстнѣ насѣ (εἰς τὸ σώσαι ἡμᾶς). — ibid. 6 für παρωѣннѣ (varl. παρωѣннѣ) schreiben buc. mon. und sof. напнѧтѣннѣ, vgl. ebenso Ps. 80. 17 die älteren alle патроуѣ, so auch noch buc., aber mon. напнѧ. — Ps. 80. 13 für ἐπιτήδευμα wird buc. mon. начнѧннѣ angewendet, по начнѧннѣ, dieser Ausdruck kehrt Ps. 9. 12, 13. 1, 27. 4, 76. 13, 98. 8, 105. 29, 39 wieder, es ist darum ganz begreiflich, daß Ps. 80. 13 die Lesart der älteren Texte по похѣтемѧ, die in sin. bon. pog. mih. enthalten ist, von späteren Texten berichtet wurde. Der glagolitisch kroatische Text schreibt noch по похѣтемъ. — Ps. 82. 6 steht für ἐν ἰμυνοῖѧ in älteren Texten noch нномышлѣннѣннѣ, aber mih. buc. mon. schreiben schon ѣдиномышлѣннѣннѣ; letzterer Ausdruck steht Ps. 54. 15

schon in pog. bon. mih. (aber sin. und sof. schreiben noch *нѣмѣшл.*), für *μονότροπος* steht *нѣмѣшлѣнѣ* noch in bon. sin., aber *единѣмѣшлѣнѣ* schon pog. sof. mih. und weiter buc. mon. (Ps. 67. 7). — Ps. 82. 14 für *καλάμη* steht in ältesten Texten *сѣвлѣнѣ*, so sin. pog. bon. sof., auch kroatisch glagolitisch, erst in neueren, mih. buc. mon. *трѣсѣтѣ*, dieser Ausdruck entspricht jedoch dem griechischen *καλάμους* Ps. 44. 2, 67. 31 (hier in der Form des Adjektivs *трѣсѣтѣнѣ*), während für *καλάμη* auch in dem Text des Propheten Jesaias der Ausdruck *сѣвлѣнѣ* angewendet wird (vgl. Evsejev Кн. пр. Ис. 99). — Ps. 82. 17 für *ἀτιμία* gebrauchen die ältesten Texte den Ausdruck *дѣсѣждѣннѣ*, so sin. sof. bon. pog., auch kroatisch glagolitisch, erst die jüngeren (mih. buc. mon.) *вѣсѣчѣтнѣ* oder *вѣсѣчѣтнѣ*, offenbar wegen des näheren Anschlusses an die griechische Vorlage. — Ps. 83. 7 *вз ѣмѣсто: εἰς τόπον* die älteren Texte (kroatisch *въ ѣмѣстѣ*), die jüngeren (mih. buc. mon.) *на ѣмѣстѣ*. — Ps. 84. 6 für *διατενείς* steht in pog. bon. der nicht genau passende Ausdruck *прѣвлѣши*, der nicht der ältesten Übersetzung angehören dürfte, da sin. und der glagolitisch kroatische Text *прѣсѣтрѣши* anwenden, so auch noch buc. mon., sof. geht abseits mit *прѣвлѣчѣши*. An einer anderen Stelle. (Ps. 139. 6) steht für dasselbe Verbum in der slawischen Übersetzung der Ausdruck *прѣвлѣти*. — Ps. 84. 14 wurde *προπορεύσεται* durch das einfache *идѣтѣ* übersetzt (weil vorher *прѣдѣ нимѣ* steht), später hat man es dem griechischen Ausdruck durch *прѣдѣидѣтѣ*, so buc. mon., näher gebracht. Vgl. Ps. 88. 15, wo alle Texte *прѣдѣидѣтѣ* schreiben und 96. 3 ebenso *прѣдѣидѣтѣ*. — Ps. 85. 5 für *πολύελοις* schreiben die älteren Texte mit einiger Freiheit *прѣвнѣлѣстнѣнѣ*, aber mih. buc. mon. näher gerückt dem griechischen Ausdruck *многомнѣлѣстнѣнѣ*; ebenso Ps. 85. 15, 102. 8, 144. 8 — überall hat der kroatisch glagolitische Text noch die ältere Form *прѣвнѣлѣстнѣнѣ*. So wurde auch der Ausdruck *μακρόθυμος* zuerst übersetzt durch *трѣпѣлѣнѣнѣ* Ps. 7. 12, 102. 8, 144. 8, so in allen älteren Texten und auch im kroatisch glagolitischen; später jedoch ließ man sich von dem griechisch zusammengesetzten Adjektiv zur Wahl des Ausdrucks *дѣлѣготрѣпѣлѣнѣнѣ* verleiten, so in mih. mon., doch buc. bleibt noch beim alten. — Ps. 87. 9 und 19 für *τοὺς γινώσκουσ* steht in ältesten Texten *знѣннѣ моѣ*, erst die jüngeren buc. mon. setzen dafür *знѣмѣмѣхѣ моѣнѣхѣ* (glagolitisch kroatischer Text schreibt als Akkusativ Plural *знѣннѣ моѣ*). Der Ausdruck *знѣмѣнѣ* steht in allen Texten Ps. 30. 12. 75. 2, doch Ps. 54. 14 schreiben die älteren Texte *знѣннѣ моѣ* (glagolitisch kroatisch *знѣннѣ моѣ*), nur mon. *знѣмѣмѣ моѣ* (hier ist in der griechischen Vorlage neben *γινώσκῃ μοῦ* noch die Variante *γινώσκῃ μοῦ* vorhanden). — Ps. 87. 11 für *ἰατροί* steht in sin. pog. der ältere Ausdruck *вѣлнѣнѣ*, bon. und alle jüngeren schreiben *врачѣвѣ*. Bekanntlich kommt dieser Wechsel schon in dem Evangelientext vor. Im kroatischen Psaltertext wird *вѣлнѣнѣ* geschrieben, was auf *вѣлнѣ* hinweist. — Ps. 88. 7 *въравнѣннѣнѣ сѣ ἰσθῆθῆσεται* pog. bon. sof.: *оуравнѣннѣнѣ сѣ* buc. mon., auch schon sin. und glagolitisch kroatisch. — *ibid.* 8 die älteren *прѣславѣлѣмѣнѣнѣ сѣ* (so sin. pog. bon. sof.): *ἐνδοξάζομενος*, später (buc. mon.) *прѣславѣлѣмѣмѣнѣнѣ*. — *ibid.* 16 die älteren schreiben *κλнѣннѣнѣнѣ* für *ἀλαλαγμός*, später *вѣсклнѣннѣнѣнѣнѣнѣ* (so buc. mon. und sof., auch kroatisch glagolitisch). Die letztere Form steht überall Ps. 26. 6, 46. 6, aber *вѣсклнѣннѣнѣнѣнѣнѣ* 32. 3, 150. 5. — *ibid.* 23 *ннѣсѣжѣ* (oder *ннѣсѣоѣжѣ*) *оуспѣвѣтѣ* sin. pog. bon. sof., später geändert in *ннѣчѣтоѣжѣ оуспѣвѣтѣ*. — *ibid.* 36 *κλѣлѣ* (oder *κλѣлѣхѣ*) *сѣ сѣлѣлѣ моѣнѣнѣ* (*ᾠμοσα ἐν τῷ ἄγίῳ μου*), so alle älteren Texte, auch der glagolitisch kroatische und mih., später geändert buc. mon. so: *въ сѣтоѣ моѣнѣ*. — *ibid.* 41 *ρѣзѣрнѣлѣ* *сѣн* alle älteren Texte (pog. bon. sin. sof. glagolitisch kroatisch), später ersetzt durch *ннѣзѣлѣжнѣлѣ* *сѣн* buc. mon. oder *ннѣзѣлѣжнѣ* mih.; für dasselbe Verbum (*καθαρίζειν*) steht Ps. 9. 7, 59. 3 *ρѣзѣлѣрѣушнѣлѣ* *сѣн*, ebenso 10. 3 *ρѣзѣлѣрѣушнѣлѣ*, 51. 7 *ρѣзѣлѣрѣушнѣтѣлѣ*, doch 27. 5 *ρѣзѣрнѣшнѣ* und 79. 13 *ρѣзѣрнѣ*. — *ibid.* 50 *нѣтннѣоѣжѣ тѣоѣнѣлѣ* die älteren Texte, auch mih., später *въ нѣтннѣнѣ*

твоян buc. mon. näher dem griechischen ἐν τῇ ἀληθείᾳ σου. — Ps. 89. 2 ältere Übersetzung прежда даже горы не взиша и сздад са земля (so sin. pog. bon. sof. kroatisch glagolitisch), später (buc. mon.) näher dem griechischen пр. даже горы не быти и сздадти се земля — ibid. 6 die ältere Übersetzung gibt оуничженна (varl. оуничженна) впадѣтъ лѣта нхъ (τὰ ἐξουθενώματα αὐτῶν ἐτη ἐσονται), später berichtige man nach der Lesart ἐτι für ἐτη so: оуничженна нхъ еще воудогутъ, so mih. buc. mon. — ibid. 10 и воле нхъ (καὶ τὸ πλεῖον αὐτῶν) ältere Übersetzung, später in mih. buc. mon. dem griechischen näher gebracht: и множе нхъ. — Ps. 90. 4 ἐπλω lautet in älterer Übersetzung цнтомы, aber mih. buc. mon. оружнѣмъ; vgl. Ps. 5. 13, wo sin. pog. цнтомы geben, dagegen bon. buc. mon. оружнѣмъ, Ps. 34. 2 haben alle оружнѣ, ebenso Ps. 45. 10, 56. 5 und Ps. 75. 4 steht für ὄπλον an erster Stelle цнтъ und оружнѣ an zweiter Stelle für das griechische ῥομφαία (so auch mih.). — Ps. 90. 7, 10 не прнстѣпнтъ die älteren Texte, aber mih. buc. mon. an erster Stelle не прнблжнтъ се, näher dem griechischen οὐκ ἐγγίσει. Der letztere Ausdruck ist die übliche Übersetzung des Verbums ἐγγίσειν, vgl. 26. 2, 31. 6, 9, 37. 12, 54. 19, 22, 87. 4, 106. 18, 118. 169, 148. 14. Der kroatisch glagolitische Text schreibt an beiden oben erwähnten Stellen ebenfalls das Verbum прнстѣпнтн, dadurch ist die Priorität dieses Ausdrucks an jenen beiden Stellen gesichert, mih. hat auch Vers 10 прнблжнт са. — Ps. 91. 13 sonst кедръ лнбнскыа, aber die jüngeren (buc. mon.) к. нже въ лнбнѣ (ή ἐν τῷ Λιβάνῳ). — Ps. 93. 8 когда оумѣдрите са — alle älteren Texte unter der Voraussetzung des griechischen πότε φρονήσατε, aber buc. mon. нѣкогда оум. wegen der Lesart ποτὲ φρ.; kroatisch glagolitischer Psalter hat hier нѣкогда. — ibid. 12 statt der älteren Übersetzung неже ты накажешн steht in buc. mon. неже аце пак. — Ps. 94. 6 нже ны етъ створназ — so übersetzen alle alten Texte, erst buc. mon. створшнмъ насъ, nach dem griechischen τοῦ ποιήσαντος ἡμᾶς. — Ps. 96. 2 für den griechischen Ausdruck κρίμα wird сѣдз geschrieben in allen älteren Texten, doch buc. mon. und hier auch der glagolitische kroatische Text wendet das üblichere Wort соудѣба an; ähnliches Schwanken zwischen älterem сѣдз und jüngerem соудѣба zeigt noch Ps. 80. 5 (auch hier in glagolitisch kroatisch соудѣба). Ohne Abweichungen steht überall сѣдз Ps. 71. 1, 118. 121, 132, 145. 7, 149. 9; dagegen ist сѣдѣба das gewöhnliche: 9. 17, 26, 16. 2, 17. 23, 18. 10, 36. 6, 47. 12, 88. 15, 31, 96. 8, 102. 6, 104. 5, 7, 118. 7, 13, 20, 30, 43, 52, 62, 102, 106, 108, 149, 156, 160, 164, 175, 147. 8, 9. An drei Stellen steht in der alten Übersetzung der Ausdruck повелѣнне 118. 39, 75, 120 (Vers 39 mih. сѣдѣв, Vers 75 steht im glagolitisch kroatischen соудѣвы und 120 ѿ соудѣвъ mon. buc., glagolitisch kroatisch dagegen повелѣнн), mih. schreibt auch 120 сѣдѣв. — Ps. 99. 3 für νομή steht in älteren Texten пастѣнна, doch mih. buc. mon. пажнтъ. Der letztere Ausdruck steht überall Ps. 73. 1, 78. 13, dagegen 94. 7 haben alle пастѣнна und 99. 3 die älteren пастѣнна, mih. buc. mon. пажнтъ. — Ps. 101. 10 ндѣ für ὅτι in ältesten Texten, auch glagolitisch kroatisch ндѣ, dagegen buc. mon. занѣ. — ibid. 26 ez начатъкъ alle älteren Texte, erst buc. mon. въ начетыцѣхъ, näher dem griechischen κατ' ἀρχάς. — ibid. 27 für ἡμάτων schreiben die älteren оубало-оубѣло, doch buc. mon. въ одеждоу; sonst ist für den erwähnten griechischen Ausdruck die übliche Bezeichnung рнзѣ, so Ps. 21. 19, 44. 9, 103. 2, 6, 108. 18, 19. — ibid. 28 ἐκλείψουσιν lautet in den ältesten Texten неконѣмѣтъ са, so auch kroatisch glagolitisch, doch mih. buc. mon. некоудѣють. Dieses Verbum begegnet Ps. 11. 2 schon in den ältesten Texten, ebenso 30. 11, 54. 12; viel üblicher ist allerdings неконѣмѣти са: Ps. 17. 38, 38. 11, 72. 19, 77. 33, 83. 3, 89. 7, 9, 101. 28, 103. 35, 118. 82, 123, 142. 7. Nicht selten begegnet нрезнжтн (dauernd нрезнѣтн): 36. 20, 63. 7, 67. 3, 68. 4, 70. 13, 72. 26, 101. 4, 103. 29.

118. 81, 141. 4. Vereinzelt $\eta\upsilon\epsilon\mu\alpha\gamma\alpha\tau\eta$ 70. 9, 106. 5. Als verbum transitivum wird es durch $\pi\omicron\tau\eta\rho\epsilon\upsilon\eta\tau\eta$ wiedergegeben 9. 6. 72. 26. — Ps. 103. 27 $\pi\rho\acute{\omicron}\varsigma\ \sigma\acute{\epsilon}\ \pi\rho\omicron\sigma\delta\omicron\kappa\omega\delta\omega\tau\omega\upsilon$ in älteren Texten lautet $\bar{\omega}$ $\tau\epsilon\beta\epsilon\ \chi\alpha\iota\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}$ (lateinisch a te), aber in mih. buc. mon. $\kappa\acute{\alpha}\ \tau\epsilon\beta\epsilon$. — ibid. 32 $\kappa\alpha\pi\nu\acute{\iota}\zeta\omicron\nu\tau\alpha\iota$ übersetzen die älteren Texte $\epsilon\upsilon\kappa\omicron\upsilon\alpha\rho\alpha\tau\acute{\alpha}\ \epsilon\alpha$ (kroatisch glagolitisch $\kappa\omicron\upsilon\alpha\rho\epsilon\tau'$ $\epsilon\alpha$), aber mih. buc. mon. $\epsilon\upsilon\lambda\delta\upsilon\mu\epsilon\tau\acute{\alpha}\ \epsilon\epsilon$, vgl. dasselbe Verhältnis Ps. 143. 5, wo noch buc. schreibt $\epsilon\upsilon\kappa\omicron\upsilon\alpha\rho\epsilon\tau\acute{\alpha}\ \epsilon\epsilon$, nur mon. $\epsilon\upsilon\lambda\delta\upsilon\mu\epsilon\tau'$ $\epsilon\epsilon$. — Ps. 104. 17 $\epsilon\iota\varsigma\ \delta\omicron\upsilon\delta\lambda\omicron\nu$ wurde in alten Texten übersetzt durch $\epsilon\upsilon\ \rho\lambda\omicron\upsilon\tau\alpha\kappa$, so noch im glagolitisch kroatischen Psalter, erst später dem griechischen Text näher gebracht $\epsilon\upsilon\ \rho\lambda\omicron\upsilon\alpha$ sof. $\epsilon\upsilon\ \rho\lambda\omicron\upsilon\beta$ mih. buc. mon. — ibid. 19 die älteren Texte schreiben $\pi\rho\eta\eta\delta\epsilon\tau\acute{\alpha}$ bon. $\pi\rho\eta\eta\delta\epsilon$ sin. pog., die jüngeren mih. buc. mon. $\pi\rho\eta\eta\delta\epsilon$ ($\mu\acute{\epsilon}\chi\rho\iota\ \tau\omicron\upsilon\ \epsilon\lambda\theta\epsilon\iota\nu$). — ibid. 20 $\kappa\alpha\iota\ \acute{\alpha}\rho\eta\kappa\epsilon\nu\ \alpha\upsilon\tau\omicron\nu$ lautet in alten Texten $\eta\sigma\pi\omicron\upsilon\sigma\tau\eta$, später $\eta\ \omicron\sigma\tau\alpha\upsilon\eta\ \eta$ (so schon mih.). Das letzte Verbum kehrt wieder in Ps. 16. 14, 104. 14, 124. 3, dagegen 84. 3 schreiben alle $\sigma\tau\alpha\pi\omicron\upsilon\sigma\tau\eta\tau\eta$, beides begegnet 24. 18 $\omicron\sigma\tau\alpha\upsilon\eta$ pog. $\sigma\tau\pi\omicron\upsilon\sigma\tau\eta$ bon. mon., 31. 5 $\omicron\sigma\tau\alpha\upsilon\eta\tau\eta$ pog. sin. buc., $\sigma\tau\pi\omicron\upsilon\sigma\tau\eta\tau\eta$ bon. sof. mon., 31. 1 steht pog. $\sigma\tau\zeta\epsilon\tau\alpha\sigma\alpha$, die übrigen (bon. sof. buc. mon.) wenden $\sigma\tau\pi\omicron\upsilon\sigma\tau\eta\tau\eta$ an. — ibid. 23 $\rho\eta\eta\delta\epsilon$ die ältesten, später $\rho\eta\eta\sigma\upsilon\lambda\epsilon\tau\epsilon\omega\upsilon\alpha$ ($\pi\alpha\rho\alpha\upsilon\kappa\epsilon\iota\nu$) sof. mih. buc. mon. (auch kroatisch glagolitisch so); für dieses Verbum steht Ps. 5. 5 $\rho\eta\eta\epsilon\lambda\eta\tau\eta\ \epsilon\alpha$, 14. 1 $\epsilon\upsilon\epsilon\lambda\eta\tau\eta\ \epsilon\alpha$, ebenso 55. 7, 60. 5, 93. 17; 30. 14 $\eta\eta\tau\eta$, endlich 119. 6 überall $\rho\eta\eta\sigma\upsilon\lambda\epsilon\tau\epsilon\omega\upsilon\alpha$. — Ps. 105. 20 steht für $\chi\acute{\omicron}\rho\tau\omicron\varsigma$ in ältesten Texten $\epsilon\varsigma\omega$, doch sof. $\tau\eta\upsilon\beta\epsilon\kappa$ und mon. buc. $\tau\eta\alpha\upsilon\omicron\upsilon$. Letzterer Ausdruck (älter $\tau\eta\upsilon\beta\alpha$, später $\tau\eta\alpha\upsilon\alpha$) wird angewendet Ps. 36. 2, 71. 16, 91. 8, 102. 15, 103. 14, 104. 35, 128. 6, dagegen $\epsilon\varsigma\omega$ in Ps. 101. 5 (nur buc. mih. $\tau\eta\alpha\upsilon\alpha$, $\tau\eta\upsilon\beta\alpha$), 101. 12, 146. 8. An letzter Stelle wird in alten Texten $\tau\eta\upsilon\beta\alpha$ (oder $\tau\eta\alpha\upsilon\alpha$) für $\chi\lambda\acute{\omicron}\gamma$ angewendet, nur buc. schreibt $\zeta\alpha\kappa\kappa\acute{\alpha}$; sonst wird $\chi\lambda\acute{\omicron}\gamma$ ausgedrückt Ps. 22. 2 durch das adjektivische $\eta\alpha\sigma\tau\epsilon\upsilon\eta\upsilon\zeta$ oder $\eta\alpha\sigma\tau\epsilon\upsilon\eta\eta\upsilon\zeta$, 36. 2 durch $\zeta\alpha\kappa\kappa\acute{\alpha}$, 89. 5, 103. 14 $\tau\eta\alpha\upsilon\alpha$ ($\tau\eta\upsilon\beta\alpha$). — Ps. 107. 5 lesen die älteren Texte $\eta\alpha\kappa\omicron\ \epsilon\upsilon\zeta\epsilon\lambda\eta\eta\chi\eta\ \epsilon\alpha\ \delta\omicron\ \eta\epsilon\beta\epsilon\zeta\ \mu\eta\lambda\omicron\sigma\tau\eta\ \tau\epsilon\omega\alpha$, nach dem griechischen $\zeta\tau\iota\ \acute{\epsilon}\mu\epsilon\gamma\alpha\lambda\acute{\omicron}\nu\theta\eta\ \zeta\omega\varsigma\ \tau\omicron\omega\upsilon\ \omicron\upsilon\tau\omicron\alpha\nu\omicron\upsilon\ \tau\omicron\ \acute{\epsilon}\lambda\epsilon\delta\acute{\omicron}\varsigma\ \sigma\omega$, aber schon sin. und dann mon. folgen der Lesart $\zeta\tau\iota\ \mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\ \acute{\epsilon}\pi\acute{\alpha}\nu\omega\ \tau.\ \omicron\upsilon\tau\omicron$. und schreiben: $\epsilon\beta\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\ \epsilon\pi\chi\alpha\upsilon\ \eta\epsilon\beta\epsilon\zeta\ \mu.\ \tau\epsilon$. — ibid. 9 für $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\lambda\eta\psi\iota\varsigma$ steht sin. und mon. $\zeta\alpha\sigma\tau\pi\lambda\epsilon\eta\eta\ \zeta\alpha\sigma\tau\omicron\upsilon\pi\lambda\epsilon\eta\eta\eta$, dagegen in pog. bon. $\kappa\eta\upsilon\sigma\tau\eta$ nach der Lesart $\kappa\alpha\tau\alpha\acute{\iota}\omega\sigma\iota\varsigma$. Den Ausdruck $\zeta\alpha\sigma\tau\pi\lambda\epsilon\eta\eta$ liest man noch Ps. 21. 20, 82. 9, 83. 6, 88. 19 für $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\lambda\eta\psi\iota\varsigma$, dagegen steht für $\kappa\alpha\tau\alpha\acute{\iota}\omega\mu\alpha$ $\kappa\eta\upsilon\sigma\tau\eta$ nur Ps. 42. 2, auch hier hat mon. $\delta\eta\upsilon\kappa\alpha\upsilon\alpha$, dieser Ausdruck begegnet noch 24. 14, 30. 4 und 27. 8 schreiben alle $\omicron\upsilon\tau\epsilon\upsilon\eta\zeta\delta\epsilon\eta\eta$. Für $\kappa\alpha\tau\alpha\acute{\iota}\omega\sigma\iota\varsigma$ (varl. $\kappa\alpha\tau\alpha\acute{\iota}\omega\mu\alpha$) steht $\delta\eta\upsilon\kappa\alpha\upsilon\alpha$ Ps. 30. 4, aber $\kappa\eta\upsilon\sigma\tau\eta$ Ps. 59. 9 und 67. 36, $\delta\eta\upsilon\kappa\alpha\upsilon\alpha$ pog. sof. mih. buc. mon., $\omicron\upsilon\tau\epsilon\upsilon\eta\zeta\delta\epsilon\eta\eta$ bon. — Ps. 108. 23 statt $\eta\pi\alpha\kappa\eta$ ($\acute{\alpha}\kappa\alpha\acute{\iota}\delta\epsilon\zeta$) der älteren Texte schreiben buc. mon. die Kollektivform $\eta\pi\omicron\upsilon\kappa\eta\eta$, dagegen 104. 34 bleibt überall die Pluralform $\eta\pi\alpha\kappa\eta$, 77. 46 $\eta\pi\alpha\kappa\omicron\mu\alpha$. — Ps. 110. 3 $\delta\epsilon\lambda\alpha$ pog. bon.: $\delta\epsilon\lambda\omicron$ mih. buc. mon. ($\tau\omicron\ \acute{\epsilon}\rho\gamma\omicron\nu$). — Ps. 112. 2 für $\acute{\alpha}\pi\omicron\ \tau\omicron\upsilon\ \nu\omicron\nu$ schreiben die ältesten Texte $\bar{\omega}$ $\epsilon\lambda\epsilon\beta$, aber mih. buc. mon. $\bar{\omega}$ $\eta\eta\alpha$ (lies $\sigma\tau\eta\ \eta\eta\alpha$), ebenso 113. 26, 120. 8, aber 124. 2 haben alle $\sigma\tau\alpha\ \eta\eta\eta\beta$ (jünger $\sigma\tau\eta\ \eta\eta\alpha$), doch glagolitisch kroatisch $\sigma\tau\ \epsilon\lambda\epsilon\beta$, und 130. 3 steht in sin. bon. $\bar{\omega}$ $\eta\eta\eta\beta$, ebenso in mon., aber sof. $\bar{\omega}$ $\epsilon\lambda\eta\eta$, kroatisch glagolitisch $\sigma\tau\ \epsilon\lambda\epsilon\beta$. — Ps. 114. 4 schreiben sin. buc. mon. $\eta\eta\zeta\epsilon\beta\alpha\chi\alpha$ nach $\acute{\epsilon}\pi\epsilon\kappa\alpha\lambda\epsilon\sigma\acute{\alpha}\mu\eta\eta$, dagegen pog. bon. sof. $\eta\eta\zeta\omicron\upsilon\epsilon\kappa$ nach $\acute{\epsilon}\pi\iota\kappa\alpha\lambda\epsilon\sigma\omicron\mu\alpha\iota$. — Ps. 117. 2, 3, 4 steht für das griechische $\epsilon\iota\pi\acute{\alpha}\tau\omega$ $\delta\eta$ und $\epsilon\iota\pi\acute{\alpha}\tau\omega\sigma\alpha\upsilon$ $\delta\eta$ in der ältesten slawischen Übersetzung $\delta\alpha\ \rho\epsilon\chi\epsilon\tau\acute{\alpha}\ \eta\eta\eta\beta$, $\delta\alpha\ \rho\epsilon\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\ \eta\eta\eta\beta$, so auch im glagolitisch kroatischen, aber buc. mon. setzen statt des $\eta\eta\eta\beta$ das Wort $\omicron\upsilon\beta\omicron$. — ib. 22 für $\acute{\alpha}\pi\omicron\delta\omicron\mu\alpha\acute{\iota}\zeta\omega$ steht in der ältesten Übersetzung der aus den Evangelien wohl bekannte Ausdruck $\eta\epsilon\kappa\eta\delta\omicron\upsilon\ \epsilon\zeta\tau\epsilon\omega\eta\eta\sigma\alpha$, erst buc. mon. schreiben das spätere $\eta\epsilon\upsilon\eta\eta\beta\omicron\sigma\eta$. — Ps. 118. 23 für $\kappa\alpha\tau\alpha\lambda\alpha\lambda\epsilon\iota\nu$ steht in der ältesten Übersetzung das einfache Verbum $\eta\lambda\lambda\omicron\lambda\eta\eta$,

später in mih. buc. mon. näher präzisiert zu κλεβετατη. Dieses Verbum begegnet 43. 17, 100. 5 in der Form κλεβεταβακιμαρο, Ps. 49. 20 κλεβετασιше, das einfache γαλοουαши steht noch Ps. 77. 19, wo mih. mon. ebenfalls κλεβεταши anwendet. — ibid. 49 steht nach der einen Lesart die älteste Übersetzung помаиη слово твоє раба твоєго, о немъже мьнѣ оупъзмиηе дааъ еη (entspricht dem griechischen Text *μνησθητι τὸν λόγον σου τοῦ δούλου σου, ἐν ᾧ ἐπήλπισάς με*), in späteren Texten, so schon sof. mih. dann buc. mon., wurde die Übersetzung nach einer anderen Lesart umgeändert: помени слово твоє рабоу твоємоу (nach dem griechischen Text *μνησθητι τὸν λόγον σου τῷ δούλῳ σου*). — ibid. 104 statt *παραβέδων* (*ἀδικίας*) in buc. mon. mih. *неправды* — ibid. 107 *ξως σφόδρα* übersetzt der älteste Text *вельми* (so auch glagolitisch kroatisch), später in mih. buc. mon. berichtet *до зѣла*, so liest man in allen auch den ältesten Texten im Verse 8, 43, dagegen ibid. 51 geben fast alle Texte *вельми* (mih. *до зѣла*). Vgl. Ps. 49. 3 wurde *καταιγίς σφόδρα* zusammengenommen im Sinne eines adjektivischen Zusatzes und übersetzt *сурѣ велни*. Nur in dem Psalter mit Theodoretuskommentar finde ich (nach Amphilochius) das richtige *зѣло*. — ibid. 130 für das Verbum *συνερίζω* wird in alten Texten gesagt *разоумъ даѣтъ мааденыцѣмъ* (so sin. pog. bon. kroatisch glagolitisch, wahrscheinlich nach der lateinischen Vorlage *intellectum dat*, vgl. Valjavec in Rad 98, S. 7), schon mih. sof. dann buc. mon. berichtigen das in *вразоумаетъ мааденыце*. Letzteres Verbum, namentlich in der perfektiven Form begegnet regelmäßig, so: 15. 7, 31. 8, 118. 34, 73, 125, 144, 169, nur 118. 27 haben die älteren Texte *позочи*, erst die jüngeren (auch mih.) *вразоуми*. Kroatisch glagolitischer Psalter geht überall mit den älteren Texten. — Ps. 125. 5 für *οἱ σπεύροντες* steht in ältesten Texten *свѣзшен* oder *сѣвзшен*, erst später näher zum griechischen *свѣщен* buc. mon., so auch glagolitisch kroatisch, vgl. Ps. 106. 37 *насъша* oder *насъшше*. — Ps. 127. 5, 6 in älteren Texten *ουζηши* (*ἰδως*), buc. an zweiter Stelle *видши*, 85. 17 die älteren Texte *до оузратъ*, aber buc. *да видѣтъ*, Ps. 68. 33 haben alle *οузратъ*, und 89. 16 alle *пнзри*; sonst wird das Verbum *ἰδεῖν* immer durch *видѣти* übersetzt. — Ps. 128. 3 *κοκαλῆξ* für *ἐτέκταινον* in allen alten Texten, aber mih. buc. mon. *дѣлаше*. — ibid. *ζαλλῆши* *ἐμάχουνα* ältere Übersetzung (kroatisch glagolitisch *продължише*), später *оудалши* buc. mon. Dieses Verbum liest man sonst überall als gewöhnliche Übersetzung für *μαχρῶν*: Ps. 21. 20, 39. 12, 54. 8, 55. tit., 70. 12, 72. 27, 87. 9, 19, 102. 12, 108. 17, 118. 150, 119. 5. — Ps. 131. 16 für *ἐνδύσω σωτηρίαν* haben die älteren und jüngeren (d. h. sin. buc. mon.) dem griechischen Texte entsprechend *облѣкѣ въ спасение*, aber pog. bon. und sof. geben abweichend davon die Lesart *єз правды*. — Ps. 132. 1 für den griechischen Text *ἰδοῦ δὴ τί κалόν ἢ τί τερπνόν* lautet die älteste Übersetzung: *се коль добро и коль красью*, so pog. bon., in sin. mit einem Zusatz *се оубо коль*, dagegen buc. mon. *се ѿна что добро или что красно*, nur mit Auslassung von *ѿна* ebenso sof. — Ps. 140. 3 für *φυλακή*, das sonst durch *тьмыница* 149. 8 und *стража* 89. 4, 129. 6 bis oder *стражева* 76. 5 übersetzt wird, steht *храмене* (oder *схрамене*) in älteren Übersetzungen, *храпило* in mon., dieser letzte Ausdruck ist 38. 2 allein überall zu lesen. Der glagolitisch kroatische Text schließt sich überall der alten Übersetzung an. — ibid. für *θύρα περιουχῆς* haben die ältesten Texte *двери ораждены* (so pog. bon. sof.), die späteren (buc. mon., hier auch glagolitisch kroatisch) näher dem griechischen *δε. οραждениα*. Derselbe griechische Ausdruck wird Ps. 30. 22, 59. 11, 107. 11 durch *овѣтоянне* übersetzt. — Ps. 140. 9 für *συνεστήσαντο* steht in ältesten Texten hier und 106. 36, 117. 27 *сѣставиша*, aber mon. buc. an erster Stelle *сыкрыше*, vgl. 38. 2 *вѣстати* (*συστηναι*). — Ps. 147. 3 *πολαγα*, *-ѣη ὁ τιθεῖς*, so in den ältesten Texten, wurde in buc. mon. durch *положвыи* ersetzt. — Ps. 148. 4 *вода прѣвѣшыиѣ* für *τὸ ὕδωρ τὸ ὑπεράνω*

wurde nachher an die griechische Fassung näher gebracht durch *вѣда ѿже прѣвѣше* *buc. mon.* — *ibid.* 5 *δα χεδαται* der älteren Texte wurde später zu *δα βεχελεται* *buc. mon.* (*αἰνεσάτωσαν*) — *ibid.* 9 *ξύλα καρποφόρα* lautet in ältester Übersetzung *дрѣва плодѣвѣнта* (so auch glagolitisch kroatisch), später näher zum griechischen *др. плодѣвѣнта* *buc. mon.* — Ps. 151. 6 *ηχηδω* (oder *ηχηδω*) *прѣтнѣк тоуждѣплемѣнѣнкоу* — so lautet die Übersetzung in den ältesten Texten, aber *buc. mon.* berichtigten es näher dem griechischen Wortlaut *ἐξήλθον εἰς συνάντησιν τῷ ἀλλοφύλῳ: ηχηδωχъ въ срѣтѣннѣ нноплемѣнѣнкоу*. — *ibid.* 7 *αχъ же ηχѣлкъ мечъ оуєκнѣκχъ η* — so steht es in der ältesten Übersetzung für die griechischen Worte *ἐγὼ δὲ σπασάμενος τὴν παρ' αὐτοῦ μάχαιραν ἀπεκεφάλισα αὐτόν*. später brachte man es näher dem griechischen Wortlaute: *αχъ же нстръгъ нже оу него мечъ ѡεκкохъ глѣвѣн ѿго*, so *mon.* und *buc.*, im letzteren doch nicht *нже оу него*, sondern bloß *ѡ него*.

2. Es gibt Änderungen im Texte alter Denkmäler, die man als das Resultat eines allmählich angesammelten Stoffes beurteilen darf, ohne daß man von einem durchdachten individuellen Eingreifen reden könnte. Z. B. das Verhältnis zwischen *pog.* und *bon.* gestattet nicht an durchgreifende Änderungen oder Berichtigungen nach einem bestimmten Gesichtspunkte zu glauben. Die aufgezählten Abweichungen des Münchener Textes im Zusammenhang mit *mih.* und *buc.* machen, im ganzen genommen, einen anderen Eindruck. Mag auch ein Teil ihrer Eigentümlichkeiten im Laufe von Jahrhunderten aus verschiedenen Quellen sich angehäuft haben, vieles andere sieht als bewußt vorgenommene Berichtigung aus, die man höchstwahrscheinlich einem Individuum zuschreiben darf, das den slawischen Text mit seiner griechischen Vorlage in besseren Einklang zu bringen bemüht war. Es ist nicht leicht die Grenze zu ziehen zwischen den aus früheren Zeiten überkommenen und den späteren Berichtigungen eines bestimmten, uns allerdings gänzlich unbekanntem Individuums. Einen berücksichtigungswürdigen Anhaltspunkt bietet einerseits der lückenhaft erhaltene bulgarische Psalter *mih.*, andererseits die Ausgabe des russischen, sogenannten Simonschen Textes, geschrieben nach Amphilochius vor dem Jahre 1280. Man darf wohl sagen, daß beinahe alle in den Text des Psalters im Gegensatz zur ältesten Übersetzung eingeführten Abweichungen, die in *buc.* oder *mon.* und *mih.* und dem Simonschen Psalter gleichmäßig wiederkehren, jedenfalls schon im Laufe des 13. Jahrhunderts irgendwo im Süden, bei den Bulgaren, in den Text des slawischen Psalters Aufnahme fanden, während man nicht in gleicher Weise aus der Übereinstimmung des Simonschen Psalters mit der ältesten Redaktion den Schluß ziehen kann, daß die älteste Übersetzung überall, also auch im Süden bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts unangetastet geblieben war. Denn die Erhaltung einer alten Lesart im Simonschen Psalter kann auch auf der treuen Abschrift irgendeiner Vorlage des 11. Jahrhunderts beruhen. Z. B. Ps. 131. 15 geben die jüngeren Texte, wie oben gesagt wurde, die Lesart *любѣта* als Übersetzung des Ausdrucks *θήρα*, die älteren lasen *akk. χήραν* und übersetzten *вздрѣвнѣк*. So steht es auch im Simonschen Psalter. Man darf daraus dennoch nicht schließen, daß etwa bis 1250 überall in der Übersetzung die Lesart *вздрѣвнѣк* vertreten war, denn nach der Angabe des Amphilochius stand in dem Čudovo-Psalter (wenigstens nach der Abschrift vom Jahre 1472 zu urteilen) schon *любъ*, also nach der Lesart *θήραν*. Ps. 43. 23 haben die ältesten Texte in Übereinstimmung das griechische Passivum aktivisch übersetzt *взмѣннша ны*. Die Annäherung an den griechischen Text durch *взмѣннхомъ са* (*ἐλογίσθημεν*) muß dennoch älter sein, als die vielen späteren übereinstimmenden Berichtigungen in *buc.* und *mon.*, weil diese

letzte Lesart sowohl im Simonschen Psalter wie auch im kroatisch glagolitischen Text wiederkehrt. Auch die auffallende Lesart Ps. 62. 2 $\kappa\alpha\kappa\omicron \pi\rho\omicron\tau\tau\epsilon\tau\epsilon \epsilon\epsilon \pi\alpha\lambda\tau\epsilon \mu\omicron\iota\alpha$, die durch buc. mon., dann nach Amphilochius durch einen Sevastianovschen Psalter belegt ist, reicht weiter in die Vergangenheit zurück, da sie schon durch den russischen Text des Simonschen Psalters gestützt werden kann. Von der Berichtigung der Übersetzung $\epsilon\theta\theta\acute{o}\tau\eta\zeta$ statt $\pi\rho\alpha\beta\epsilon\delta\alpha$ in $\pi\rho\alpha\beta\omicron\sigma\tau\eta$ muß auch schon früh Gebrauch gemacht worden sein, weil der letztere Ausdruck schon im Simonschen Psalter an zwei Stellen begegnet, nur an der dritten blieb noch $\pi\rho\alpha\beta\epsilon\delta\alpha$ gewahrt. Übrigens steht $\pi\rho\alpha\beta\omicron\sigma\tau\eta$ an einigen Stellen auch schon in der ältesten Übersetzung, um so näher lag der Wunsch $\pi\rho\alpha\beta\epsilon\delta\alpha$ und $\pi\rho\alpha\beta\omicron\sigma\tau\eta$ auseinander zu halten. Die interessante Stelle Ps. 67. 28, wo $\epsilon\upsilon \epsilon\kappa\tau\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota$ durch $\epsilon\kappa \omicron\upsilon\mu\epsilon\tau\omicron \omicron\upsilon\gamma\kappa\alpha\sigma\iota\mu\epsilon\tau\omicron$ übersetzt wurde — ein nach meinem Dafürhalten sehr beachtenswerter Wink für die Annahme, daß der älteste Übersetzer des Psalters auch den lateinischen Text gekannt hat, merkwürdigerweise hat Valjavec gerade diesen Beleg übersehen — wurde schon in dem Simonschen Psalter zu $\epsilon\kappa \omicron\upsilon\gamma\kappa\alpha\sigma\tau\eta$ vereinfacht, also auch diese Korrektur ist alt. Ps. 84. 6 steht der Ausdruck $\pi\rho\omicron\tau\tau\epsilon\pi\eta\eta$ auch im Simonschen Psalter, wodurch die oben ausgesprochene Vermutung, daß dieser Ausdruck die älteste Übersetzung vertritt, neue Bestätigung erhält. Im Ps. 89. 6 wird die Lesart $\xi\tau\eta$ im Simonschen Psalter gewahrt, d. h. es steht in der Übersetzung $\lambda\epsilon\tau\alpha$. Ps. 90. 5 ist die statt $\mu\eta\tau\omicron\mu\epsilon\tau\omicron$ gemachte Berichtigung $\omicron\pi\kappa\eta\mu\epsilon\tau\omicron$ (für $\zeta\pi\lambda\omicron$) schon im Simonschen Psalter zu finden, dennoch hielt sich die alte Übersetzung recht lang, Ps. 75. 4 hat auch der Simonsche Psalter noch den Ausdruck $\mu\eta\tau\eta\zeta$. Ps. 99. 3 steht der Ausdruck $\pi\alpha\kappa\eta\tau\eta$ schon im Simonschen Psalter, was um so weniger auffällt, als ja derselbe Ausdruck an einigen Stellen schon in ältesten Texten angewendet wurde, wie ich oben zeigte. Ps. 117. 22 kommt der für die ältere Ausdrucksweise übliche Ersatz $\mu\epsilon \epsilon\pi\epsilon\tau\omicron\sigma\eta\alpha$ (statt $\mu\epsilon\tau\epsilon\tau\omicron\delta\omicron\upsilon\gamma \epsilon\tau\epsilon\tau\omicron\sigma\eta\alpha$) auch schon im Simonschen Psalter vor, was nur die Annahme, daß diese Doublette sehr alt ist, bestätigt. Dagegen ist erwähnenswert, daß Ps. 118. 130 noch im Simonschen Psalter $\rho\alpha\zeta\omicron\upsilon\mu\iota\zeta \delta\alpha\epsilon\tau\eta$ gelesen wird.

Die aufgezählten Fälle bilden, insofern es sich um die Übereinstimmung zwischen den Lesarten des Simonschen Psalters und buc. mon. handelt, entschiedene Minderzahl gegenüber der in der Regel noch im Simonschen Psalter erhaltenen alten Übersetzung. Sein Psalmentext hat entschieden älteres Gepräge als der bulgarische Psalter mih., welchen Miklosich einst ins 13. Jahrhundert setzte. Dieser Text, der vielleicht erst in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts zu setzen ist, hebt sich durch eine große Anzahl von Übereinstimmungen mit buc. und mon. als eine besondere, durchgesehene oder durchkorrigierte Redaktion ab, die wahrscheinlich im 13. Jahrhundert zustande kam (spätestens in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts) und von da aus durch Abschriften über ganz Serbien Verbreitung fand. Dieser Redaktion folgten auch die ältesten serbischen Drucke.

2. Wo zwischen den ältesten Texten keine Einheit herrscht, da folgt die neue, d. h. berichtigte Redaktion, bald der einen, bald der anderen Überlieferung. Z. B. Ps. 3. 2 haben pog. bon. $\epsilon\zeta\tau\alpha\mu\pi\tau\eta$ nach der Lesart $\epsilon\pi\alpha\upsilon\iota\sigma\tau\alpha\upsilon\tau\alpha$ (Valjavec glaubte irrtümlich an den Einfluß des lateinischen Breviariums, um das Präsenß des kroatischen Textes zu erklären, Rad XCVIII. 38), dagegen sin. $\epsilon\zeta\tau\alpha\mu\eta\alpha$ nach der Lesart $\epsilon\pi\alpha\upsilon\epsilon\sigma\tau\eta\sigma\alpha\upsilon$: diese Lesart ist auch durch buc. mon. vertreten. Ps. 8. 9 nach der Lesart $\tau\acute{\alpha} \delta\iota\alpha\pi\omicron\tau\epsilon\upsilon\omicron\mu\epsilon\tau\alpha$ gibt sin. und pog. die Übersetzung $\pi\rho\epsilon\chi\omicron\delta\alpha\mu\eta\alpha$, dagegen bon. anlehnend an den vorausgehenden Ausdruck $\tau\omicron\upsilon\zeta \iota\chi\theta\acute{o}\alpha\zeta$ schreibt $\pi\rho\epsilon\chi\omicron\delta\alpha\mu\pi\pi$, so auch buc. mon. $\pi\rho\epsilon\chi\omicron\delta\alpha\mu\epsilon\epsilon$. Ps. 10. 6 hat den Singular $\epsilon\tau\eta$ sin. pog. und buc., den Plural $\epsilon\tau\eta$ bon. und mon. Ps. 17. 18 nach $\acute{\rho}\acute{o}\sigma\epsilon\tau\alpha$

нзбавнтъ ма sin. bon. und mon., dagegen нзбавн ма rog., Psalter vom Jahre 1296 und kroatisch (auch im lateinischen Text eripuit). Ps. 17. 29 nach φωτισεις steht просвѣтъшиш rog. buc., dagegen просвѣщамши sin. bon. simon. und mon. Ps. 17. 49 entsprechend den griechischen Varianten liest man нзбавн ма sin. bon., нзбавшиш ма rog. sof. und kroatisch, нзбавнт' ма buc. mon. und in einem serbischen Sevastianovschen Psalter. Ps. 22. 3 нмене его радн sin. rog., dagegen нм. твоего радн bon. sof. buc., нмени своего р. mon. Ps. 30. 6 прѣдамъ sin. rog. bon. nach παραθήσμαι, dagegen прѣдлю im kroatischen Texte, Simon. Psalter 1296 und mon. Ps. 31. 7 nach dem griechischen κολωσάντων steht im sin. rog. овншьдзшннхъ ма, so auch simon. sof. buc., aber bon. овндлщннхъ ма und kroatisch овхадечннхъ ма. Ps. 33. 10 liest man оубонте са sin. rog. sof. buc., бонте са bon. mon. und kroatisch. Ps. 55. 13 zu оубѣти steht in bon. kein Zusatz, so auch sin. simon. mon., dagegen rog. fügt hinzu твоѣа, kroatisch твои (vota tua). Ps. 57. 10 nach der Lesart ὑμᾶς liest man пожреть въ sin. rog. bon. sof., aber пожреть ꙗз buc., auch мн. ꙗ, нхъ mon. (αὐτούς), so auch in anderen sūdslawischen Texten (nach Amphilochius). Ps. 58. 7 вко пьз rog. sin. sof. buc. (κύων), aber bon. ꙗн wie im simon. und kroatischen Texte (lateinisch canes). Ps. 68. 14 молнтвож мож sin. sof. mon., aber молнтвж мож rog. bon. мн. buc. (im lateinischen orationem). Ps. 71. 12 нзбавнмаз етъз sin. bon. sof. buc. mon.: нзбавн rog. нзбавнт' kroatisch (liberabit). Ps. 71. 14 прѣдъ ннми sin. sof. simon. buc. mon. (ἐνώπιον αὐτῶν), dagegen rog. bon. ѓд. Ps. 1296 прѣдъ ннмъ (ἐν αὐτοῦ). Ps. 77. 66 врагы нхъ sin. rog. bon. (nach der Lesart αὐτῶν): врагы свое мн. buc. mon. und Sevast. Ps. (nach der Lesart αὐτοῦ). Ps. 91. 14 liest rog. въ дворьхъ домоу вѣ нашего rog. ѓд. nach dem griechischen Text ἐν ταῖς ἀδύταις τοῦ οἴκου θεοῦ ἡμ., bon. sin. sof. und andere lassen домоу weg, so auch mon. Ps. 94. 7 ржкы его rog. bon. sof. buc. (χαίρες), dagegen ржкы sin. mon.

3. Ein näherer Anschluß des Münchener Textes an den Bologner, bei Abweichung des Rogodinschen, kann ebenfalls durch eine Reihe von Belegen illustriert werden. Ps. 9. 29 призраете bon. sof. buc. mon.: въззраете rog. sin. Ps. 13. 7 нздраналео bon. buc. mon.: нздранало sin. rog. Ps. 14. 1 въ свѣтъи горѣ твои sin. bon. sof. buc. mon.: въ стѣжъ горѣ твои rog. Ps. 17. 18 оукрѣпшиа са bon. simon. mon., dagegen оутрѣдшиа са sin. rog. sof. buc. Ps. 17. 42 не въ спасман bon. sin. sof. mon.: не въ спасмщцаго bon. buc. Ps. 17. 43 ветроу bon. sof. buc. mon.: ветра sin. rog. Ps. 21. 22 ннорезъ bon. sof. mon.: ѣдннорога rog. (vgl. ebenso Ps. 28. 6). Ps. 21. 30 прѣдъ ннмъ bon. buc. mon.: прѣдъ нь rog., vgl. Ps. 71. 9. wo прѣдъ нь sin. rog. bon. sof., aber прѣдъ ннмъ mon. buc. haben. Ps. 22. 6 въ домоу гни rog. sof. Ps. 23. 4 не казнеть са bon. mon.: не клатъ са sin. rog. sof. buc. Ps. 25. 8 възселена sin. bon. simon. buc. mon.: селенна rog. sof. Ps. 26. 3 впаљнть се bon. buc. mon.: възпаљнть са rog. sof. Ps. 27. 7 на того bon. mon.: на-нь rog. Ps. 28. 9 въсакъ bon. simon. mon.: въсь rog., vgl. Ps. 118. 91 въсѣчка bon. мн. mon.: въсь rog., ibid. 104, 128 въсвкъ пжтъ bon. mon.: въса пжтн rog., Ps. 144. 9 въсѣкыныиъ bon. sof. mon.: въсьмъ rog. buc., Ps. 33. 2 на въсѣко время bon. sof. mon.: на въсь времена rog., Ps. 33. 11 ѿ въсѣкого добра bon. ѿ всакого вадга mon.: ѿ всего добра rog., Ps. 35. 5 на въсѣкомъ пжтн bon. въсѣкому поутн buc. mon.: на въсѣхъ пжтѣхъ rog., Ps. 106. 18 въсѣкого вращьна bon. мн. mon.: въсѣго вр. sin. rog. buc., ähnlich noch 106. 42, 118. 104. Ps. 29. 6 оудворнтъ са bon. вдворнт' се mon. sin.: вддворьветъ са rog. sof. buc. Ps. 36. 21 грѣшныи . . . възвратитъ bon. sof. buc. mon.: грѣшннкъ . . . възвратитъ sin. rog. Ps. 39. 15 хоташен sin. bon. mon.:

мѣслащенъ rog. buc. Ps. 43. 8 поспамнаъ рен bon. mon. buc.: поспѣвнаъ рен rog. sof. sin. Ps. 45. 8 застѣпникъ bon. buc. mon. simon.: заштитникъ rog., vgl. 88. 27 ebenso. — Ps. 45. 10 сжежетъ bon. buc. mon.: пожежетъ rog. sof. Ps. 51. 8 възмѣжтъ са bon. sin. mon.: позмѣжтъ са rog. buc. Ps. 62. 6 вѣхвалатъ та bon. sin. sof. mon.: похвалатъ та rog. buc. Ps. 64. 5 въ двѣрѣхъ bon. sin. sof. buc. mon.: въ сѣрѣхъ rog. (letzte Lesart ganz vereinzelt, da sonst *αὐλή* immer durch *дворъ* wiedergegeben wird). Ps. 70. 21 оутѣшилъ bon. mon. sof.: жнѣнаъ rog. (wiederholt aus Vers 20, wo dieses Verbum am Platze ist). Ps. 73. 6 раздрогшиша bon. sof. mon.: раздрѣшиша rog. (für das Verbum *καταρράσσω* wird Ps. 101. 11, 144. 14, 145. 8 *инзѣрзѣж*, Ps. 88. 45 *покрзѣж* angewendet und 36. 24 schreiben einige Texte *развѣти са*, andere das ältere Wort *покртити са*). Ps. 82. 6 ἐπὶ τὸ αὐτό wird bon. und mih. durch *взкоупѣ* übersetzt, so auch buc. mon., aber sin. rog. simon. *кз сѣвѣ*. Ps. 83. 3 *ω βοуѣ жнѣъ bon. buc. mon.: на бога жнеа rog. sof.* Ps. 91. 5 *вззвѣсанаъ ма еи bon. mon.* und andere südslawische Texte: *вззвѣсанаъ rog. sin. simon. buc.* Sonst ist für *ἐδραίνω* die übliche Übersetzung *вззвѣсанти* (oder *вѣсанти*), darum ist 91. 5 vielleicht unter dem verwirrenden Einfluß des nächsten Verses, wo das Verbum *вззвѣсанти* begründet ist, hervorgegangen. Das Versehen muß sehr alt sein. Ps. 95. 13 *прдѣтъ bon. buc. mon.: грдѣтъ sin. rog. simon.* Ps. 96. 10 *нз-рѣкы грѣшныча bon. sin. sof. buc. mon.: нз-д-рѣкѣ грѣшнычъ rog.* Ps. 101. 4 *соушло bon. simon. buc. mon.: нѣхаль rog. сохаль sof. kroatisch.* Ps. 101. 5 für *ἐπιήρηγν* hat sin. bon. *повнѣнъ възхъ, прнсканѣхъ* liest man in rog. sof. buc., mon. setzt dafür *оуязвѣнъ възхъ* (letztere Lesart steht in vielen südslawischen Texten und alten serbischen Drucken), auch in mih. liest man *оуязвѣнъ възхъ*. Ps. 101. 23 *сѣверѣтъ са bon. buc. mon.: сзныжтъ са rog. sin. sof.* Das letzte Verbum kommt sonst für *συναθήγαι* im Psalter nicht vor, während für *συναγωγή* ausnahmslos im Psalter *сзнымъ* angewendet wird (105. 17 *сзнымнѣ*) und nur an drei Stellen mon. dafür *сѣворѣ* schreibt 15. 4, 61. 9, 67. 31. Ps. 103. 3 *прѣ-взышытыя bon. mon.: прѣвзыпрытыя rog. sin. mih. sof. buc., vgl. ibid. 13 alle прѣвзыпрыныхъ, nur mon. прѣвзышыныхъ.* Ps. 104. 9 *завѣца bon. buc. mon.: заповѣда rog. mih. sof.* Ps. 105. 7 *оумноженна мноестн bon. mon. sof.: оум. благостн rog. buc.* Ps. 105. 35 *сзмыршиша са bon. mon.: сзмыршиша са sin. rog. buc. (ἐμίγησαν).* Ps. 106. 25 *воуренъ bon. mih. mon.: воурыныи sin. rog.* Ps. 111. 8 *не оувонтъ са bon. mih. mon. buc.: не подвжнт са rog. sin. sof.* — die Abweichung beruht auf verschiedenen griechischen Lesarten: *οὐ φοβηθήσεται: οὐ μὴ σαλευθήσεται.* Ps. 115. 8 *жрѣтѣж хвалѣ bon. mih. buc. mon.: ж. хвалынѣж sin. rog. sof., vgl. Ps. 106. 22,* wo schon die ältesten *хвалѣ* schreiben.¹ Ps. 118. 55 *въ поци bon. buc. mon.: поцинѣ rog., vgl. ähnlich Ps. 144. 18 въ истниж bon. mon.: истнюю rog. buc.* Ps. 118. 70 *взсѣри са rog. bon. оуѣри са sof. mih. buc. mon., оуѣриѣ sin.; ibid. 73 плочѣж са заповѣдемъ твомъ (τὰς ἐντολάς σου) bon. mon.: dagegen оправданнемъ тв. rog. sof. buc. (wiederholt durch Versehen aus Vers 71, wo *δικαιώματα* steht).* Ps. 138. 8 *сзндѣж (καταβῶ) bon. mon.* und andere südslawische Texte: *инзндѣж rog. sof. simon. buc.* Ps. 149. 4 *въ людѣхъ своихъ bon. mon.: людѣмъ своимъ rog. buc.*

4. Ich will noch eine Reihe von Beispielen zusammenstellen, wo die Lesart des Münchener Psalters weder in rog. oder bon., noch in sof. oder buc. eine Stütze findet und doch meistens in verschiedenen südslawischen Texten, auf die Amphilochius verweist, Parallelen hat, namentlich auch in jenem bulgarischen Psalter mih., aus welchem Valjavec in Rad C, 12—22 Lesarten beigebracht hat. Ps. 5. 7 für *βδελύσσει* lautet die älteste Übersetzung

¹ Die Kombination Valjavec' (Rad C, S. 26) ist nicht stichhältig.

κρηζήτης, allein mon. ρηοσηματ' αε, vgl. 55. 6 sonst κρηζήτης, aber mon. ρηοσημαχος αε, so auch in anderen südslawischen Texten (unter anderen im bulgarischen mih. saec. XIII). Ps. 6. 9 für das übliche Verbum τρωτητη (ἐργάζεσθαι) zieht mon. den Ausdruck δ'βαλη vor, so auch 13. 4, 27. 3, 35. 13, 58. 6 — das findet man auch in vielen anderen südslawischen Texten. Ps. 15. 3 für τὰ θελήματα lautet die älteste Übersetzung волѣи, mon. schreibt dafür хотѣиѧ, offenbar um größere Annäherung an den griechischen Ausdruck zu erzielen. — Ps. 15. 7, 9 εἶτι δέ sonst пакы же, aber mon. und jüngere Texte ѡе же же. Ps. 17. 19 sonst подызатель (ἀντιστήριγμα), mon. подыемитель (so auch einige andere südslawische Texte bei Amphilochius). Ps. 17. 45 für das häufigere σλογχὸς hat schon sin. vз слогчз, so auch mon. (εἰς ἀκούην). Ps. 17. 48 die ältere Übersetzung οὐμῆκн, mon. повннοуѡъ nach ὑποτάξας (so auch andere südslawische Texte). Ps. 19. 9 für ἀνωρθώθημεν sonst простн взычомз, aber mon. испрвнхомъ αε (so auch jüngere südslawische Texte). Ps. 21. 15 sonst ραζυδακ σα (oder ραζυδαρша са) für διεσσορπίσθη, aber mon. ραуиша αε. Ps. 21. 17 sonst οεδαε μα (περιέσχον με), aber mon. ѡдрѣжаше ме; ibid. für πρηεωζαδнша älterer Übersetzung in mon. und anderen südslawischen Texten некопаше (ώρυξαν); ibid. 20 πρηζηη (πρόσχεε), aber mon. выннн, vgl. ebenso Ps. 39. 14. Ps. 21. 21 sonst нпчлδѣиѡ (μολογένη), aber mon. едннородннοуѡ (so auch in anderen südslawischen serbischen Texten), vgl. ebenso Ps. 34. 17. Ps. 26. 9 не прѣзρη (μη ὑπερίδης), so die meisten älteren, doch не оетρη schon sin., dann simon. buc. mon. Ps. 34. 16 die älteren Texte haben ѡкчнша ма für ἐπείρασάν με, aber mon. некоуенше ме. Ps. 34. 17 ѡ ζλωѡι ἀπὸ τῆε κнκουργίεε, aber mon. злδдѣнства (offenbare Annäherung an den griechischen Ausdruck). Ps. 34. 27 γαголкжтз: εἰπάτωσα, berichtet mon. да рекоуѡт. Ps. 37. 7 κατεκάμψθηη lautet in alter Übersetzung слаχз са oder слакоуѡз са, aber mon. сѡψнх' αε (so schon im Psalter 1296 nach Amphilochius). Ps. 37. 12 für βανηκкы (οἱ πλησίον) steht buc. банжнн, mon. некрнн. Ps. 41. 6 sonst печальнѧ, aber mon. прнскрзена (von jüngerer Hand). Ps. 41. 10 freie Übersetzung сѡтоуѡа хождѡ ѡ печалн крага ѡгого für das griechische σκωθρωπάζων πορεύομαι ἐν τῷ ἐκθλίβειν τὸν ἐχθρόν μου, in mon. сѡт. х. егдд стоуѡжмет' мн крагъ (so auch andere serbische Texte). Ps. 44. 10 πεποικίλμένη lautet in sin. прѣвоуѡшена, in bon. оуक्रашена, in rog. прѣкращена, in sof. прѣвоуक्रашена und mon. прѣвнспыщена (am nächsten dem griechischen Ausdruck); ibid. 14 hat rog. sin. прѣвоуѡшена, bon. прѣкращена, sof. прѣвоуक्रашена, mon. abermals прѣвнспыщена. Ps. 44. 15 по нен, mon. въ сѡвдѡ ѡе (ὀπίσω αὐτῆε). Ps. 46. 10 ѡко бгоу крвпнцнн земн, so die älteren Texte, aber mon. бжнн дрѣжвнн земнн (so auch die altserbischen Drucke). Ps. 54. 9 прѣвнелαγμннн доуѡа (ἀπὸ ἄλγοςφουγίεε), mon. näher ans griechische ѡ μολοδουшннн (so schon mih. saec. XIII. Valjavec Rad C, 12). Ps. 57. 9 sonst неталез (τακίεε), aber mon. рѡтѡмѡѡ (auch mih.). Ps. 58. 6 поестннн все кздыкы mon. mih. Ps. 58. 12 für κατάρχεε früher ραζδρощнн, mon. ннзложнн (so auch in anderen serbischen Texten, doch mih. ραζδρощнн). Ps. 58. 17 зѡстѡпнннкз für ἀντιλήπτορ, mon. помощнннкз, dagegen hat mon. 45. 8 und 88. 27 зѡстѡпнннкз gleich bon., wo rog. зѡщнтнннкз schreibt. Der übliche Ausdruck ist зѡстѡпнннкз. Ps. 61. 3 mon. mih. сплчз; ibid. 11 мнѡтечетъ mon. mih. (ρέη). Ps. 63. 10 für πόνημα sonst тѡаръ, mon. тѡренинн, ebenso Ps. 142. 5, dagegen 91. 5 hat auch mon. тѡаръ. Auch mih. schreibt an erster Stelle тѡрениѧ. Ps. 67. 14 ζαλα mon. mih. Ps. 68. 4 sonst εζпнѧ (χράζων), mon. зовѡ. Ps. 68. 24 sonst слаци (σύνκαμψον), mon. сѡгнн (simon. сѡмѡри). Ps. 72. 3 вндѡ (θεωρῶν), mon. зре. Ps. 72. 28 исповѡмъ (ἐξήγγειλα), aber mon. вѡзѡвѡуѡу, dieser Ausdruck steht in allen Texten Ps. 9. 15, 70. 15, 78. 13, aber ebenso der andere Ps. 55. 9, 106. 22, 118. 13, 26. Ps. 77. 21 sonst ραζδρѡжн са (ἀνεβράετο), mon. ραζрнѡѡ αε, so auch simon., vgl. Ps. 105. 29

die übrigen ραζδρακνισα (παρωξισαν): mon. mih. прогнѣваше. Ps. 77. 34 für ὄρθριζον steht in der alten Übersetzung рашо прихождашк, aber mih. mon. näher ans griechische οὐτρινεβαλον. Diesen Ausdruck kennt schon die älteste Übersetzung Ps. 62. 2, 126. 2. Ps. 77. 44 für τὰ ὑμβροήματα schreibt die älteste Übersetzung тачнѣнѣа, buc. туче, mon. дъждѣ. Ps. 86. 6 nach der Lesart τῶν γεγεννημένων steht in der alten Übersetzung кнѣзь-рождьшннхъ α nach der Lesart γεγεννημένων. Ps. 88. 8 велни die übrigen, велнкъ mon., übrigens schon in den ältesten Texten wechseln die beiden Formen ab, die Mehrzahl der Fälle hat велни für sich, doch liest man велнкъ 18. 14, 21. 26, 39. 10, 47. 3, 50. 3, 98. 3, 103. 25, 113. 21, 130. 1, 151. 5. Ps. 91. 8 sonst възникоша oder възникъ: mih. und mon. оуникоше (διεξωψαν). Ps. 92. 4 die alte Übersetzung schreibt sing.: гласа, mon. näher dem griechischen γλωσση (ἀπὸ φωνῶν). Ps. 103. 22 вз ложнхъ, aber mih. mon. на ложнхъ. Ps. 105. 20 sonst оврагъ, mon. подовне (ἐμσίωμα), vgl. Ps. 143. 12, wo mon. konsequent подовне schreibt, so auch sof. dagegen ουποδοвање rog. buc. und подованне bon. Ps. 106. 29 вз хладъ (εις αὔραν), mih. mon. въ тншннѣ (so auch in verschiedenen anderen südslawischen Texten). Ps. 106. 33 положназ етъ die alte Übersetzung, auch mih. (ἔθετο), mon. поставнаъ ѣтъ. Ps. 106. 42 занмѣть (ἐμφοράξει) sin. sof. buc. oder заемлетъ bon., dagegen mon. заграднть, vgl. noch Ps. 62. 12 sonst замака са oder змаша са, aber mon. auch hier заграднше се, so auch in mih. Ps. 107. 2 въспѣю и пою mon. mih. Ps. 108. 10 sonst in allen alten Texten възхвалѣмъ (auch възхвалѣмъ, възхвалѣмъ und възхвалѣмъ geschrieben, ἐπαυτῶσων), aber mon. въспрѣсть, so auch in serbischen Drucken, im Čudovo-Psalter stand, nach der Abschrift vom Jahre 1472 zu urteilen, die alte Lesart възхвалѣмъ. Ps. 109. 3 владычество (ἀρχή), mon. начельство, vgl. noch Ps. 138. 17, wo alle Texte владычество anwenden. Ps. 115. 3 за въсь die alte Übersetzung, dann berichtigt mon. w въсьхъ (περὶ πάντων). Ps. 121. 6 оумоланте (ἐρωτήσατε) die alte Übersetzung, mon. berichtigt in въпроснте. Ps. 132. 2 рнзы (τοῦ ἐνδύματος) die alte Übersetzung, mon. одекѣ. Ps. 134. 7 sonst възюса (ἀνάγων), aber mon. възводе. Ps. 137. 6 призраетъ (ἐφορᾷ), aber mon. зрнть.; ibid. знаетъ (γινώσκει), aber mon. съвѣсть. Ps. 138. 3 прозьрь die alte Übersetzung, mon. провндъ. Ps. 138. 20 nach der Lesart ἐρείτε die alte Übersetzung schreibt речете, mon. ревинен ѣете nach der Lesart ἐρισταὶ ἐστε, so auch andere südslawische Texte. Ps. 138. 22 врази възша die alte Übersetzung, mon. въ врази nach dem griechischen εἰς ἐχθρούς. Ps. 139. 12 мѣжь оустатъ nach der Lesart ἀνὴρ γλωσσώδης, mon. schreibt м. ѣзычьнъ. Ps. 143. 8, 11 десница неправды (θεξιά ἀδικίας), so in der alten Übersetzung, mon. näher ans griechische δεξ. неправды. Ps. 143. 12 ὡς νεόφυτα ἡδρωμένα ἐν τῇ νεότητι αὐτῶν: ѣко новорасн оутврѣждѣнн, varl. ѣко новкн ѡрасн оутвр., so die alte Übersetzung, mon. dagegen ans griechische genähert: ѣко новонасаждѣннѣа въдрѡужѣнн, so auch in anderen serbischen Texten und Drucken; ibid. für κακίλωπυμένα steht in der alten Übersetzung оукрашеннѣа, mon. näher dem griechischen ουδωρѣннѣа. Ps. 143. 13 für πληθύνοντα steht in der alten Übersetzung плодѣннѣа са, mon. множѣше се. Ps. 143. 14 ἐν ταῖς ἐπαύεσι wird sonst durch вз цѣтагъ übersetzt, mon. schreibt въ стьгнахъ; Ps. 68. 26 wird überall дѡръ für denselben griechischen Ausdruck verwendet. Ps. 144. 15 ἐν εὐκαιρίᾳ übersetzt der alte Text вз подробно врьма, mon. änderte подробно in влго-, nach der üblichen Wiedergabe des εὐ- durch влго-. Ps. 148. 4 τὸ ὕδωρ τὸ ὑπεράνω ist durch вода прѣвѣшннѣа übersetzt, mon. wollte auch hier näher ans griechische den Text rücken: вода ѣже прѣвѣше. Eine bewußte Annäherung der slawischen Übersetzung an das griechische Original zieht sich wie ein roter Faden durch alle aufgezählten Beispiele, die Arbeit dieser

Emendation dürfte man aller Wahrscheinlichkeit nach in das 14. Jahrhundert, vielleicht in die zweite Hälfte desselben versetzen.

5. Unter anderen Berichtigungen, die ein vollkommeneres Bild der Übersetzung bezweckten, müssen zuletzt die in dem älteren Text noch unangetastet gebliebenen Fremdwörter, die griechischen oder hebräischen Ausdrücke, erwähnt werden, die in dem neuen, emendierten Psalmentexte zum größten Teil schon durch slawische Wörter ersetzt wurden. Unübersetzt bleibt auch noch in mon. *ῥόδης* als *адз*, z. B. Ps. 6. 6, 15. 10 *εξ αδη*, 9. 18, 30. 18 *εξ αδз*, 17. 6 *βολεβηηι αδρεβι* usw.; *ἀσπίς*: *аспида* 57. 5, 90. 13, 139. 4; *βασιλεύς*: *василекз* Ps. 90. 13; *βάρβαρος*: *нз модни варвар* 113. 1; *εἰκὼν* als *икона*: *иконк нхз* 72. 20, dagegen 38. 7 *ἐν εἰκόνι* wurde schon in frühester Übersetzung durch *образъ* wiedergegeben; *εἰδωλόν*: *идолз* 113. 12, 134. 15; *κισσότης*: *кисотз* 131. 8; *τοῖς κροτάφοις*: *кροτοфома* (*кροтафома*) 131. 4; *τὸν ἱματισμόν*: *о мантизмъ*, varl. *о мантизмъ* 21. 19, vgl. dagegen 44. 10 *εξ ρηζαхз* in allen Texten; *κασία*: *каснн* 44. 9; *ἐν κυμβάλοις*: *εξ кумбальхз* 150. 5; *ὄναρος*: *онарз* 103. 11; *ὄργανον*: *органз* 136. 2, 150. 4; *ῥάμνος*: *вашего рамна* 57. 10; *σκηνή* *скиннн*, akk. *скинниж* 77. 60 (übrigens in pog. übersetzt durch *свнь*); sonst wird das Wort übersetzt durch *крөвз*: 17. 12, 26. 5, 6, 28 tit., 30. 21, 41. 5 oder durch *село*: 59. 8, 107. 8, 117. 15; *στακτή*: einige *стактз*, andere *стактн* 44. 9; *τράπεζα*: *трапеза* Ps. 22. 5, 68. 23, 77. 19, 20, 127. 3; *τύμβη*: *тумьна* 44. 9; *τύμπανον*: *тумпанз* varl. *тумбанз* 80. 3, 149. 3, 150. 4; *τυμπανιστρία*: *тумпаниста* 67. 26; *τοπαζιον*: (*χαλτα η*) *тумпанънна* (mih. mon. *пазна*)¹ 118. 127; *ῥοίνιξ*: *роиникз* 91. 13.

Zu diesen unübersetzt gebliebenen Ausdrücken kommen andere hinzu, die wenigstens in der emendierten Redaktion schon ins slawische Gewand eingekleidet worden sind: *ἀήρ* bleibt Ps. 17. 12 sonst unübersetzt *εξ ωβλαμъхз леръннхз*, allein mon. schreibt *εξ ωβламъхъ въздоушннхъ*; *ἀκρότομος* Ps. 113. 8 sonst unübersetzt *акретомз*, aber mih. mon. *нескъомн* (schon in der Abschrift 1472 des Čudovo-Psalter steht *яко нескъомз камзкз*). Der Ausdruck *βάρις* Ps. 44. 9, 47. 4 bleibt in allen alten Texten, auch in buc. unübersetzt: *ѿ варин*, *εξ варехз*, nur sof. schreibt *ѿ странз* statt *ѿ варин*; mon. hat an beiden Stellen, unter Verwechslung von *βάρις* mit *βάρος*, *ѿ тежестн*, *εξ тежестехъ*. Diese falsche Übersetzung steht schon im Simonschen Psalter. An dritter Stelle Ps. 47. 14 liest man schon in der ältesten Übersetzung *δωμз* und dabei blieb es auch in späteren Texten; Ps. 121. 7 *ἐν τοῖς πορροβάρεσσυ* wurde schon in pog. bon. übersetzt *εξ талъпоуеънахз*. Für *δαμόνιον* bleibt Ps. 90. 6. 95. 5 der unübersetzte Ausdruck *демонз*, doch mih. buc. mon. haben *свъ*, Ps. 105. 37 steht schon in pog. mih. *вкъомз*. Für *ἐρσίζη* geben Ps. 77. 46 die alten Texte die unübersetzte Form *ерѣовн*, *ерсєвн*, *ероусно*, *перєвнн*, aber in mih. mon. übersetzt *ръждн* (als Dativ von *ръждд*). Das Wort *ἱερὸς* bleibt in alten Texten unübersetzt, auch in buc. überwiegt die unübersetzte Form *перєн*, doch in mih. mon. steht fast immer *свєщенникъ*, so 77. 64 (hier auch buc.), 131. 9 (hier buc. *перєн*), 131. 16 (hier buc. *свєщенники*); Ps. 98. 6, 109. 4 bleibt überall noch der unübersetzte griechische Ausdruck. Das Wort *δολοκώτομα* wird allerdings schon in pog. durch *вєсєзжагаемює* Ps. 19. 4 wiedergegeben, daneben unübersetzt Ps. 39. 7 (hier hat bon. die Übersetzung), 49. 8, 50. 18, 21, 65. 13 (hier hat bon. mih. die Übersetzung), 15. Die neuere Redaktion, also mon., ist konsequent in der Anwendung des übersetzten Ausdrucks in der Form *вєсєзжнгаемює*, während sof. ebenso beständig das unübersetzte Wort gebraucht. Auch buc. zieht den griechischen Ausdruck vor. Wie alt die

¹ Man hat offenbar in *τοπαζιον* das *το* als Artikel aufgefaßt und *παζιον* gelesen.

Übersetzung ist, sieht man daraus, daß schon in sin. Ps. 50. 21 sie begegnet. Für *σαλάμινος* hat man schon in sin. pog. die Übersetzung *чрзшнца* Ps. 77. 47, um so merkwürdiger ist die Wahrung des griechischen Ausdrucks nicht nur in bon. sof. buc., sondern selbst in mih. mon. *шкaмынн*. Für den griechischen Ausdruck *συνίπες* Ps. 104. 31 geben schon die ältesten Texte die Übersetzung *мзшнца* — *моушнцe*, um so merkwürdiger ist die Wahrung des griechischen Ausdrucks in dem kroatisch glagolitischen Psalter (*скннннн*). Das Wort *σκάδαλον* ist in unseren Texten immer übersetzt durch *сбадашнц*, allen in sin. bleibt einmal *скандалъ* und im kroatisch glagolitischen Psalter öfters. Für *ὀπίστασις* ist in der Regel der unübersetzte Ausdruck üblich *нпостасъ* oder *оупостасъ*: Ps. 38. 6, 8, 88. 48, 138. 15, doch mon. schreibt überall *сстабъ*, einmal (88. 48) auch schon mih. buc. Aber Ps. 68. 3 wird derselbe griechische Ausdruck (allerdings in anderer Bedeutung) schon in den ältesten Texten durch *пострѣмннe* wiedergegeben. Man sieht daraus, wie vorsichtig man die transzendentalen Bedeutungen von den materiellen auseinanderzuhalten verstand. Für *μῶρον* Ps. 132. 2 steht erst in neueren Texten *мнро* (so mon.), die älteste Übersetzung wendet dafür *чршзма* an. Das Verhältnis der beiden Ausdrücke ist schon aus dem Evangelientexte bekannt. Die Anwendung des Ausdrucks *чршзма* für *μῶρον* beruht wohl auf dem altdeutschen Einflusse. Für *χριστός* gebraucht man Ps. 2. 2, 17. 51, 19. 7, 27. 8, 83. 10, 88. 39, 52 denselben unübersetzten Ausdruck *чрцтц* (vgl. 19. 7 bon.); Ps. 104. 15 steht in buc. mon. die Übersetzung *пмазашннн*, ebenso 131. 10; *ibid.* 17 lesen wir schon in pog. *пмазашннн*, während bon. und sof. konsequent bei dem griechischen Ausdruck verharren.

6. Aus diesen zahlreichen Vergleichen und Nebeneinanderstellungen verschiedener slawischer Psalmentexte ergibt sich für den Münchener Psalter das Resultat, daß sein Text eine jüngere, vielfach berichtigte, d. h. näheren Anschluß an den griechischen Text zeigende Redaktion darstellt, deren nächste Parallele in dem serbischen Bukarester Psalter vom Jahre 1346 vorliegt und weiter in den alten serbischen Drucken sich ziemlich treu abspiegelt. Einen sehr nahe verwandten Text dieser Gruppe bietet, wie es allen Anschein macht, jener serbische Psalter der Moskauer Sevastianovschen Sammlung, den Amphilochius ziemlich häufig bei seinem Variantenmaterial zu dem russischen Simonschen Psalter heranzog. Aber auch ein Psalter bulgarischer Redaktion gehört hierher, das ist jenes Fragment der Mihanovičschen Sammlung, das Miklosich ins 13. Jahrhundert setzte, vielleicht aber wäre es richtiger, diesen Text ebenfalls dem 14. Jahrhundert zuzuweisen. Das Fragment kennen wir grammatisch und lexikalisch aus der Studie Valjavec' (Rad, C). Sein enger Anschluß an mon. und buc. ist recht beachtenswert. Es ergibt sich aus dieser Tatsache, daß diese berichtigte neue Redaktion nicht etwa auf die serbischen Psaltertexte beschränkt war, sondern schon in den bulgarischen Platz gegriffen hatte. Da es wenig wahrscheinlich aussieht, daß dieser Text erst aus einer serbischen Vorlage in die bulgarische Redaktion umgeschrieben war, so müssen wir auf Grund des Mihanovičschen Textes zu der Behauptung gelangen, daß diese neue, berichtigte Redaktion in der Arbeit, die innerhalb der bulgarischen Kirchenliteratur zustande kam (vielleicht schon im 13., spätestens in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts), ihre Wurzel hat, nur konnte diese neue Redaktion im Bereich der bulgarischen Literatur jenen archaischen Text, der auf den alten Vorlagen des 11. und 12. Jahrhunderts beruhte, nicht ganz verdrängen, wie man das an dem bulgarischen Kodex des Jahres 1337 sieht, welcher ganz der anderen, archaischen Gruppe von Texten angehört. Daß die neue, berichtigte Redaktion im Bereich der bulgarischen Kirchenliteratur zustande kam, dafür spricht auch der Umstand, daß der serbische mit buc. bezeichnete Psalter des

Jahres 1346 unzweifelhaft aus einer mittelbulgarischen (mit gestörtem Gebrauch der Vokale π und λ versehenen) Vorlage geflossen ist.

VII.

Einige Bemerkungen zum slawischen Text des Belgrader Psalters.

Im Belgrader Psalter liegt, wie schon gesagt wurde, ein kommentierter Text der Psalmen vor, also ein spätes Seitenstück zu den alten, zum Teil von mir herausgegebenen Texten: dem Bologner, dem Pogodinschen, dem Sophianischen und dem Bukarester. In den Titeln zu einzelnen Psalmen, um von diesen zuerst einige Worte zu sagen, schließt er sich am nächsten an den Bologner Text an, darum hat er bei den Psalmen VI—IX, LXXVIII kommentierte Titel, wie Bologn. Psalter. Einzelne Abweichungen im Texte selbst sind konsequent durchgeführt, so z. B. $\pi\text{ькыи}$ für $\epsilon\tau\epsilon\rho\zeta$, statt жидове gebraucht er das Wort $\pi\text{ьдѣи}$, für $\sigma\tau\eta\lambda\omicron\gamma\gamma\alpha\rho\alpha\iota\alpha$ wendet er statt des älteren Ausdrucks $\tau\epsilon\lambda\omicron\pi\omicron\kappa\alpha\eta\eta\eta\epsilon$ immer die Übersetzung $\sigma\tau\alpha\lambda\omicron\pi\omicron\kappa\alpha\eta\eta\eta\epsilon$ an (Ps. LV—LIX). Für $\mu\acute{\eta}$ $\delta\iota\alpha\phi\theta\epsilon\iota\sigma\tau\eta\varsigma$ ersetzt er das ältere $\pi\epsilon$ $\pi\epsilon\tau\eta\lambda\eta$ durch $\delta\alpha$ $\pi\epsilon$ $\rho\alpha\sigma\tau\alpha\eta\eta\eta$ (Ps. LVII, LVIII, LXXIV). Für $\epsilon\varphi\acute{\upsilon}\lambda\alpha\zeta\epsilon\upsilon$ Ps. LVIII schreibt er nicht $\epsilon\chi\gamma\mu\eta\eta$ — so die älteren Texte — sondern $\sigma\tau\eta\epsilon$, d. h. $\sigma\tau\eta\epsilon\zeta\eta$, so haben auch die altserbischen Drucke. Statt $\pi\text{ькселение}$ Ps. LXIV für $\pi\alpha\rho\omicron\tau\alpha\iota\alpha$ schreibt er $\pi\text{ршльствие}$ (auch die Cetinjser Ausgabe hat $\pi\text{ршльство}$). Statt $\pi\text{ьснь повѣдѣна}$ Ps. CXLIX schreibt er $\pi.$ $\pi\text{овѣднѣна}$. An mehreren Stellen wollte man in den schwer verständlichen Text der Titel und ihres Kommentars einen Sinn hineinragen und entfernte sich um so weiter von dem griechischen Original. Z. B. im Titel VII stand nach der griechischen Vorlage $\kappa\alpha\pi\eta\eta\sigma\theta\epsilon\iota\varsigma$ in der alten Übersetzung $\kappa\alpha\eta\alpha\delta\alpha\text{вѣз}$, der Belgrader Text machte daraus $\delta\epsilon\lambda\eta$ ждѣвь! Ps. XXVI verscrieb sich der Abschreiber des Belgrader Kodex und aus λ $\epsilon\kappa\eta$ machte er $\lambda\epsilon\kappa\eta$. Ps. LXXVII schrieb er $\eta\delta\omicron\lambda\acute{\alpha}\kappa\omicron\epsilon$ für жидовьско . Ps. LXXXII statt η $\eta\delta\eta\epsilon$ $\sigma\lambda\omicron\upsilon$ hat der Belgrader Text η $\eta\delta\epsilon\lambda\omicron$ $\sigma\lambda\omicron\upsilon$, schon in sof. ist der Anfang der Störung zu bemerken: η $\eta\delta\alpha\epsilon$. Ps. XCII ist die richtige alte Lesart $\pi\omicron$ $\delta\eta\eta$ $\beta\omicron$ $\tau\omicron\mu\eta$ $\eta\alpha\sigma\epsilon\lambda\eta\tau\zeta$ $\sigma\alpha$ schon im Bologner Text verderbt in $\pi\omicron\delta\zeta$ $\eta\epsilon\upsilon\epsilon\sigma\eta\zeta$ $\eta\alpha\sigma\epsilon\lambda\eta\tau\zeta$ $\sigma\alpha$ (pog. sof. buc. haben das richtige $\pi\omicron$ $\delta\eta\eta$ $\beta\omicron$ $\tau\omicron\mu\eta$: $\mu\epsilon\tau\alpha$ $\gamma\acute{\alpha}\rho$ $\tau\eta\eta$ $\eta\mu\acute{\epsilon}\rho\alpha\upsilon$ $\epsilon\kappa\zeta\epsilon\eta\eta\eta$), darum hat auch Belgr. η $\eta\delta$ $\eta\epsilon\omicron\mu\eta$ $\eta\alpha\sigma\epsilon\lambda\eta\tau$ $\sigma\epsilon$. Ps. CVII wurde aus $\omicron\chi\eta\eta\eta\eta$ durch Verschiebung $\eta\eta\eta\eta$ gemacht. Ps. CXLVI statt $\sigma\lambda\epsilon\upsilon$ steht im Belgr. $\delta\lambda\epsilon\upsilon$, wahrscheinlich las er $\rho\alpha\lambda\omicron\sigma\lambda\epsilon\upsilon$. Im Ps. XLVI steht im Bologn. ѡбръщени , Belgr. fügte noch ϵ hinzu, es wird aber das Verbum transitivum verlangt, das in pog. und buc. durch $\pi\omicron\gamma\omicron\upsilon\epsilon\eta\eta\eta$ wiedergegeben wurde, griechisch $\alpha\pi\omicron\beta\alpha\lambda\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$. Ps. L statt des richtigen in pog. erhaltenen Textes $\upsilon\zeta$ $\rho\zeta\upsilon\epsilon\eta\eta\kappa\zeta$ $\lambda\zeta\eta\eta$ schrieb schon Bologn. $\upsilon\zeta$ $\rho\zeta\upsilon\epsilon\eta\eta$ $\kappa\zeta$ $\lambda\zeta\eta\eta$, so auch im Belgr. Text $\upsilon\zeta$ $\rho\zeta\upsilon\epsilon\eta\eta$ $\kappa\zeta$ $\lambda\zeta\eta\eta$. Ps. L schreibt Belgr. den Frauennamen zweimal $\kappa\eta$ $\eta\eta\sigma\alpha\text{рвен}$ und $\eta\eta\sigma\alpha\text{рвѣ}$.

Die Anordnung des Textes ist so durchgeführt, daß auf einen ganzen oder in kleinere Stücke getheilten Vers des Psalms unmittelbar der Text des Kommentars folgt, ohne den Psalmentext durch irgendwelches äußere Kennzeichen hervortreten zu lassen, weder durch die Größe der Schrift, noch durch die Farbe der Anfangsbuchstaben — diese sind beim Psalmen- und Kommentartext immer gleichmäßig rot. Auch beginnt der Psalmentext keineswegs mit neuer Zeile, sondern sehr häufig findet man mitten in der Zeile den Anfang, sei es eines neuen Verses oder Halbverses, sei es des Kommentars.

Die Orthographie des Kodex ist jene spätere der serbischen Texte des 16. und 17. Jahrhunderts, in welcher neben der Vorherrschaft des ь doch die Präpositionen сѣ, вѣ, вѣз-, кѣ sowohl in freier Stellung, wie auch in der Zusammensetzung regelmäßig mit з (doch nicht ausschließlich) geschrieben werden, daher auch вѣнѣсть, als wäre es mit вѣ zusammengesetzt. Auch das Wort вѣн, вѣсѣда wird so behandelt. Nach r-l sonans wird gleichfalls з (doch nicht immer) geschrieben, z. B. жрѣтвы, прѣзѣть, испазнь, оу҃гравѣше, нељзѣнь, selbst нѣзбавлѣши се, зѣмлазѣи; allein am Ende der Wörter steht regelmäßig ь, man schreibt aber тѣ̃ und тѣ̃̃, кѣждо, мѣзда, лѣзѣть, стѣзѣнѣ (aber auch mit ь). Immer nur ы, das sehr häufig an unrichtiger Stelle, statt и steht. Man kennt ѡ, sowohl im Anlaut (ѡко, ѡвн, ѡдѣхѣ) wie im Inlaut: зѣмла, вола, оскрѣвляющѣи, нѣзбавлѣнѣте, вышнѡаго, поклѡнѡнѣсе, doch liebt man ѡ zu schreiben in Fällen wie каа, моа, тѣоа, ѡстаоа, жестокѡа, бѣѡа, основѡѡа, трѣѡѡа. Auch ѣ wird gebraucht, z. B. in ѣ̃ und nach den Konsonanten: вољѣю, глѣть, огнѣмь, прѣемлѣ̃, млѣннѣ, занѣ, doch im postvokalischen Inlaut steht meistens е: ходеѣе, оуповѣн, свое, тѣоѣ, моѣю, сказѣет се; immer -ѣе: доуновѣнѣ, нељзѣвѣ̃м̃, вѣнѣть, людѣе; im Anlaut wird häufig е geschrieben: енка, еже, еси (auch еси), елѣемь, едномѣ. Sehr beliebt ist im Anlaut о: оуцѣсти, оу҃гражѣнѣ, оѣвљѣнѣа, оковѣн, natürlich daneben око und оѣн. In Pluralformen dominiert im Inlaute w: вѡды pl., гѡры (sing. гора), вѣ снѡх̃, члѣкѡ̃, лплѡмь, жндѡвѣ̃-жндѡвѣ̃, снѡвѣ̃, дѣмѡнъ врагъ вѡлѣннхъ, езыкѡ̃ н вѣсѡмь, жндѡмь, по дѣлѡ̃, doch ist die Regel nicht streng eingehalten. Selbstverständlich kann im Anlaut auch ѡ (neben о) stehen, immer wird ѡ̃ geschrieben. Im Anlaute wird оу verwendet, im Inlaut und Auslaut fast immer ѣ: вѣзѣшѣмѣше н сѣмѣтѣши се, дрѣг̃ во дрѣга, сѣдѣ, сѣть, оу҃рѣжѣ, сѣверѣть, ѡ̃ домѣ, жрѣтѣѣ, aber оу҃же, оу҃повѣ̃, оу҃стѣнѣ. Die Vokale ѣ und е werden sehr gern verwechselt, namentlich ѣ für е: so schreibt man sehr häufig nom. plur. auf -ѡвѣ, vgl. außerdem смѣтѣт̃ се, правѣднѣнкы, наљѣцн, црѣкѣ̃ тѣоѣе, ерѣтнѣкѡ̃, поперѣшн, вѣселѣт̃ же се, постѣлѣ моѣе, кнѣсѣ̃ akk. plur., хотѣице, dat. plur. вѣрѣемь usw. Auch е für ѣ kommt vor: хлѣбь, сѣтарѣх̃ се, оу҃крѡлѣтѣшн, постыдѣнѣ се, ѡѣдѡвѣше, салаѣ als Dativ, неси (für неси), вѣжашѣ, спѣн (für спѣн), вѣ езыцѣ̃, мѣнѣтѣ usw. Unter den Konsonanten ist die häufige Anwendung des s hervorzuheben: смѣ̃, свѣзѣ̃, свѣрѣ̃, сѣло, сѣсыжѣют̃ се, ѡ̃ сымы, просѣвѣша, вѣзѣнсѣдѣвѣ̃, стѣсе, прѣсѣ̃и, сѣзѣси, сѣзѣна, кнѣсе, помѡси, вѣрѣн, носѣ, мѡсѣ̃и, вѣ чрѣтѡсѣ̃, о вѣ̃е, вѡсн, тѣсѣ̃, лѣсѣ̃, крѡсѣ̃. Das verrät den makedonischen Ursprung des Schreibers dieses Kodex.

In der Anwendung der kirchenslawischen Sprache ist der Schreiber sonst ganz genau. Die schwachen Vokale werden wohl auch ausgelassen, doch nie durch ѡ ersetzt, sondern regelmäßig ь oder з geschrieben. Doch begegnen noch Formen wie велѣн (statt велѣнн), жрѣвѣн (statt жрѣвѣнн). Die Deklinationsformen sind die üblichen späterer Zeit; in den zusammengesetzten Adjektivformen kommen recht häufig die vollen Endungen vor, solche wie жнѡтѡаго, мѣгѣаго, влѣаго, влѣнѣаго, по҃гѣвѣшаго (allerdings sind solche Formen in der Minderzahl) oder: доверѣннн, правѣднѣннн, аггѣлскына, законнѣ̃, жнѣвѣ̃, оставѣляющѣ̃ usw. Auch in der Konjugation liest man: грѣжѣахѣ̃ се, рыдѣахѣ̃, покрѡашѣ се, пролѣвѣашѣ се, нехожѣашѣ, ѡлѣтѣашѣ, пѣтѣахѣ̃ се, хотѣахѣ̃ usw. Übrigens wendet der Kodex Vokaldoppelungen auch ohne grammatischen Grund an, vielleicht um die Quantität auszudrücken: на вѣрадѣ̃ (einige Male so), по все̃ днѣ̃и, людѣ̃и вѣрѣ̃ныѣ, дѣцѣ̃рѣ̃ н оу҃добрѣ̃нн̃ прѣоу҃крашѣннн, оѣцѣ̃ мно҃го-

пазднын, воловь тѣчины, прохода погыбѣлаа, тѣн бо usw. Was sonst die Auswahl grammatischer Formen anbelangt, genügt es auf S. LIII zu verweisen, denn alles betreffs des Münchener Psalmentextes gesagte hat auch für den Belgrader Text volle Geltung.

Ein besonderer Vorzug des Belgrader Kodex besteht in seiner konsequenten Bezeichnung der Betonung. Beinahe jedes Wort trägt neben dem Spiritus lenis im Falle des vokalischen Anlautes noch einen Akzent. Dieser ist im Inlaut Akut, im vokalischen Auslaut Gravis. Der Kodex verdient, wenn einmal solche Studien an die Reihe kommen, näher geprüft zu werden. Diese Aufgabe steht nicht in dem Rahmen dieser Einleitung. Ich kann auf Grund einer längeren Betrachtung des Kodex die Tatsache konstatieren, daß die hier bezeichnete Betonung zwei Strömungen in der Sprache gerecht zu werden bemüht ist. Bald ist die Betonung nach alter Aussprache (die vielleicht damals die übliche kirchliche Aussprache war) gegeben, bald bringt sie die moderne Volksaussprache zum Ausdruck. Die Betonung ist also doppelter Art, wie man das aus einer Auswahl von Beispielen, die ich nachfolgen lasse, ersehen wird. 1. Man findet die Ultimabetonung sehr häufig in solchen Fällen: êrò, êмѢ, моерò, төòè, мòè, моò, менè, тєèè, на нè, свѣò, тогдà, радн (als Präposition), стьнà, ѡзвѣà, землн, землò, словò, оуѣтà, оуѣтнè; словà, Ѣкò, кннцн, оуѣды, вькы, рѣцѣ твоò (doch auch рѣцѣ чнстѣ), роукоу твоєò, грѣхà, врьѣè, закòнь, грзгàнь, живòуть, крѣомь, êдннѣ, метѣжѣ, ѣзыкѣ, волѣзнь, сваврàзнь; вьспòè, вьзнєòу се, êн, Imperat. оуслышн, ѡцѣствн, Aor. пàдчн, ѡзвѣрà, сьнцдѣ, 3. Pers. вьспѣтѣ, рекѣтъ, лàтѣтъ (doch auch лàтѣ). 2. Pänultimabetonung nach alter Art: десннцà, ѣзыцн, ѡстннà-ѡстннò-по ѡстннѣ (es kommt allerdings auch ѡстннà vor), вь ѡгрàдѣ, ѡтрòцн, голдѣè, оутрòвь, завѣтнà, вьсòвє-вьсòвь, жндòвь, ѡмѣн (doch auch ѡмени), ѡвàлкы, лѣкàвын, правѣднын, вьрѣè жєлѣзныè, оубòгь, Ѣчнмà (doch auch Ѣчнмà); Infinitive прàцàтн, шєдàртн, оу̀долѣтн, Aoriste сьгрѣшнше, дрзгншє, прослàвн usw. 3. Neue Antepänultimabetonung: мòжднын, жнлнцє, дòмовє, бòлєзнн, кòльєно, на прѣстòлє, вь вр̀тòпѣ, вь оуѣтынахѣ; Verbalformen: ѡв̀р̀àтнтн, вьзв̀р̀àцàтн, нє прѣстàютѣ, нєнàвнднтѣ, погдѣшє, трдѣлàхѣ (трдѣамн), почнвàхѣ, твòрàхѣ, прн̀дòшє, пàлєкошє, оу̀гòтòбашє, оумàлншє се usw. 4. Neue Pänultimabetonung: с̀èгò, трòу̀дà, лнцѣ, вѣсы, вьзв̀р̀àтнà, сьтвòрнà (daneben вьн̀чàль, вьзлòжнà), двòрн-двòрѣхѣ, дòмовѣ, ѡгнà, в̀òдà, г̀òрà, вьзòвоу usw. 5. Das Zeichen ˘, einem griechischen Zirkumflex entsprechend, steht auf einigen einsilbigen Wörtern, wie: с̀ò (fast immer so), кт̀ò, чт̀ò, н̀è, тьм̀è, ш̀кы; auch im Auslaute eines mehrsilbigen Wortes: оу̀жà-оу̀жє-оу̀жн-оу̀жєм (auch als Adverbium оу̀жè), вынòу, с̀анà, врь̀мє, гòр̀à, срь̀в̀à-срь̀в̀òмь (die letzten Beispiele allerdings selten). Auch auf vorletzter Silbe: мò̀жà-мò̀жєм, лò̀кà, мн̀в̀сн-мн̀в̀òмь, мн̀в̀жєствòмь; р̀òг̀à-р̀òг̀ь (in diesem Worte ist w öfters oben nach rechts mit einem Schnörkel versehen!), х̀лѣà-х̀лѣє, auch gen. pl. в̀òд̀ь, ѡ̀д̀ѣà, ѡ̀д̀ѣн, ѡ̀д̀ѣє, ѣ̀лѣà, ѣ̀лѣ̀нн̀кѣ, ѣ̀вр̀єнцн usw. 6. Auf einsilbigen auf н, ы, ѣ, оу auslautenden Wörtern begegnet auch ˘: н̀н, в̀н, с̀н р̀ѣ̀, м̀ы, н̀ы, с̀ы, т̀ы, с̀ѣ̀, с̀ѣ̀, т̀ѣ̀, с̀ѣ̀, в̀ѣ̀, auch в̀д̀ѣ̀, з̀д̀ѣ̀, з̀р̀ѣ̀, з̀л̀à, з̀л̀ы, т̀р̀н, то̀у usw. Dann und wann im gen. plur.: д̀ѣ̀л̀ь, с̀л̀ьс̀ь. Sehr häufig auch auf dem auslautenden н eines mehrsilbigen Wortes, namentlich eines Adjektivs: в̀чнн̀ь, ж̀ндòв̀с̀кы, т̀àннн̀ь, др̀в̀ьнн̀ь, вь̀шнн̀ь, ѡ̀г̀ннн̀ь, то̀у̀ж̀ь, ѡ̀стнн̀ь. Wahrscheinlich sollte mit diesem ˘ die Kürzung des

Wortes um ein auslautendes *h* angedeutet werden. Man sieht daneben den Akzent auf dem Worte. Es gibt allerdings, wenn auch selten, Fälle, wo " auf *h* eines Substantivs steht: *βοῶντι* oder einer Verbalform: *ῥάπνυι*.

Über die kritisch-lexikalische Seite des Psalmentextes braucht man nicht viel Worte zu sagen, da auch dieser Text im ganzen und großen in den Bahnen des Münchener Textes sich bewegt. So ziemlich alles, was auf S. LIII—LXXII betreffs der lexikalischen Eigentümlichkeiten des Münchener Textes gesagt wurde, bezieht sich auch auf den Belgrader Text. Allerdings kann in einzelnen Fällen der Belgrader Text mit der älteren Überlieferung sich decken. Z. B. Ps. 58. 6 steht im Belgr. noch das ältere *πομνησθι* statt des später üblichen *ουμνησθι*; ebenso Ps. 76. 10 *πομνησθητι* statt *ουμνησθητι*. Oder Ps. 105. 46 *εξ μνησθη* statt *εξ ημεδρωτη*; Ps. 77. 38 *μνησθητες* statt *ημεδρ.* Oder Ps. 36. 14, 63. 4 steht im Belgrader noch *ηλεκωθη*. Ebenso Ps. 9. 25 schreibt Belgr. *πρῆδῃ* *λιπῆ* *ερω* (gleich *пог. bon.*), Ps. 75. 6 *ἐπισηε* *επισηε* *επισηε* *επισηε*, Ps. 72. 17 *δωσαθενια*. Derartige Beispiele, wo Belgr. der älteren Textüberlieferung treu blieb, sind im ganzen nicht sehr häufig. In der Regel spiegelt sich hier der neuere Typus der Übersetzung, wie wir ihn an buc. und mon. kennen gelernt haben, sehr genau wieder, ja der Text des Belgrader Kodex geht sogar in der konsequenten Durchführung neuerer Lesarten dann und wann um einige Schritte weiter. Z. B. nicht alle auf S. LV aufgezählten Beispiele der Anwendung des einfachen Verbum *επισηε* für *προφθάνω* werden auch so in Belgr. gewahrt, er mehrt die Zahl der Fälle von *πρῆδῃ* um einige neue Beispiele.

Bezüglich des Kommentars, der im Belgrader Text enthalten ist, während der Münchener Kodex ihn nicht hat, kann nur das gesagt werden, daß er aus derselben Quelle geflossen ist, wie alle bisher bekannten Texte dieses Kommentars. Er kommt auch im vollen Umfange vor, so daß z. B. das im Pogodinischen Kodex fehlende (Ps. 4. 7 — 7. 8) hier in Übereinstimmung mit dem Bologner Text vertreten ist. Dagegen ist die Lücke, die in allen Texten dieses Kommentars wiederkehrt, Ps. 140. 8—9, auch hier durch den leergelassenen Raum angedeutet. Soweit ich durch die Vergleichung des Textes mit dem in meiner Ausgabe zum Abdruck gekommenen Bologner Text zu einem allgemeinen Resultate gelangen konnte, muß ich im ganzen und großen unzweifelhafte Übereinstimmung konstatieren. Allein da der Kommentar an manchen Stellen dem Verständnis nicht leicht zugänglich ist, hat sich durch die ohne Einsichtnahme in den Wortlaut des griechischen Originals gemachten Verbesserungsversuche der Sinn stark verschoben und von der ursprünglichen Übersetzung entfernt. So entstanden neue Lesarten, die rein auf Zufall, auf Einfällen, mitunter selbst auf Verschreibungen beruhen und für die Richtigstellung der ursprünglichen Übersetzung, deren griechische Vorlage wir jetzt kennen, gar nicht in Betracht kommen. Ich will nur an einigen Beispielen die Art dieser angeblichen Berichtigungen zeigen. Ps. 1. 5 steht überall *εβστης ουμωμς η εβδραιο πομψηλενη ημωτς*: griechisch *ἀναθάλλει τὸν νοῦν καὶ ὀγτὴ τῆν διάνοιαν κέκτιται*, belgr. hat das geändert in das sinnlose *εβσακα жена помышленіη ημωτς*. Ps. 1. 6 *α δωρρητικ ωμρκαετς bon. ωμρκαετς пог.*, griechisch *βδελύττεται*, schon sof. falsch *поμρκαετς*, belgr. entfernt sich noch weiter: *ουμρψεβληετς*. Ps. 2. 5 *εαρς βο εβδρετς ημς η ερατς* alle anderen: griechisch *findet man nur ἀσσηρόν γάρ αὐτὸν ἐξέουσαν*, belgr. hat *ερατς* geändert in *ετραχς*. Ps. 6. 5 *ῥεραμιαση σα ῥῃ мене*: griechisch *καὶ ἀποστρέφη ἀπ' ἐμοῦ*,

belgr. machte daraus ὄβρασιμῆσιν се рѣ ѿ женѣ. Ps. 7. 10 τῆμυζ εὐρησάτω, so nach meiner Konjektur, aber belgr. τῆμυζ ραβοταίουτῆ, was dem griechischen τούτοις συστρατεύονται nicht entspricht. Ps. 9. 5 н своднѣз nach dem griechischen ἐλευθέρωσας, belgr. schreibt н смѣрихѣ; ibid. 6 ποροφνι въ вѣкы, griechisch ἀπόλεσεν εἰς τὸν αἰῶνα, belgr. änderte in ποροφνι въ вѣкы; ibid. 15 ὕβριη: διὰ γὰρ τῆς ἐκκλησίας, in belgr. verschrieben κρзѣио; ibid. 23 въ свонхъ свѣтъхъ: ἐν ταῖς ἑαυτῶν βουλαῖς, belgr. durch Verschreibung въ свонъ свѣтъ; ibid. 30 въ вградѣ лобѣваше χλ: ὡς ἐν μάνδρα ἐθήρευε τὸν χριστόν, belgr. schreibt въ вградѣ егo жнвша χλ; ibid. 36 τὸν βο естз н грѣшникъ н лѣкквз: οὗτος γὰρ καὶ ἀμαρτωλὸς καὶ πονηρός, belgr. macht daraus лют' бо ѣ н н грѣшнѣ н лѣкквѣ. Ps. 10. 4 statt μαυνημυζ νεόματι schreibt belgr. дааиѣмѣ. Ps. 17. 13 εὐαγγελνε τερздо bon. εδαγγελнсты терзды rog.: τὰ εὐαγγέλια στερεά, belgr. ändert es in яви глѣм терьды; ibid. 35 für προдрзην bon. sof. -жи tolst. каτεκέντησε schreibt belgr. рлзѣроушн. Ps. 24. 3 πρѣтншк bon., richtiger πρѣтншкa rog., запаша tolst., прѣдѣшк sof. (ἐσκελίσαν), belgr. änderte wahrscheinlich die letzte Lesart in прѣдѣаше; ibid. 6 ουαδρηти rog. bon. ουκoρηти sof. tolst. (ταχῶνα), belgr. machte aus der ersten Lesart ουψεδρηти. So hat Ps. 39. 14 ουψεδρη tolst. und belgr. statt des früheren ουαδρη, al. ουκoρη. Ps. 36. 28 statt не неражденнѣз steht im belgr. не неражѣженѣмѣ. Ps. 50, 9 statt цвѣтъз verschrieben свѣтъ!

Aus diesen wenigen Beispielen kann man sich ein ungefähres Bild von den im Belgrader Text begegnenden abweichenden Lesarten machen. Wo die Lesarten in Bologner und Pogodiuschen Psalter auseinandergehen, folgt Belgrader Text bald dem einen bald dem anderen. Z. B. Ps. 12. 2 гнѣшмешн са bon., гноушж са rog., belgr. stimmt zur zweiten Lesart: гноушме се. Ps. 16. 3 вѣкы bon. ѿ вѣсз rog. buc. und so auch belgr. Ps. 12. 6 плзтзекъиъ пришествѣиъ bon. пльтныиыъ приш. rog., belgr. übereinstimmend mit bon. пльскыиыъ пришествѣиыъ. Ps. 13. 1 на звѣзлахъ rog., dagegen bon. und belgr. на вѣлацѣхъ (ἐπὶ τῶν νεφελῶν); ibid. 3 чловека радн rog. aber чловека дѣлыма bon. und belgr. Dann und wann ist die Lesart des Belgrader Textes schon in dem altrussischen Tolstoischen Psalter der kais. öffentl. Bibliothek in St. Petersburg enthalten. Z. B. Ps. 17. 11 liefern bon. rog. cz пльтнж: μετὰ σαρκός, belgr. hat смъртiю und diese Lesart steht schon in tolst. cz смъртъж. Ps. 19. 7 χρημοж bon. sof. млетнж rog. buc., aber муромъ tolst. belgr. Ps. 26. 6 пожръ сынѣ своего, ibid. 12 истинноушцюу die übrigen: истиньствoушцюу tolst. und belgr. Ps. 27. 3 cz няден неврнзыиы bon., die übrigen darunter auch belgr. und tolst. злoвѣрнзыиы. Ps. 29. 13 драселз bon. und die übrigen: драхлз tolst. дрехлз belgr. Ps. 30. 8 еже навѣса на-нз вѣн (ἐπιήγαγον), dafür hat tolst. навѣшмаша, belgr. mit Auslassung des Vokals ѣ: еже навсе на-нѣ вѣсы, vgl. 33. 7 навѣса намъ жидове so die übrigen, aber tolst. нарѣкоша, belgr. abermals навсе. Ps. 50. 9 hat bon. навѣдешж, rog. навѣса, tolst. навѣша, belgr. nur есе. Ps. 43. 20 ствиз bon. rog. sof.: сѣнъ tolst. belgr. Ps. 47. 15 пнталн bon. rog. buc., dagegen sof. пнтѣан und tolst. пнтѣан und noch belgr. пнтѣан.

Zur Charakteristik des Kommentars dürfen diese Auszüge ausreichen. Ich will nur noch einige Stellen besonders hervorheben. Ps. 49. 21 für τεραχηλισμѣνα steht sof. оужжжлени, bon. оужжени, rog. оужждени, tolst. оужжлени, belgr. оѣрыленинѣн. Das Wort ist in der Form оужжлени richtig, vgl. жажль Mikl. s. v. und Šreznevskij s. v. жажль. Ps. 50. 8 haben истoвз bon. und belgr., истиньнз rog. und buc., auch sof. истныиы, nur tolst. gegen alle Erwartung

Nachträge.

1.

Es wurde bereits auf S. V bemerkt, daß der Text, der mit roter Schrift in Kursivzügen geschriebenen Überschriften oder Unterschriften zu den einzelnen Bildern mehr volkstümliche Sprache zeigt als der gewöhnliche kirchenslawische Text der Psalmen und des dazugehörigen Kommentars. Das will ich durch Beispiele belegen. Aus der Deklination erwähne ich den Genet. sing. вонкѣ $\bar{\tau}$ S. XXX, Instr. sing. працѣмъ S. XXXV. Aus der Konjugation: тѣра S. XVII, XVIII, XXIII, XLII (wenn es Präsens ist und nicht Aorist), носн S. XVII (als Präsens), сътавила S. XIV, XVI, елень пне водѣ S. XX, вонка вюде дѣда S. XXIII, дѣдъ вѣе кѣдору S. XXVIII, — голна-фа S. XXXV, прндоше н кажѣ мѣ S. XXII, псе S. XXXV, копаю н урѣ S. XXVIII, XXIX, мѣмѣу злато S. XXX. Natürlich die kirchenslawischen Beispiele sind in der Mehrzahl: плавлѣтъ S. XXIX, ведѣтъ $\bar{\chi}$ S. XXIV, нгрѣтъ хорѣ S. XLI usw. Das schon auf S. XIV erwähnte Verbum степенн kommt nochmals auf S. XXIX, степенн ist Aorist.

2.

Auf S. VIII wurde erwähnt, daß auf dem beim neuen Einband hinzugefügten leeren ersten Blatte eine Notiz sich befindet, welche das Inventar des Klosters ‚Pribina Glava‘ aufzählt. Diese lautet so:

† Да се знѣа цю ѣ прѣвѣне глѣвѣ зманать. $\bar{\tau}$ ѡдежѣ
 повѣн. $\bar{\tau}$ петрахіла. $\bar{\tau}$ нарѣквѣнѣ н $\bar{\tau}$ ѡдежѣ дѣаконѣ
 н $\bar{\tau}$ вѣ ѡрарѣ н покрѣвалъ, н $\bar{\tau}$ дѣ стѣтине н $\bar{\tau}$ дѣ пѣтаца
 н $\bar{\tau}$ ложницѣ н $\bar{\tau}$ дѣ чашѣ н вѣрѣкъ н $\bar{\tau}$ мннеѣ н $\bar{\tau}$
 евангѣліѣ н $\bar{\tau}$ вѣ апѣтѣла н пролого н панаѣрѣнкѣ
 н тѣпѣнкѣ н маан златѣсть н великѣ златѣсть
 н $\bar{\tau}$ лѣтѣрѣнѣ н два ѡвѣтоѣ н ѡсловѣнкѣ н великѣ
 ѡалѣтѣрѣ, н $\bar{\tau}$ сахана лежѣн н $\bar{\tau}$ чардаклѣ н $\bar{\tau}$
 тепѣне н двѣ сѣвѣ.
 † А сѣ н ковѣнѣ н прѣвѣне глѣвѣ вѣсе да се знѣа
 $\bar{\tau}$ мѣ н $\bar{\tau}$ чашѣ н $\bar{\tau}$ провѣнѣ, пѣтаца $\bar{\tau}$ рѣ н $\bar{\tau}$ мѣ н $\bar{\tau}$ вѣ
 н $\bar{\tau}$ ложницѣ н $\bar{\tau}$ вѣ прѣтена ѡ злата н два поѣсѣ ѡ сѣвра
 н $\bar{\tau}$ крѣстова н вокорѣ $\bar{\tau}$ дѣ н $\bar{\tau}$ петрахіла кон стѣе н двѣ
 рѣчѣке н двѣ каднѣнѣ н нахорѣнѣа $\bar{\tau}$.

Auf der Rückseite: † Да се зна колнко ѡнесе теѡвѣнѣ прѣнѣгѣманѣ нѣскѣ іѣ ѡнка сѣвра н
 по, вакѣра іѣ ѡнка.

Sach- und Namenverzeichnis.

- Akathistos XLIV. XLIX. L.
 Amphilocheus XIV. XV. XXXV.
 XXXVI. XLI. XLVII. LXIII.
 LXIV. LXVI. LXVII f. LXXI.
 Annas Gebet LXXVII.
 Athanasius XVI.
 Athos VII. X.
- Barlaam und Joasaph XIV.
 Belgrader Kodex IV. VIII. X f. XII f.
 XV ff.—XXXV. XLI—XLVII.
 LXXII ff. LXXV. LXXVII.
 Belgrader Nationalbibliothek IV. X.
 Betonungsbezeichnung LXXIV f.
 Bologner Psalter XXXV. XXXVII.
 XL f. LI ff. LXVI f. LXXII.
 Branković, Despotenfamilie VII.
 Brčić (Berčić) LI f. LV. LVIII.
 Bukarester Psalter XV. LIII f. LXX f.
 LXXXII. LXXXVII.
 Bulgarische Kirchenliteratur LXXI.
- Cetinjer Psalter XVI. XXXV. XLIX f.
 LXXII.
 Christ-Paranikas XLVII.
 Čudovo-Psalter LII. LIV. LXIV.
 LXIX f.
- Deklinationsformen LIII. LXXXIII.
 Despot Gjuragj VI. IX. X.
 Despots Söhne VI.
 Dudík IX.
- Eulogetaria LI.
 Eusebius XXXV ff.
 Evangeliumstext XLIV.
 Evsejev LX.
- Fastentriod XLIV. XLVII.
- Gemmel de Flischbach VIII f.
 Gennadios VII. X.
 Glagolitischer Psalter LII. LV.
 Gotteszell IX.
 Griechische Inschriften XXIII. XLI.
 XLIII.
 Griechische unübersetzte und über-
 setzte Ausdrücke LXX f.
 Gučetić Raphael VI.
- Habakuks Gebet LXXVII.
 Handschriften des Klosters Pribina
 Glava VIII. LXXXVIII.
 Hofkodex VI f.
 Horologion XLIX. I. LXXXVII.
 Hube v. IX.
- Ipek VII. X. XII.
- Kaj-Kroatisch LI.
 Kondakarion XLVII.
 Konjugationsformen LIII. LXXXIII.
 Konsonant s LXXXIII — kein z LII,
 immer l epenthetikum LII.
 Konstantin V.
 Konstantinopel VI f. X.
 Kontakien XLIV f.
 Kroatischer Psalter LI. LVII ff. LX ff.
 LXIII. LXVI.
 Krušedol V.
 Kryptogramm V.
 Kutorga IX.
- Lateinische Lesarten des Psalters LIX.
 LXVI.
 Lazar Despot, Georgs Sohn VI.
 Lesarten des Münchener Psalters
 LIII.
 Lestvica (Klimax) V.
- Mihanoviéscher Psalter LIII f. LVII.
 LVIII. LXIV. LXV. LXXXI.
 Miklosich LXXI.
 Mileševa-Psalter XXXVI.
 Mittelbulgarischer Einfluß LXXII.
 München IX.
 Münchener Psalter IV ff. XIII ff.
 XXXVII. XLI ff. L. LI ff. LXXXI.
 LXXXV.
 Murat Sultan VI.
- Novak V. VI. IX.
- Oden (Cantica) XLI ff. XLIX.
 LXXXVII.
 Oikos XLIV f.
 Orthographie V. LII. LXXXIII.
- Paisius VII. VIII. XII. XIII.
 Pannonisch LI.
 Pitra XV.
 Pogodinscher Psalter LI. LII. LXVI.
 LXXXII. LXXXVII.
 Pribina Glava VII—X. XII. XIII.
 LXXXVIII.
 Psalmenkommentar XVI. XXXVI.
 XXXVIII. XL. LXXXII. LXXXV f.
- Quaternionen XI.
- Ragusa VI.
 Redaktionen des Psalters LIII—LXIV.
 LXV ff. LXXX f.
 Redlich VIII.
 Regensburg IX.
 Ruvarac VII.
- Samaritaner, der barmherzige XLIX.
 Schriftzüge V. X. XLI. LXXXII.

досажаніє LX. LXXV.

драгъ LV.

дръжаба LXII. — быль LXVIII.

дръво LXIV.

драселъ — драхълъ LXXVI.

дъжадь LXIX.

дълати LIV. LXIII. LXVIII.

дъло LXII.

дъвабыа LXXVI.

еаа къгаа LIII.

еанномыславыъ LX.

еанномышакеніє LX.

еаннорогъ LXVI.

еаннороманъ LXXVIII.

еаезнеъ LXXVII.

еаен — оаен LIII.

ерисны LXX.

етеръ LXXII.

еще же LXXVIII.

жаба XXVI.

жаданіє LVII.

жадати LVII.

жневти LXXVII.

жнлове LXXII.

жнаніє LV.

жнтн LXII.

жадатн LVII.

жртѣа LXXVII.

заѣвѣшатн LXVII.

заградантн LXXIX.

заалажитн LXIII.

занѣлатн, въ занѣлъ дајатн LVII.

закъсинтн LVII.

замоудантн LVII.

зане LXI.

заповѣдатн LXVII.

заповѣаь LXVII.

заѣтѣпаеніє LXII.

заѣтѣпынкъ LXVII. LXVIII.

засѣвѣаѣтѣсаѣтѣобатн LVII.

заѣнтѣпынкъ LXVII. LXVIII.

заѣатн LXIX.

заѣлаа XXXIV.

заакъ LXII.

зынн XXXIV.

зыурна LXX.

зыаніє LX.

зыпатн LIV. LXIX.

зыаѣлызн LX.

зылова LXVIII.

зыловнеъ LV.

зылааѣнствѣа LXVIII.

зырѣтн LXVIII. LXIX.

зыло, да зѣлаа LXIII.

наѣ LXI.

наолаъ LXX.

нерен LXX.

нзѣавнтн LXVI.

нзѣавѣшн LXIV.

нзнтн LXIV.

нзювѣагачн LXII.

нкона LXX.

нномыславыъ LX.

нномышакеніє LX.

нноплаѣешынкъ LXIV.

ннорожъ LXVI.

нночалаъ LXVIII.

ннѣстасъ LXXI.

нкѣнѣчатн са LXI.

нскѣпатн LXVIII.

нскръпнн LVII. LXVIII.

нскѣснтн LXVIII.

нспѣвѣаѣтн LXVIII.

нспраѣнтн са LXVIII.

нспѣустнтн LXII.

нстанатн LXVIII.

нстнна LI. — нѣватн, ѣствѣватн LXXVI.

нстрѣгынтн LXIV.

нствантн LIX. LXXII.

нствхъ LXVII.

нтн прѣаъ LX.

нволен LXXII.

ншезнынтн LXI.

казатн LXXXVIII.

камытынкъ XVIII.

каснѣа LXX.

кнѣвѣаъ LXX.

каала XXVII.

каѣбетатн LXIII.

каѣбетнеъ, -тннкъ LXXVII.

канкнѣеніє LX.

каатн са LX. LXVI.

кобатн LXIII.

коаъ LVIII. LXIII.

крѣсотѣа LVII.

крѣвъ LXX.

крѣтафа LXX.

крѣпѣсть LXII.

крѣпѣкъ LXXVIII.

кнѣаъ XXXIV.

ловнтѣа LVI. LXIV.

ловѣ LXIV.

ложе LXXIX.

лоза LIX.

лысть LVI.

лыпѣта LVI.

лыѣто LXXV.

лажаѣа LV. LXXXVI.

мыаніє LXXXVI.

мыалоушнѣа LXXVIII.

мыасть LXXVI.

мыатнзыль LXX.

мыаѣсть LIV. LXVII. LXXV.

мыаѣствѣа LIV. LXXV.

мыаѣтѣшн LXVIII.

мыро, мыро LXXI. LXXVI.

мыаѣеніє LVI.

мырзѣтн LXVIII.

мыаѣомаѣствѣа LX.

мыаѣжѣа LXI.

мыаѣжнтн са LXIX.

мыаѣшнѣа — мыаѣшнѣа LXXI.

мыаѣсантн, мыаѣсаѣен LVIII. LXVII.

мыаѣсаъ LXXVI.

мыаѣто LVI.

мыаѣла LVI.

мыаѣскъ LVI.

мыаѣсть LV.

мыаѣстн са — мыаѣтнтн са LIV.

мыаѣчнтн LXVIII.

мыаѣствѣа — мыаѣствѣа LXXVI.

мыаѣказатн LXI.

мыаѣаѣатн — мыаѣаѣшн LVII. LXXV.

мыаѣнтатн LIX.

мыаѣпрѣзатн, мыаѣпрѣшн LVII.

мыаѣселатн, мыаѣселнтн LXXII.

мыаѣсѣватн, -даѣбатн LVII.

мыаѣсѣатн LXIII.

мыаѣтроутн LIX.

мыаѣчѣаѣствѣа LXXIX.

мыаѣчѣаѣкъ LXI.

мыаѣчѣрѣштн — мыаѣчѣроу сътворнтн LXII.

LXXV.

мыаѣчѣрѣваа, -аѣныъ LXIII. LXIX.

неражление LXXVI.
неськолыи LXX.
нигъръщн LXXVII.
нигънтн LXXVII.
нигъложитн LXXVIII.
ноборасъ LXXIX, ноконосажлено *ibid.*
нощръ LXXVII.
нѣкън LXXXII.

обабаты, обабынкъ LVIII.
обнтн — обнаж LIII. LXVI.
обалаати LVII/VIII.
обаакъ LXXVI.
обашн LXXIII, -са LVIII.
обрагъ LXXIX.
обратнтн LVI. LIX.
объстоанне LXII.
объходнтн LXVI.
обѣтъ LV. LXVI.
обѣщатн са LV.
ограла LXXXVI.
огражление LXIII.
одежда LXI. LXIX.
одръжати LXXVIII.
одѣло-одѣло LXI.
одѣтн са LVIII.
ожещи LIX.
ожажелнтн LXXVI.
окришлз LV.
одръжати, выражати LXXV.
опагръ LXX.
оплзчнтн са LXVI.
оправданине LXXVII.
органъ LXX.
оръжне LXI. LXX.
осажаабѣтн LXXXII.
осжадѣтн LXI.
остаентн LXII.
останикъ LIX.
островъ LIX.
осѣтн LXXVIII.
осѣтобатн LIX.
отокъ LIX.
отъератнтн LVI. LXXV.
отъерѣштн LVI. LXXXII.
отълакъ LIX.
отъльшценне LV.
отъпадѣвъ LIII.
отъпоустнтн LXII.
отърасъ нова LXIX.
отъ селъ — отъ шынъ LXII.
отъстатн LXII.

отъерѣштн LXIV.
оуръшнжтн LIII.
оцѣстнтн LV.
очръце LV.

пажитн LXI. LXV.
паки же LXXVIII.
паан-попаан XXX.
паственна LXI.
пастѣвъ LXXII.
пастн-падж LIII.
печаль, печальнз LXXVIII.
пнтатн, пнтѣтн LXXXVI.
плакати LIX.
плоднтн са LXIX.
плодоентъ — плодоноснз LVIV.
пазтъ, -скъ, -ынъ LVIII. LXXXVI.
повнтн LXVII.
повеленне LXI.
повннжтн LXXVIII.
повръщн LXXVII.
погоубнтн LIX. LXXXII.
подбнжати са LXXVII.
подовне LXXIX, -ленне *ibid.*
подовьно врьвлз LXXIX.
поддатель — поддѣлнтель LXXVIII.
пожещи LXXVII.
пожрѣтн LXVI.
пожнатн LIV.
полагати — ложитн LXIII. LXIX.
помажынъ LXXXI.
помавобатн LIV. LXXXV.
помаантн са LV.
помощникъ LXXVIII.
помажшленне LXXXV.
помажтн LXIII.
попове XXXII.
поржнтн са LXXVII.
посынатн са LXXVII.
посралнтн LXXVII.
постабнтн LXXIX.
постоанне LXXXI.
постоантн LVIII.
посѣтовати LIX.
потрѣбнтн LXII. LXXVII.
похваантн LXXVII.
похотъ LVII. LIX.
правосѣ LVIII. LXXV.
правота LVIII.
првѣз LVIII.
првзын LVIII.
првѣда LVIII. LXXV.

правѣльнз LVIII.
прадъновати LIX.
праца XXXV. LXXXVIII.
прнблнжнтн са LXI.
прнговожантн LXXVIII.
прнзѣбатн LXII.
прнзърѣтн — прнзъратн LXIII.
LXVI. LXXVIII. LXIX.
прнтн LXII. LXXVII.
прнсебанжтн LXXVII.
прнсеантн са LXII.
прнскръвьнз LXXVIII.
прнстѣпнтн LXI.
прншьлѣстеовати LXII.
прондѣтн LXIX.
проевъщн LX.
прогнѣватн LV. LX. LXIX.
проддлжнтн LXIII.
продржжнтн LXXXVI.
продърѣтн LXXIX.
пронтн LXII.
проанатн LX.
просѣвтнтн LXXVI.
прославатн LX.
прострѣтн LVIII. LXXV.
простъ вытн LXXVIII.
протнентн са LIX.
протнеж статн LVIII. LIX, -нжнтн LXIV.
прѣзспрнн LXXVII.
прѣзыше LXIII/IV. LXIX.
прѣзышнн LXXVII. LXIX.
прѣлатн LXVI.
прѣлъ, прѣлъ анцель LIV. LXVI.
LXXXV.
прѣлѣарнтн LIV. LXXXV.
прѣлантн LX.
прѣлѣстатн LVI.
прѣлѣтн LXXXVI.
прѣзърѣтн LXXVIII.
прнспъщренъ LXXVIII.
прѣкращенъ — прѣкоущенъ LXXVIII.
прѣнлостнѣз LIX.
прѣнелмаганне LXXVIII.
прѣображенне XXVII.
прѣлатн LX. LXXXVI.
прѣстѣпатн законъ LIX.
прѣтнтн LXXXVI.
прѣоукрашенъ LXXVIII.
прѣходнтн LXV.
пржгъ — пржжне LXII.
псъ LXVI.

χρηζμα LXXI. LXXVI.

хръста LXXI.

ценстн — цѣтъ LXXV.

цѣста LXXIX.

чапатн LXXII.

чловѣководьгдальникъ LVIII.

чловѣчь — чловѣчьскъ XXXIII.

чръница LXXXI.

ἄβυσσος¹ бездѣзна, бездѣзние.

ἀγαθός благаѣ, добраѣ.

ἀγρός село, τὸ ἀγρὸς сельнѣ.

ἄξις ааѣ.

ἀδικία неправьдла, ἀδικίης неправьдльнѣ.

ἀδρόν оутѣрѣантн, вьдѣрѣантн.

ἄδω пѣтн.

ἀήρ, gen. ἀέρος аернѣ, вьздѣоушнѣ.

ἀνέω хѣалантн, вьсхѣалантн, похѣалантн.

ἀνεσις хѣала, gen. хѣалаынѣ.

ἀνσѣ слоухѣ.

ἀνσί пражѣ, coll. pl. пражнѣ.

ἀνστόμος акротомѣ, несѣкомынѣ.

ἀλλοκαγμός канковеннѣ, вьск-, вьсканцаннѣ.

ἀλήθεια истина, рьенота.

ἀλλέφυλος ниспавьменьникъ, тоухлапавьменьникъ.

ἀμπέλος вино, виноградѣ, лога.

ἀναβήλλω раздѣржнтн, разгнѣватн.

ἀνάγω вьзноснтн, вьзводантн.

ἀναβήλλω ценстн — цѣтъѣ.

ἀνθρωπάρεσις чловѣководьгдальникъ.

ἀνθίσταμαι протнентн сѣ, протнѣжстатн.

ἀνтраѣ жгла, coll. жганѣ.

ἀνίσταμαι вьстатн.

ἀνρѣѡ неправнтн, pass. прѣстѣ бьтн.

ἀντὶλήπτωρ застѣпникъ, зацнтънникъ, поможьнникъ.

ἀντὶλήψις застѣпавеннѣ.

ἀντὶλήψις поаьдатель, поаьдѣмнтель.

ἄνυδρος безводльнѣ.

ἀποβήλλω отьѣрѣцн, погубнтн.

чрѣво LV.

чѣстынѣ LV.

чѣдрота LIV. LXXV.

чѣдрѣ LIV. LXXV.

чнтѣ LXI. LXXV.

іакоже LVII.

іарѣ LXXV.

ἀποβλέπω вьзнратн, прнзнратн.

ἀποβίωμι вьзлаатн.

ἀποδειμαζέω невѣрѣау сѣтѣорнтн, невѣрѣцн.

ἀποκαραλλέω отѣсѣцн глабѣ, оуствкнѣтн.

ἀποστρέφω отьѣратнтн, вьзѣратнтн, отьѣрѣцн.

ἀποτίνω вьзѣратнтн, вьзѣрацантн.

ἀρχή начатѣкъ, началаьство, баалаычѣство.

ἀσίς аспнаа.

ἀσιμία лосажленнѣ, безъчѣстнѣ.

ἀυή дворѣ, село.

ἀυήζω вьдѣбарнѣ, оубѣорнтн.

ἄυρα халааѣ, тншннѣ.

ἄυτηρός срагѣ, іарѣ.

αὐτός, ἐπὶ τὸ αὐτό вькоуѣ, кѣ себѣ.

ἀυήμι непѡустнтн, отьпѡустнтн, остаьнтн, отьстатн.

βάρβαρος варварѣ.

βάρис варѣ, аомѣ, plur. варн, странѣ.

βάρος тяжесть.

βασίλειος васнанѣкъ.

βδελύττωμι іарѣѣтн, гноушатн сѣ, оыражатн LXXVIII.

βοηθέω поможьнникъ бьтн, поможьн-

бѡдѡуаи хотѣтн.

γαστήρ чрѣво, жтроба.

γαγεννημένος ѡ рожанн сѣ.

γελάω вьсмннатн сѣ, послннатн сѣ.

γγνώσκω знатн, вѣавѣтн, разоуѣмѣтн,

познатн, оубѣавѣтн, сѣбѣавѣтн.

γλωσσώδης оустатѣ, іазычьнѣ.

ююта — ююша XXXIV.

жгла, жганѣ LV.

жтроба LV.

іадро LII.

іааѣ LVI.

іазыкъ, іазычьнѣ LXXIX.

γνώστές знанѣѣ, оі γνώστοί знанѣмнн, знанѣнѣ.

δαμόνιον лѣмонѣ, вѣсѣ.

δανίζω заньднатн, заньдл лннатн.

δέησις лѡантѣ, лѡаненнѣ.

δειλιάζω оубѡнатн сѣ, оустраннтн сѣ. δεσπέζω бѡлааатн.

δή нѣзна, оубѡ.

διακώπτω вьзнкнкнѣтн, оункнкнѣтн.

διαμαρτυρέω засѣвѣавѣтѣавѣватн.

διάνοια поаьдѣмнѣннѣ.

διαπορεύομαι прѣхѡантн.

διασκορπίζω pass. разьнтн сѣ, расыпатн сѣ.

διατείνω проаннатн, прѡстрѣтн, прѣпатн, прѡвѣцн.

διατίθημι заѣвѣцантн, заповѣдаатн.

διαυερίζω растѣантн, истѣантн, погубнтн.

δικαιοσύνη правьдла, gen. правь.

δικαίωμα оправьдланнѣ.

δούλος рабѣ, работа.

δωρεάνησѣтѣ. τὸσιν. спзнтн. безоуаа.

δύρον ѡьзда, ѡьзѣтѣ. ларѣ.

ἐγγίζω прнстѣпнтн, прнблнжнтн сѣ.

ἐγκαταλείπω отьѣрѣцн (-ѣрѣжѣ).

ἐγκατάμνημι отьѣвѣкъ, останѣкъ.

ἐθέλω хотѣтн, ѡьсантн.

ἔθνος іазыкъ, τῶν ἔθνων іазычьнѣ, іазычьскѣ.

εἰδῶλον нѡдѡлѣ.

εἰκών нкона, образѣ.

ἐκδήσις мьстѣ, отьымѣеннѣ.

ἐκλήβω сѣтѣжатн.

¹ Die Seitenzahlen sind in dem slawischen Wortverzeichnis angegeben, nur wenn das Wort dort fehlt, sind sie hier nachgetragen.

νερός, ршг. жтроба.
 νήπιος малавньць, ген. малавеньць.
 νήσος отокъ, островъ.
 νομή пастыня, пажить.
 νόη ηγίνα, από του νόου отъ ηγίνα,
 отъ селъ.

ξύλον дерево.

οικτειρός мнлостъ, щедрота.
 οικτειρών мнлостнѣв. щедръ.
 οικτειρός мнлобати, щедрити, помн-
 лобати, оушедрити.
 οικτροφυία прывьслаганине, малаоду-
 шинне.
 ολοκώτωμα ολοкавѣтоватъ, вьсезжн-
 гаеююе.

ὄμβρημα тжча, тжчынн, лъжаъ.
 ὄνυμι клати са.
 ὄνομα обрадъ, половеице, половеи-
 цинне, оуполовеинне.
 ὄνομα нивоизшленине, канноими-
 шленине.

ὄνηρος онагръ.
 ὄπισω въ слъвъ, по.
 ὄπλον щнтъ, оржжне.
 ὄραо внаѣвти, аог. оузырѣвти, призь-
 рѣвти.

ὄργων органъ.
 ὄργιζομαι прогнѣвати са. разгнѣ-
 вати са.
 ὄρθιζω рано прнхѣлантн, оутрѣневати.
 ὄρῶτω некопати, прнговѣлантн.
 ὄτι: нае, зашне.

παγίς съвь.
 παίδεω наказати.
 παρκαλέω оутѣшити.
 παρνομέω првѣтѣпати законъ, беза-
 коновати.

παράσσω опазчнтн, вьпаччнтн
 LXXVI.
 παρτίθημι прѣдламати.
 παρτομαι стати на-, прѣдѣстати.
 παρσιέω прнтн, прншьлаѣтвѣвати,
 вѣселити са, прнселантн са.
 παρσιία прнселенине, прншьлаѣтвѣ.
 παρσίον раздаражнтн, прогнѣвати.
 παρσίω мжчнтн, некоцентн.
 παυλέω посѣтвати, освѣтвати, пла-
 кати.
 παρβάλλομαι одѣвти са, одеваѣци са.

περιέχω освѣтн, одръжати.
 περιλυπος печальнѣ, прнскръбьнѣ.
 περισυγή огражленине, вьстоимнине.
 πίπτω вьпасти.
 πλείονε болѣе, мзпожае.
 πλῆθυνω плавантн са, мзмножитн са.
 πλῆσιν ὁ некринн, банжынн, бан-
 жнка.

πλήσσω pass. повннѣв бьити, оуяз-
 вленъ бьити, прнселанжтн.
 ποιέω аог. сѣтворити.
 ποιήμα тварь, творенине.
 ποικίλλω, πεποικιλμένος прѣкочуцентъ,
 оукрашенъ, прѣкрашенъ, прѣоу-
 крашенъ, прѣнспыренъ.

πολλύς мзногъ, велнн.
 πολυέλεος прѣмнлостнѣв, мзногемн-
 лостнѣв.
 понηρευόμενος, понηρός зьлабѣоуа, алъ-
 кавнѣоуа, зьлабенецъ, алъкавъ.
 ποσπλῶς колѣ мзмножнцѣж.

ποτέ некегла LXI.
 προκατακλιθένω ванити, прѣдѣварнтн.
 προσάω прѣнаѣвти, прозырѣвти.
 προσπορευομαι нтн, прѣдѣлантн.
 προσδοχάω чапати.
 προσέχω прнзьрѣвти, вѣпати.
 προσευχή молѣтѣ.
 προσέθημι оуспѣвти.
 προσθένω ванити, прѣдѣварнтн.
 πυρρόβαριε стаъпоустѣна.

ράγνος рамнъ.
 ῥέω мнлѣтѣши.
 ῥομφαία оржжне.
 ῥομοι мзбавнтн.

σάλευω pass. поленжати са.
 σάξω пльть.
 σάνδαλον сканаѣвъ, сѣблажнѣ.
 σελίζω прѣпати, запати, прѣдѣвти.
 σκηγή скннна, кровъ, сеао, сънъ.
 σκήνω сеао, селкенине, вѣселенине,
 жнлнще, очыре, окрншалъ.
 σκνήψω мзшнца, мѣшнца, скннпнъ.
 σκός мзисаъ.
 σκυθρωπάω свѣтвати.
 σμύρην зьыраа.
 σοφός прѣмжлръ.
 σπάζω нзѣваѣци, нстрьгжнтн.
 σπείρω сѣати.
 σταλή стактн, стактѣ.

στερέος тѣрѣавъ.
 στερέω оукрѣпнтн, оутѣрѣлантн.
 συγχάπτω сѣлаѣци, сьгнжтн, сь-
 мьвртн.
 συκάνιος енкамннѣ, чрыннца.
 συκοράτης елезнецъ, клеветнѣв.
 σύλλαμβάνω обьмати.
 συνάγω сьнати, сѣварати.
 συναγωγή сьнѣвъ, сьнѣнцѣ, сѣворъ.
 συνάντησι сѣрвѣтенине, прѣтнежъ.
 συντέλλω разоумъ алатн, вьразоу-
 млатн, вьразоумнтн, наоучнтн.
 συνίσταμαι сѣставнтн, сѣкритн: вь-
 стати.
 συστρατεύομαι сѣрнстати.
 σφόδρα зьѣло, ао зьѣло, σφοδρός велнн.
 σωτήρια сьпласенине, прѣбѣла.

ταράσσω млатн, мжтнтн, сьмлатн,
 сьмжтнтн, вьзымлатн, вьзымж-
 тнтн.

ταχύνω аог. оуѣларнтн, оуекорнтн.
 ταχύς ѡларъ, скоръ.
 ταχύνω коевати, дѣлаати.
 τερπνός краснъ.
 τέχμη нстамати, растамати.
 τέχνησι ванстаннне, обанстаннне.
 τίθημι полагаати, положити, поста-
 внтн.

τίμιος арагъ, чьстынъ.
 τολύγιον, als τὸ πύγιον gelesen, im gen.
 sing. пазнѣа, aber auch τυμπανί-
 ζημα, τουπαζнѣа.
 τράπεζα трапѣза.
 τραχηλίω ожажелантн.
 τρόπος, ὃν τρόπον ѡкоже, нмже обра-
 зѣмъ.

τυμπανιστρία тнмпаннца.
 τύπανον тьмпанъ, тьмбанъ.
 τυρώ pass. вѣсирнтн са, оуесирнтн
 са, оуесирѣвти.

ὑπεράω прѣвнше, прѣвншыннн.
 ὑπεροράω прѣзьрѣвти, оставнтн.
 ὑπερῶα τὰ прѣвнспрнѣлаа, прѣвн-
 шнѣлаа.

ὑπνώω оуспити.
 ὑπόστασις оупостасъ, нпостасъ, сѣтавѣ;
 постѣанине.
 ὑποπάσσω оумжчнтн, повннжтн.
 ὑσσωπος неопъ.
 ὑφίσταμαι постѣати, прѣтнежъ стати.

φαρμακευόμενος ОБАКАЕМЪ.

φαρμακός ОБАБЫННЪ.

φαρμακῶс ОБАБАТН.

φοβέσμαι: БОИАТН СΛ, ΟΥΒΟΙΑТН СΛ.

φοίνιξ ΦΙΝΙΚЪ.

φρέαρ ΡЪВЕННЪ.

φρονέω ΟΥМЪΛΑΡΗТН СΛ.

φύγιον НЕТЪЛЪ, СОХАЪ, СОУШНО.

φυλακή ТЪМЫНЦА, СТРАЖА, СТРАЖБА,

храненне, съхраненне, хранно.

φυλάττω СЪХРАННТН, ОУБЕТНТН, СТЪЦН.

φωνή ΓΛΑΨЪ LXIX.

φωτίζω ΠΡΟСВЪЩАТН.

χάλαζα ΓΡΑΔЪ.

χέλως ΟΥСТЪНА.

χίρα ΕΒΛΟΒΝЦА.

χίρα ΤΡΑΒΑ, ΤΡΕΒΑ, ΖΛΑΚЪ — gen.

χίρα ΠΑΣΤΕΒЪ.

χέρτος СЪНО, ΤΡΑΒΑ.

χριστός ὁ χριστός, ПОМЪΛΖАНЪ.

χρονίζω ΖΑΚΣЕННТН, ΖΑΜΟΥΔΗТН.

ψάλλω ΠΕΤН, ΕΠΣΕΤН.

ψαμίζω ΠΑΤΡΟΥТН, ΠΑΠΗΤΑТН.

Berichtigung der Druckfehler.

S. XVI, Z. 23 lies: Die Vignette (statt: Der Vignette).

S. XVII, Z. 3 lies: погрешеніе.

S. XXVI, Z. 23 lies: екакъ (statt екакъ).

S. XXXIII, Z. 4 lies: пламениі (statt плаъпениі).

S. LV, Z. 17 lies: σκηνώματι (statt σκηνώμα).

S. LVI, Z. 22 ist Ps. 30. 20 (statt 26) und Z. 23 7. 13 (statt 7. 3) zu lesen.

S. LVII, Z. 17 lies: ΖΑΜΟΥΔΗ (statt ΖΑΜΟΥΔΗ).

S. LXVII, Z. 8 lies: καταράσσω (statt καταράσσω).

I. Beschreibung der Miniaturen.

1. Das Ornament.

Die Miniaturen des Münchener serbischen Psalters (Cod. slav. 4) sind Illustrationen; die Schmuckabsicht tritt in zweite Linie. Das Bild ist in der Form immer streng vom Text getrennt, d. h. eine äußerlich von der Schrift durchaus unabhängige Leistung. Was Bild und Lied verbindet, ist ausschließlich innerer gegenständlicher Natur: der Maler bemüht sich, was der Text anregt und der Leser sich dabei denken soll, sichtbar zu machen. Der Kunsthistoriker hat es also im vorliegenden Falle fast ausschließlich mit figürlichen Darstellungen zu tun; das Wenige, was über die Ornamente zu sagen ist, mag daher gleich zusammenfassend vorausgeschickt werden.

In der Folge der auf den sechzig Tafeln vorgeführten Miniaturen bildet nur V, 9,¹ die Blattseite, auf welcher der Text des Psalters beginnt, eine Ausnahme. Lateinische Handschriften bieten an dieser Stelle die gewöhnlich blattgroße Initiale des B(eatus). Die Unabhängigkeit unserer Miniaturenfolge vom Abendlande kann nicht besser erwiesen werden als durch die Tatsache, daß selbst an dieser Stelle der orientalische Typus rein gewahrt ist. Ein quadratisches Ornamentfeld leitet den in großen roten Buchstaben mit Goldfüllung gegebenen Titel und den ähnlich mit einer schmucklosen Initiale beginnenden Text ein. Ein eigentliches Ineinandergreifen von Bild und Schrift ist also vermieden. Diese Art ist für die ganze Handschrift maßgebend geblieben; außer dem Psalteranfang kommen sieben Leisten, die sonst noch zwischen Text und Bild eingesprengt sind, in Betracht.

Bezeichnend für die Ornamentik ist das Flechtwerk in Verbindung mit Blatt- oder Blütenmotiven. In dem Quadrat V, 9 ist aus hellblauen, mit Weiß gehöhten Bändern ein Gitter hergestellt, das sich wenig regelmäßig zwischen vier Doppelschlingen in den Achsen verteilt und an der Peripherie eines latent vorliegenden Mittelquadrates Blütenmotive ansetzt, in denen neben Grün und Violett Rot dominiert. In der Leiste oben von I, 2 liegen um vier Kreuze Rosetten, die bunte Blüten zwischen die Arme entsenden. Eine ähnliche Anordnung bildet auch die Grundlage der Rankenfüllung des Grundes von V, 8, uur schließen sich hier herzförmige Schlingen an. Dieses tapetenartige Überspinnen des Grundes mit Ornamenten ist an sich bemerkenswert. Die drei übrigen Leisten halten mehr am Rankentypus fest. Auf XXVI, 57 schlingen sie sich zwar geometrisch ein, entsenden aber fortwährend jene kalligraphisch umgebildeten Füllblätter, die sich einst aus dem Weinlaub entwickelt haben.² Die Leiste XLVI, 107 ist nicht fertig geworden. Es sind drei Doppelkreise vorgeritzt, die mit großen, blauen fünfflappigen Blättern um dunkelbraune Vierpässe gefüllt sind. Dazwischen Verschlingungen mit ‚Flügelpalmetten‘ in den Zwickeln. Einen

¹ Ein für allemal sei gesagt, daß ich immer mit der lateinischen Zahl die angehängten Tafeln, mit der nachfolgenden arabischen Zahl die Miniatur selbst in ihrer Reihenfolge zitiere.

² Vgl. mein ‚Mschatta‘, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 327 f. Denkschriften der phil.-hist. Klasse. LI. Bd. II. Abb.

sehr interessanten Typus zeigt die Leiste von L, 120: der Rankenstiel setzt sich aus einzelnen blauen und roten Füllhörnern zusammen, ein Motiv, das ich schon für die mesopotamisch-koptische Kunst nachgewiesen habe.¹

Auch die blauroten Blumen auf Goldgrund in der Mitte und am Rande lassen überall deutlich den persischen Ursprung dieser byzantinisch gewordenen Motive hervortreten. In der Leiste von LIX, 149 liegt eine Einteilung ähnlich XLVI, 107 vor, doch sind die Kreise mit Doppelschlingen gefüllt, die sich um Gesichtsbildungen (Löwenköpfe?) in der Mitte gruppieren. Diese ganze Ornamentik macht den Eindruck, als wenn sie nach sehr guten alten, noch ziemlich genau an den mesopotamischen Prototypen festhaltenden Vorlagen kopiert wäre. Die Farben: Blau vorwiegend mit Rot auf Goldgrund sind die gewohnten der byzantinischen Miniaturenmalerei; persische Prototypen sind dafür bis jetzt nicht bekannt.

Will man sich des fest ausgeprägten Stiles der Ornamente der Münchener Handschrift bewußt werden, dann vergleiche man sie mit den entsprechenden Ornamenten der Belgrader Kopie. Es ist kaum zu sagen, wie sehr der gute Geschmack in dem Zwischenraum von zweihundert Jahren abgenommen hat, überdies bei gleichzeitigem Steigen des Bedürfnisses nach reichem Zierat. Die Bildfelder werden oben durch Einschieben von Ornamentleisten verkürzt, z. B. bei Nr. 4, 6 und 44,² die einfachen Randleisten werden häufig zu breiten Rahmen mit Rankenmotiven umgebildet, wie 4, 8, 34, 44, 57 usf., die bisweilen (21 z. B.) ganz schwer ausfallen.



Abb. 1 zu Nr. 9 (B. 15^r): Psalteranfang.

Hand in Hand mit dieser quantitativen Erweiterung des ornamentalen Schmuckes geht ein deutliches Nachlassen der Empfindung für den streumusterartigen Grundcharakter

¹ Ebenda S. 310.

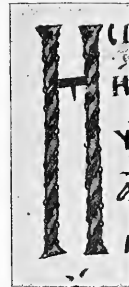
² Vgl. die Abbildungen unten im beschreibenden Text jener Figurenbilder, deren Nummer hier zitiert ist. Dies gilt auch für alle nachfolgenden, die Belgrader Kopie betreffenden Zitate.

des flächenfüllenden Ornaments. Diese orientalische, in der Plastik zur Komposition im Tiefendunkel gewordene Anordnung geht verloren, zum mindesten bei der Ranke. Die Streifen am oberen Rande der Felder 2, 4, 6, 8, 57, 120 usf. zeigen stets dieselbe einfach oder doppelt fortlaufende Ranke auf breiter Grundfläche, die aller orientalisches-byzantinischen Tradition widerspricht. Die Nachwirkung der Vorlage äußert sich, scheint mir, lediglich in einer charakterlosen Unruhe bei Führung der Ranken sowohl wie in der Blütenbildung.

Neben dieser Verwirrung des Ornamentes machen sich in der Belgrader Kopie auch fremde Einflüsse geltend. Abb. 1 gibt den Psalteranfang Fol. 15^r; man vergleiche die Ornamente mit Taf. V, 9 und wird als Zusätze zunächst die von byzantinischen Handschriften her bekannten Akroterien (grün mit rot) feststellen, dann aber auch, daß die Gitterfüllung bei aller identischen Grundeinteilung doch nicht einfach Kopie ist und in manchen Zügen Ansätze zu islamischen Umbildungen zeigt. Im Gegensatz zu den Rankenstreifen ist das Muster komplizierter geworden, allerdings ohne den Grund erheblich mehr zu verdrängen. Das Feld ist wohl nicht fertig ausgeführt, das Gitter blieb einfach weiß in roten Grund ausgepart.

Der Münchener Psalter zeigt, so weit die Ornamente bis jetzt betrachtet wurden, einen fest ausgeprägten, dem byzantinischen verwandten Stil, der auf den Orient zurückgeht. Eine andere Richtung vertreten die Initialen. Für gewöhnlich sind sie einfach golden und rot umrissen. Man wird sich angesichts vereinzelter, auf den Tafeln mit dem Text reproduzierter Beispiele (XII, 27; XXIII, 49; XXXVII, 85 ff.) überzeugen, daß sie meist ohne nennenswerten Schmuck erscheinen. Es ist schon viel, wenn der Buchstabe O (XLVIII, 112) sich als ein aus Zweigen gebildetes Spitzoval mit rot eingezeichnetem Gesicht darstellt. Wie sonst sind auch da die Ränder rot, die Füllung zwischen in Gold auf rotem Grund ausgeführt.

Aus diesem Durchschnittstypus fallen einige wenige Initialen heraus. Ihre Eigenart kündigt sich schon in der Farbe durch ein zartes Blau an, das dem Gold, beziehungsweise Rot zugefügt ist. Hauptbeispiel ist die Initiale Fol. 100^r zum Anfang des 77. Psalms (Kathisma 11, Psalm Asaphs). Der Buchstabe B (V) (Abb. 2) wird durch Bandverschlingungen gebildet, die an der Spitze eine mit Flechtwerk gefüllte Raute zeigen. Die goldenen Bänder verknoten sich wiederholt, ranken in Palmettenmotive aus und sind dreimal durch blaue Querbänder belebt, welche die Goldinitiale dreifach durchsetzen. Ähnlich, aber weit einfacher gebildet, sind die Initialen Fol. 96^v, ein H (I) (Abb. 3), sehr zart in blaugoldenem Flechtwerk ausgeführt, und Fol. 176^v am Anfang des 143. Psalmes, ein B (B) (Abb. 4) mit den gleichen Verknotungen oben und dem Bandgeflecht unten, das Ganze diesmal in der gewöhnlichen roten Zeichnung mit

Abb. 2. M. 100^r. Ps. 77 Anfang.Abb. 3. M. 96^v. Initial.Abb. 4. M. 176^v. Initial.

Goldfüllung und schwarzen Punkten im Flechtquadrat gegeben. Ähnlich auch die Initiale 157^r.

Ist nun auch die beschriebene Initialornamentik byzantinischen, bzw. persischen Ursprunges? Die einfach in Gold mit rotem Rand gegebenen serbischen Buchstaben bleiben von vornherein außer Frage. Aber auch die wenigen reicher ausgestatteten Initialen haben mit dem Byzantinischen wenig zu tun. Man braucht nur die von Stassoff¹ zusammengestellten Proben serbischer Initialornamente



Abb. 5. Initiale nach B. 7^r.

überblicken, um sich zu überzeugen, daß da

mehr die von den Südslawen selbst auf Grund allerdings orientalisches-byzantinischer Vorbilder entwickelten Muster ausschlaggebend gewesen sind. Der Abb. 2 nach M.² 100^r abgebildete Buchstabe kommt ziemlich ähnlich in einem serbischen Evangeliar des 14. Jahrhunderts vor.² Es ist nicht ohne Bedeutung, daß sich diese nächste Parallele gerade in einer Handschrift des Klosters Chilindari auf dem Berge Athos findet. Darauf wird im Schlußkapitel noch zurückzukommen sein.



Abb. 6. Initiale nach B. 3^v.

Die Belgrader Kopie zeigt in den Initialen eine ähnliche vom Münchener Original abweichende Geschmacksrichtung wie in der

Titelvignette zum Psalteranfang. Bezeichnend dafür ist gleich die Initiale dieses Anfanges selbst (Abb. 1); sie setzt sich aus reichem Bandgeflecht mit Blattendigungen zusammen und entbehrt ganz jeder festen Struktur. Parallelen dazu aus einem älteren bulgarischen Psalter wird man im Schlußabschnitte abgebildet finden. Ähnlich der Initiale des Psalteranfanges ist die Initiale B. 7^r (Abb. 5) gebildet, nur ist das Bandwerk im schwarzen Umriß weiß geblieben und rot grundiert. Für gewöhnlich sind die Initialen einfach rot, mit rot ausgezogenen Rankenmotiven oben oder unten. Abb. 6 nach B. Fol. 3^v steht links über der Ecke des Bildes 5 mit einer Zeile Text. Die Ranke gibt in kalligraphischem Schwung einen Schnörkel mit Palmettenmotiven. Für beide Arten dieses Initialschmuckes finden sich Parallelen in anderen serbischen Handschriften. Die reichen Verschlingungen dünner Bänder weist auch ein Typikon vom Jahre 1679 in der Nationalbibliothek zu Belgrad (Nr. 185) auf.³ Selbst die dem Salomonssiegel ähnliche Figur inmitten der Hasta unserer Abb. 1 wiederholt sich dort.⁴ Seitenstücke zu den in Rot ausgeführten Buchstaben mit Rankenschnörkeln liefert eine das Leben des heil. Sava behandelnde Handschrift des 16. Jahrhunderts

¹ L'ornement slave et oriental d'après les mss. anciens et modernes, pl. XIV—XXVIII.

² Ich bezeichne kurzweg mit M. das Münchener Original, mit B. die Belgrader Kopie.

³ Stassoff, a. a. O., pl. XXI, 13.

⁴ Stassoff, pl. XXVI.

⁵ Stassoff, pl. XXVI, 4.

in der kais. Bibliothek zu Petersburg (Nr. 54).¹ Der Kopist erfindet also seine Initialen nicht frei, sondern liefert sie im Zeitgeschmack. Es wird von Interesse sein zu beobachten, ob er etwa mit ähnlicher Freiheit auch die Bilder selbst behandelt.

2. Die Illustrationen und ihre ikonographischen Zusammenhänge.

Die sechzig nachfolgenden Tafeln zeigen die 154 Miniaturen gleichmäßig um ca. $\frac{1}{10}$ gegen das Original verkleinert.² Es ist also z. B. gleich das erste Bild nicht, wie es die Abb. I, 1 zeigt, 11×17.2 cm, sondern 12×19.5 cm groß. Das Format der Denkschriften ließ keinen Ausweg, wollte man nicht jedes Bild für sich auf eine eigene Tafel bringen. Um dem Leser einen Eindruck von den Farben zu geben, ist der ganzen Publikation ein Faksimile vom Schlußbild des eigentlichen Psalters XLV, 105 als Titelblatt vorausgeschickt.³ Man ersieht daraus, daß die Miniaturen, sie mögen welches Format immer haben, stets durch zwei rote, beziehungsweise blaue Parallellinien umrahmt sind. Auch zeigen sie ganz stereotyp die Eigentümlichkeit, daß oben und unten je ein breiter Goldstreifen stehen gelassen ist.⁴ Gold tritt auch oft hervor, wo die Farben abgefallen sind.⁵ Im allgemeinen wurden die Bilder selbst auf den weißen Papiergrund gemalt, nur an den Rändern oben und unten greift Gold über. Sonst ist es lediglich da vor der farbigen Ausführung unterlegt, wo die Aneinanderreihung von in Gold auszuführenden Details, z. B. der Nimben 184^v (XLIV, 102), die Untermalung mit Gold rationeller als die nachträgliche Deckung erscheinen ließ. Der technische Vorgang wird am deutlichsten z. B. an 2^v links unten (II, 3), 3^v (III, 5) usf., wo man unter der weggefallenen Farbschicht noch die rote unmittelbar auf dem Papier ausgeführte Vorzeichnung der Gewänder hervorkommen sieht. Nur bei kleineren Miniaturen wie 106^v (XXIX, 64) ist das ganze Bildfeld mit Gold unterlegt.

Der Miniator wendet sehr bunte Farben an, Rot und Blau herrschen in scharfem Kontrast vor, Schwarz, Weiß, Grau und Braun treten daneben zurück. Der Faltenwurf wird bisweilen, die Stoffmuster immer durch Gold angedeutet. Für gewöhnlich sind die Falten lediglich durch hellere und dunklere Farbnuancen gegeben. Sehr eigentümlich ist die Behandlung des Inkarnates; die Zeichnung tritt ganz zurück hinter einem impressionistischen Farbungemisch: in dem Dunkelrotbraun mit weißen Lichtern sind die Augen als schwarze Punkte, der Mund zumeist rot aufgesetzt. Im Hintergrund ragen als landschaftliche Hauptmotive Felsen in den Goldgrund hinein, braun mit grau-weiß angehauchten Flächen und blauen oder roten Abstürzen (15^r; VIII, 17). Unten sind sie gleichmäßig rot, werden aber nach oben immer bunter und schroffer (54^v; XIII, 30). Gern werden Bäume eingeführt. Sie haben hohe braune oder graugrüne Stämme, öfter mit Goldlichtern und grüner Laubkrone, in der sich rote und blaue Motive, bisweilen (19^r; VIII, 19) in Wirbelform entwickeln. Bei den Architekturen ist darauf zu achten, ob über ihnen eine Draperie liegt oder nicht: Mit einer solchen stellen sie den Innenraum dar. So ist 103^r (XXVIII, 61) ein Speisesaal gegeben; 135^r (XXXIII, 76) schwebt im Hintergrund überhaupt nur die ge-

¹ Stasoff, pl. XXV, 1—4.

² Bei Publikation des Miroslav-Evangeliars mußte die Mehrzahl der Aufnahmen um $\frac{1}{2}$ verkleinert werden. Unser farbiges Titelblatt gibt von XLV, 105 die Originalgröße. Man sieht, der Unterschied ist sehr gering.

³ Da die Netzsätzung und der Farbaufdruck manches Detail undeutlich machte, ist die Miniatur auf Taf. XLV nochmals in Lichtdruck wiederholt.

⁴ Vgl. bes. 104^r f. (XXIX, 62 f.).

⁵ Vgl. z. B. Nr. 53, 64 und 85.

knotete Draperie und 68^r (XVIII, 39) ist sie wie bei Andeutung des Krankenzimmers 1^v (I, 1) über eine Architektur gelegt und um einen Baum geschlungen.¹ Den Vordergrund schließt dann gewöhnlich eine Art Balustrade ab. Die Gebäude selbst sind bisweilen ganz gedankenlos konventionell gebildet, so 67^v (XVIII, 38), zumeist steckt aber doch noch etwas von Anschauung in den Formen. Man nehme Tafel VIII. Rechts 19^r liegt ein Kirchentypus vor, links 15^r ist im Hintergrund eine Art Portikus gegeben. Säulen und Dächer wechseln gewöhnlich in den Farben zwischen Rot und Blau (62^r; XVI, 35).² Das geht wie bei den Gewändern noch an; unerträglich aber wird dieses gewohnheitsmäßige Stümpfern, wenn auch Tiere in diesem Farbenkontrast erscheinen. Man vergleiche dafür unser farbiges Titelbild oder 132^r (XXXII, 73) oder die Pferde 173^v (XL, 94): Besnard könnte sie nicht lebhafter in bunten Farben: Rot, Blau und Violett kontrastieren lassen.

Will man sich der immerhin schätzenswerten künstlerischen Leistung, die in den Miniaturen des Münchener Psalters steckt, bewußt werden, dann muß man sie wie beim Ornament mit der Belgrader Kopie vergleichen. Proben sind sowohl auf den Tafeln (II, XIV, XXV, XLV usw.) wie in den Textabbildungen gegeben.³ Man nehme z. B. das Schlußbild des Psalters Taf. XLV, 105 vor. An Stelle der impressionistisch-farbigen Mache ist banale Deutlichkeit getreten. Die Figuren wirken zwar weniger massig, aber sie gehen deshalb doch nicht räumlich mehr von einander los. Am meisten verändert sind die Farben; Rot herrscht aufdringlich vor, Blau tritt ganz zurück; so sind gleich die Randstreifen nicht wie in M. rot und blau wechselnd, sondern nur rot gegeben. Für Blau tritt ein erdiges Grün ein. Gold, im Hintergrunde wie in M. beibehalten, fehlt in den Figurenbildern ganz, d. h. nicht nur im Faltenwurf, wo dafür Weiß genommen ist. Die Kopftypen sind die schematischen der Tafelmaler des 17. Jahrhunderts. Von Fol. 174^r an kann man vielleicht einen Wechsel in der Manier beobachten. Die Gewandfarben sind ganz willkürlich geändert, drollig unnatürlich sind die Bäume gebildet. Sie stehen klein überall herum und sind noch weit manierter als in M. Vgl. unten im Text Fig. 17 (106^r) und 20 (165^r). Auf alle diese Unterschiede wird unten prinzipiell einzugehen sein.

Im allgemeinen kann gesagt werden, daß die Miniaturen der Münchener Handschrift noch durchaus im Zuge der orientalisches-byzantinischen Überlieferung ausgeführt sind, während der Belgrader Kopist im Ornament wie im Figürlichen eine traurige Verwilderung des Geschmackes erkennen läßt. Ich wende mich nun dem Kernpunkt dieser Arbeit, der Beschreibung der einzelnen Bilder zu und der Frage nach dem Ursprung der verwendeten Typen. Dabei wird das Verhältnis zu älteren orientalisches-byzantinischen Kunst am deutlichsten dargelegt werden können. Gleichzeitige serbische Handschriften mit entsprechenden figürlichen Darstellungen sind mir nicht bekannt geworden.⁴

Wir haben es im vorliegenden Falle mit einem Psalter zu tun, also einer Art von Handschrift, die neben den Evangelien die weitaus zahlreichste Verbreitung gefunden

¹ Vgl. auch die sonderbare Anordnung der Draperie um die Bäume vor der Architektur in 212^v (LIII, 125).

² In diesem Bilde ist beachtenswert das Motiv rechts oben im Hintergrunde.

³ Auf eine farbige Probe glaubte ich verzichten zu dürfen, weil die Belgrader Kopie zu sehr Leistung eines Bananens ist und jeder besseren künstlerischen Regung entbehrt. Ich glaubte die Ausgaben für eine farbige Tafel nicht verantworten zu können.

⁴ Von einem altserbischen Evangeliar mit Miniaturen aus dem Kloster St. Paul auf dem Athos, das Bischof Porphyrij Uspenski auf dem archäologischen Kongreß in Kiew 1894 ausgestellt hat, wird später zu reden sein.

hat. Vom kunsthistorischen Standpunkt aus ist der Psalter vielleicht von größerer Bedeutung als das Evangeliar, weil er den Maler zu ideenreichen Bildern und größerer Selbständigkeit angeregt hat. Sein Bilderkreis hat denn auch bereits wiederholt Beachtung von Seiten der wissenschaftlichen Forschung gefunden; ich verweise auf die wertvollen Arbeiten von Springer,¹ Tikkanen² und Goldschmidt.³ Unser serbisches Manuskript ist dabei nicht mit herangezogen worden, zum Schaden einer klaren Erkenntnis, wie sich zeigen wird. Denn ganz abgesehen von dem entwicklungsgeschichtlichen Interesse, das die Miniaturen des eigentlichen Psalters besitzen, sind ganz einzig in ihrer Art die Bilderfolgen, die dem Psalter einleitend vorausgehen, und mehr noch fast diejenigen, die ihm folgen. Ich werde den Bilderschmuck nach diesen Gruppen geordnet betrachten, muß aber eine Einleitung über die beiden Arten der im Orient typischen Psalterillustration vorausschicken.

Im allgemeinen lassen sich im Rahmen der graeco-slawischen Kunstentwicklung zwei Hauptredaktionen trennen. Sie sind auf den ersten Blick leicht auseinanderzuhalten: die eine Gruppe gibt wie unsere Handschrift Vollbilder, die andere setzt ihre kleinen Illustrationen an den Rand. Um gleich anläßlich der nachfolgenden Beschreibung den Vergleich durchführen zu können, muß ich schon hier eine kurze Statistik beider Gruppen geben.

I. Psalter mit Vollbildern. Die älteste Redaktion, die wir nachweisen können, liegt in einer byzantinischen Kopie aus dem 10. Jahrhundert vor. Die Handschrift, aus Konstantinopel stammend, befindet sich in der Bibliothèque nationale zu Paris (Ms. gr. 139).⁴ Ich habe bereits bei anderer Gelegenheit gegen Tikkanen⁵ meiner Überzeugung Ausdruck gegeben, daß wir in ihr die getreue Nachbildung der hellenistischen, vom westlichen Kleinasien ausgehenden Psalterillustration vor uns haben. Davon unten mehr. Der Pariser Psalter weist vierzehn Miniaturen auf. Die ersten sieben sind in einem eigenen Quaterno vorausgeschickt, die übrigen heute im Text zerstreut, eine Miniatur in der Mitte, die anderen in den Hymnen am Ende, zu denen sie auch gehören. Omont zieht die mittlere zu den Anfangsminiaturen und sammelt die anderen sechs zu einem Ternio. Ich glaube nicht, daß er damit ganz Recht hat. Die Frage wird im Auge zu behalten sein.

Mit dieser Redaktion — Springer hat sie die höfisch-antikisierende, Tikkanen gar die aristokratische genannt — stimmen mehr oder weniger eine ganze Reihe von Handschriften überein, die Tikkanen S. 128 f. zusammengestellt hat. Ich ziehe sie in den nachfolgenden Untersuchungen nur heran, soweit eigene Aufnahmen mich mit ihnen bekannt gemacht haben. Auf sie wird unten auch zusammenfassend noch näher einzugehen sein.

II. Psalter mit Randminiaturen. Der älteste Vertreter ist der Chludov-Psalter aus dem 9. Jahrhundert im Nikolauskloster der Präobraschenschen Vorstadt in Moskau (Nr. 129).⁶ Beachtenswert ist die Titelmaniatur.⁷ Sie stellt unter einer Arkade in einem Medaillon den jugendlichen Christus dar mit denselben Prophetenfiguren als seitlichen Akroterien, wie wir

¹ Die Psalterillustration im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrecht-Psalter. *Abh. d. phil.-hist. Kl. d. kgl. sächs. Ges. d. Wiss.* VIII (1880), S. 189 f.

² Die Psalterillustration im Mittelalter. Erschienen sind seit 1895 drei Hefte.

³ Der Albani-Psalter in Hildesheim. Berlin 1895.

⁴ Herausgegeben von Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs* 1902, p. 4 und pl. I f.

⁵ A. a. O., S. 112 f. Vgl. dazu *Byz. Zeitschrift* VI (1897) S. 422 f. und Bauer-Strzygowski, *Eine alex. Weltchronik* (Denkschriften der Wiener Akademie LI), S. 182.

⁶ Herausgegeben von Kondakov, *Miniaturen eines griechischen handschriftlichen Psalters des 9. Jahrhunderts in der Sammlung A. I. Chludov*. Moskau 1878 (russ.).

⁷ Farblich abgebildet bei Kondakov.

sie von den ältesten mesopotamischen Kanonesminiaturen, besonders dem Evangeliar des Rabbula¹ her kennen.

Es ist bekannt, daß diese Psalterredaktion durch eine ganze Reihe vorzüglicher Handschriften vertreten ist, darunter einem Exemplar aus dem 11. Jahrhundert im Athoskloster Pantokrator (Nr. 61),² einem im Jahre 1066 vom Presbyter Theodoros aus dem Kloster Basilios des Großen in Cäsarea ‚in Gold ausgeführten‘ Kodex im British Museum (Add. 19, 352) und einem Psalter der Vaticana (Barb. gr. III, 91) aus dem 12. Jahrhundert. Letzterer weist wieder ein Titelblatt auf,³ die kaiserliche Familie mit dem die Krone verleihenden Pantokrator ähnlich darstellend wie im Urb. gr. 2 vom Jahre 1125 und auf der bekannten Elfenbeintafel des Kaisers Otto III. und der Theophanu. Besondere Beachtung verdient in diesem Punkt auch der griechisch-lateinische Hamilton-Psalter im Kupferstichkabinet zu Berlin aus dem 13. Jahrhundert. Dort gehen Fol. 39^v bis 44^r sechs Vollbilder voraus. Zunächst sieht man fünf Jünglinge hinter einer Transenna in einer Arkade betend zu Maria, deren Bild auf einem Pult erscheint, und zu Christus, der oben aus dem Giebel hervorwächst. Es folgt 40^r David, inmitten seiner Familie und wie er die Schafe hütet. Dann 41^v David zitherspielend in einer Landschaft inmitten der Chöre von Musikanten und daneben nochmals als Hirt von einem Engel geleitet; 42^r die Salbung und der Schleuderwurf nach Goliath; 43^v David schneidet Goliath den Kopf ab und hält seinen Triumph; endlich 44^r das Autorbild: David am Psalter schreibend. Die ganze Miniaturenfolge füllte einen Quaterno, Blatt 6 ist herausgeschnitten. Die Miniatur Fol. 39^v interessiert im Zusammenhange mit dem Titelblatte des Chludov-Psalters: Christus und die Arkade sind beiden Bildern gemeinsam. Die übrigen Bilder werden unten heranzuziehen sein. Beachtenswert ist, daß sie durch die Beischriften als zum Teil dem überzähligen Psalm (vgl. unten XLVI, 106) entnommen bezeichnet werden.

Diese Psalterredaktion ist auch in die russische Kirche übergegangen. Hauptvertreter ist der zu Kiew im Auftrage des Fürsten Michael vom Protodiakon Spiridon im Jahre 1397 geschriebene kirchenslawische Psalter, den die kais. Gesellschaft der Liebhaber alten Schrifttums aus ihrem Besitz herausgeben wollte. Mir liegt ein Korrekturabzug (Pet. 1890) vor, den mir v. Jagić freundlich für die Dauer der Arbeit zur Verfügung stellte. Als Titelminiatur ist hier der schreibende David in einer zur Kirche ungebildeten Arkade gegeben. Randminiaturen und Schmuck laufen durchaus der byzantinischen Art parallel. Mit diesem Psalter stimmen überein der Uglitsch-Psalter vom Jahre 1485, der Godunov-Psalter vom Jahre 1594 und jüngere Vertreter, die alle Tikkanen S. 14 f. notiert. Erwähnt sei noch, daß Tikkanen (S. 15) auch in einem neuerdings für die Rumjantzovsche Bibliothek in Moskau angekauften armenischen Psalter unzweifelhaft Anklänge an diese alte Redaktion antraf. Es wird zu untersuchen sein, ob dieser Zusammenhang über Byzanz oder direkt von Mesopotamien aus zu erklären ist. Die vorliegende Arbeit dürfte hoffentlich eine baldige Bearbeitung dieser armenischen Redaktion anregen.

Ich werde bei Vorführung des Münchener Psalters immer die aufgezählten beiden Psalterreihen heranziehen und versuchen, im Anschluß daran die Stellung unserer Handschrift festzustellen. Für die Deutung sind wichtig die den Bildern beigefügten Über- und

¹ Garrucci 129 f (vgl. Bibl. nat. Cod. syr. 33). A. Muñoz bereitet die dringend notwendige photographische und hoffentlich zum Teil farbige Publikation vor.

² Photographiert von Millet.

³ Eine Abbildung davon unten.

Unterschriften, deren Wortlaut Herr v. Jagić in der Einleitung gegeben hat. Sie werden nachfolgend in Übersetzungen wiederholt, für die er ebenso allein verantwortlich ist wie auch die Angabe des Verses, dem die Illustration des einzelnen Psalmes benachbart ist, von ihm herrührt. Auch fällt ihm die Lesung und Übersetzung jener im Rahmen meiner Beschreibungen angeführten Beischriften zu, die sich in die Bilder selbst eingefügt finden.

Bezüglich des nachfolgend immer am Kopfe der Beschreibung angegebenen Psalterverses sei bemerkt, daß damit nur festgestellt erscheint, neben, nach oder in welchem Verse, beziehungsweise welchen Versen die Illustration tatsächlich steht. Sie kann sich deshalb auf einen ganz andern Vers beziehen (vgl. 59—61); denn die Illustrationen konnten natürlich, wenn sie Vollbilder sind, nicht genau zum entsprechenden Verse, sondern erst dann eingefügt werden, wenn die Textseite zu Ende war oder sich sonst der notwendige Raum bot. Da unsere Handschrift nicht wie die byzantinischen Psalter mit Randminiaturen zwischen Wort und Bild vermittelnde Zeichen (vgl. unten die Abbildungen aus dem Barberina-Psalter) enthält, ist der innere Zusammenhang nicht immer leicht herzustellen.

Die Belgrader Kopie des Münchener Originals ist stets berücksichtigt. Einzelne ihrer Miniaturen sind, wenn sie halbzerstörte Bilder besser erhalten oder beachtenswerte Abweichungen vom Originale zeigen, mit abgebildet worden: vereinzelt im Tafelwerk selbst (II; XIV; XXV, 55; XLV; L), sonst immer als Netzsätze im Texte. LVII, 142—144 u. LVIII, 145—146 mußten prinzipiell in die Tafelreproduktion eingefügt werden, weil sie heute fehlende Bilder des Münchener Originals ergänzen. Bei Verteilung der 154 Miniaturen dieses Originals auf die LX Lichtdrucktafeln konnte die Reihenfolge der Handschrift leider nicht unbedingt eingehalten werden. Ich half mir wiederholt durch Einfügung der Parallelen aus der Belgrader Kopie und konnte so Umstellungen bis auf VIII, 17, 19 und XXX, 68 beschränken. Man hätte vielleicht Zinkdruck statt Lichtdruck wählen und die einzelnen Bilder neben ihrer Beschreibung abdrucken können; abgesehen von Nebengründen hielt mich davon in erster Linie ab, daß sich die eigentümlich impressionistische Technik der Münchener Miniaturen in Netzsatzung nicht ohne große Verluste an Mitteltönen wiedergeben ließ.

A. Die einleitenden Miniaturen.

Dem eigentlichen Psalter gehen sieben Bilder¹ voraus, die in dem andächtigen Leser präludierend bestimmte Stimmungen und Gedanken auslösen sollten. Die Zusammenstellung ist ganz einzig in ihrer Art und teilt sich nach zwei Gruppen.

a) Die Bilder von der Vergänglichkeit des Lebens.

Als Titelbilder erscheinen Darstellungen, die einem in Europa in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Gefolge der verheerenden Pest künstlerisch viel behandelten Stoffkreis angehören. Da solche Darstellungen an dieser bevorzugten Stelle in allen anderen griechischen und slawischen Psalterien fehlen, könnte man an einen Rückschlag der Stimmung des Westens denken. Das dürfte aber nicht zutreffend sein. Ich meine vielmehr, daß sich schon in diesen Titelblättern das Zurückgehen unseres Bilderzyklus auf ein Original ankündigt, das weit vor dem 15. Jahrhundert in einem Lande entstanden war, dem

¹ Über die Einteilung der Münchener Handschrift in Lagen u. dgl. läßt sich nicht viel sagen, da sämtliche Blätter beim Binden auf Falze (mit italienischer Schrift) gesetzt wurden; vgl. dennoch das in der Einleitung Gesagte.
Denkschriften der phil.-hist. Klasse. LII. Bd. II. Abb.

Europa die Übermittlung eines Romanes verdankt, der den Schlüssel zum Verständnis unserer Miniaturen nicht nur, sondern auch mancher abendländischen Gemälde des 14. Jahrhunderts bietet. — In den Gemälden der Athosklöster ist die vergängliche Zeit dieses Lebens in ganz anderer Art dargestellt.¹

1. München 1^v (Tafel I).

Überschrift: ‚Das ist der Kelch des Todes.‘

Unterschrift: ‚Beweinet mich, flehet meinertwegen, o Freunde. Denn sich, plötzlich steht vor mir unsichtbar der Räuber, mit furchtbarer Waffe aus der Mitte herausreißend meine Herzensseele und aus dem Kelch das tödliche Gift mir zu trinken gebend. O weh mir, es gibt niemanden, der sich meiner erbarmte.‘

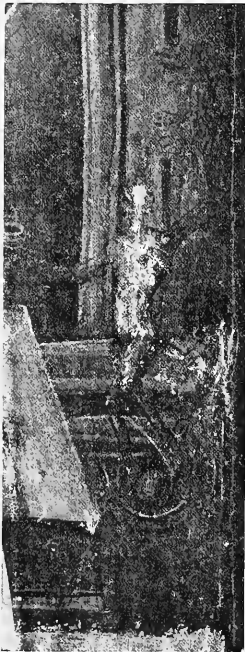


Abb. 7 zu Nr. 1 (Belgrad 1^v):
Der Tod.

Blattgroßes Bild (19.5 × 12 cm): Auf einer Art Tisch mit roten Vorhängen sitzt nach rechts gewendet ein Jüngling, der den Unterkörper mit einer grünen Decke verhüllt hat. Die Rechte liegt im Schoß, die Linke greift nach einem weißen Zylinder, den ihm ein schwarzer, nur mit einem Schurz bekleideter Mann nach oben weisend entgegenstreckt. Neben ihm ein zweiter Schwarzer, der, indem er sich abwendet, zurückblickt und beide Arme gegen die Hüften senkt. Seitwärts am Rande ein Wort, das Zöllnertum, dann auch Betrugerei bedeutet. Links hinter dem Sitzenden eine Gruppe von neun Gestalten, deren vorderste ihm die Hände auf die Schultern legt, während die nächste die linke Hand vor das Gesicht hält. Im Hintergrund eine braune Querwand, dahinter rechts Architektur, links über einer Wand eine Draperie, die, vom Dache kommend, links um einen Baum geschlungen ist. Unten und oben Goldgrund (ich erwähne dieses Detail nur hier ausdrücklich; es gilt ein für allemal).

Belgrad 1^v (21 × 14 cm). Der Mann auf dem Bett in Rot statt Blau. Die Leidtragenden dahinter stehen steif da. Der weiße Zylinder in der Hand des Schwarzen ist zum braunen Pokal (ohne Fuß) geworden. Der größere Schwarze (Abb. 7) steht scheinbar auf einer grauen Kugel, unter der man zwei Bogen sieht (vgl. dazu das Ornament in Abb. 10). Er ist ohne Lendenschurz und hat einen Schwanz. Das Haar ist bei beiden aufgerichtet. Sie sind von frommen Lesern teilweise ausgewischt.

Anmerkung. Die Darstellung ist vorläufig im Gebiete der bildenden Kunst ohne Parallelen, vor allem das auch im Text betonte Hauptmotiv, das Überreichen des Kelches mit dem tödlichen Gift. Auch unter den bekannten Motiven des Volksglaubens liegt keine Parallele vor.² Orientalisten und Slawisten werden danach zu suchen haben. (Heinr. Schenkl verweist auf die Sokrateslegende.) Dagegen lassen sich für die Charakteristik des Todes selbst vereinzelte Spuren schon in antiker Zeit nachweisen. Auf zwei attischen Lekythen ist er einmal³ nackt, einmal mit kurzem Rock bekleidet,⁴ immer geflügelt und mit

¹ Vgl. Malerbuch ed. Schäfer § 438, S. 382 f.

² Vgl. Bastian, Die Verbleibsorte der abgeschiedenen Seele, Tafel I und Allerlei aus Volks- und Menschenkunde.

³ Jahrbuch des kais. deutschen arch. Instituts X (1895), Taf. 2.

⁴ Murray-Smith, White Athenian vases, pl. IX.

struppigem Haar und Bart gebildet: Ob das nun die volkstümlich griechische Vorstellung ist oder eine in diese versprengte orientalische Auffassung, wird noch zu entscheiden sein.¹ Dem griechischen Märchen ist gemeinsam, daß der Tod auf Erden herumgeht, um die Menschen, deren Stunde geschlagen hat, abzuholen, ähnlich freilich dem hebräischen Todesengel, der vor den Sterbenden hintritt: ‚Ganz Flamme, ganz Auge stehet er da und blickt ihn an: seinem Blick kann der Sterbende nicht entfliehen.‘² Auf einem etruskischen Vasenbilde³ tritt er auf, einmal geflügelt mit Schlangen in den Händen, einmal ohne Flügel, einen Hammer gegen die dem Tode Geweihte schwingend. Diese Verdoppelung erinnert immerhin an die beiden Gestalten unseres Psalters. Sie weichen freilich im übrigen von den durch die angeführten antiken Denkmäler vorgeführten Darstellungen dadurch ab, daß ihre Leiber schwarz gegeben sind. In diesem Punkt führt die vergleichende Untersuchung auf den Südkreis der orientalischen Kunst, die Darstellung des Todes in dem Henochbilde des 547—549 in einem Sinaikloster entstandenen Kosmas Indikopleustes.⁴ In dieser Charakteristik ist der Tod auch in die gleiche Darstellung der Oktateuche übergegangen.⁵

2. München 2^r (Tafel I).

Blattgroßes Bild in drei Streifen übereinander: oben ein Ornament (davon mehr S. 1). Darunter das eigentliche zweistreifige Bild. Überschrift: ‚Der Mensch vom wütenden Tier namens Einhorn verfolgt, lief auf den Baum und vergessend auf die Verfolgung jenes wütenden Tieres und den jähigen Tod, sieht er unter dem Baum eine tiefe furchtbare Grube, in der Mitte dieses Baumes sieht er Honigtropfen, d. h. um sich zu ergötzen an dieser eiteln Welt.‘ Zwischen Felsgruppen steht in der Mitte vor einer dunklen Baumgruppe etwas über dem Boden erhöht ein Mann in kurzem roten Rock, die Hände vor der Brust gekreuzt (?) haltend; er richtet den Kopf nach links oben, wo man rote Farbspuren (Tropfen) erkennt. Daneben die Beischrift $\mu\eta\ \alpha\epsilon\tilde{\tau}$ (diese Welt). Links vorne kommt aus dem Fels, der Mitte zugewandt, ein graues Tier mit einem Horn hervor, $\mu\eta\sigma\phi\omega$. Zu Füßen des Menschen links ist noch das Gesicht eines weißen Tieres mit Menschenkopf sichtbar, rechts Spuren eines schwarzen; sonst alles zerstört. — Im unteren Streifen mit der Unterschrift ‚Die Entblößung der Knochen‘ ein marmorierter offener Sarg mit einem Gerippe. Links davon $\mu\eta\ \iota\epsilon\alpha\iota\alpha$, Jesaias in blauem Untergewand und blauviolettem Mantel, mit einer Schriftrolle, auf welcher nur einzelne Buchstaben gelesen werden können: wie verzückt nach oben $\epsilon\chi\iota$ blickend. Rechts ein Jüngling, der nach dem Beschauer herausblickt und beide Hände $\kappa\omicron\upsilon\tau$ wie erschreckt erhebt. Neben ihm am Rande die erklärende Beischrift: ‚Der Mensch sieht verwundert die entblößten Knochen.‘

Belgrad 2^v (Abb. 8). Das Ornament ist oben in eine Ranke umgebildet, das Einhorn ist braun und zu einer Art Fuchs geworden. Jesaias blickt nach rechts, das Spruchband blieb ohne Aufschrift. Die Beischriften im Bilde selbst fehlen.

Anmerkung. Die obere Miniatur behandelt die bekannte Stelle der Barlaam- und Joasaplegende vom Baume des Lebens, dessen Honig der Mensch selbstvergessen trinkt, während ihn das Einhorn, der Tod, verfolgt, Hades und der Drache auf ihn lauern und an der Wurzel des Baumes zwei Mäuse nagen, eine weiße (der Tag) und eine schwarze (die Nacht). Diese Darstellung gehört auch dem Bilderkreis des kommentierten Psalters mit kleinen Randminiaturen an, wo sie die ständige Illustration von Psalm 143, 4 bildet: ‚Ist doch der Mensch gleich wie nichts; seine Zeit fährt dahin, wie ein Schatten.‘ Im

¹ Vgl. Ubell, Vier Kapitel vom Thanatos, Abh. d. arch.-epigr. Seminars Graz, S. 51 f.

² Ebenda S. 61. Vgl. dazu die Ausgabe von Herders Werken von B. Suphan XV, S. 480 und Anmerkung S. 636, ferner Bd. XXVI, S. 364 und 487 derselben Ausgabe.

³ Archäol. Zeitung 1863, Taf. CLXXX.

⁴ Garrucci 143, 2.

⁵ Eine Abbildung nach dem Vat. gr. 746 habe ich Repert. f. Kunstw. XI (1888) gegeben. Vgl. dazu mein ‚Der Bilderkreis des Physiologus‘, Taf. XXXIV.

Londoner Psalter vom Jahre 1066 Fol. 182^r schon sieht man die Darstellung in derselben Art wie im Barberina-Psalter Fol. 231^r und noch 1397 in dem kirchenslavonischen Psalter von Kiew.² Immer sind



Abb. 8 zu Nr. 2 (Belgrad 2*): Die Entblößung der Knochen.

einer der Hauptszenen des großen Camposantobildes in Pisa.³ Dieser Triumph des Todes wieder wäre unmöglich ohne die von dem indischen Roman im Abendland angeregte Gedankenfolge. Das Camposantobild entstand im 14. Jahrhundert, ist also etwas älter als unsere Miniatur.

b) Der Zyklus aus dem Leben Davids.

Beide Psaltergruppen, sowohl die mit Vollbildern wie die mit Randminiaturen bringen Szenen aus dem Leben Davids. Bezeichnend ist nur, daß die erstere Gruppe diesen Zyklus

¹ Eine Abbildung bei Muñoz, *L'Arte* VII (1904), p. 139.

² Korrekturausgabe der k. Ges. d. Liebhaber alten Schrifttums Fol. 197^r. Ich zitiere in Zukunft ohne Angabe dieser Publikation.

³ Vgl. Dobbert, *Repertorium f. Kunstw.* IV (1881), S. 1 f.

zwei Szenen gegeben, der Mensch vor dem Einhorn flüchtend und die Baumszene unserer Miniatur. Letztere ist in M. insofern treuer im Sinne des Romans gehalten, als der Mensch, in der Krone des Baumes stehend, tatsächlich mit dem Munde die Honigtropfen auffängt. Dieser Zug fehlt in den Miniaturen zum 143. Psalm; sie lassen den Menschen ängstlich nach dem Einhorn blicken. — Man betrachte nach diesen Auseinandersetzungen nochmals die Belgrader Kopie und wird finden, daß der Kopist sich nicht an seine Vorlage, sondern an die geläufige Psalterredaktion gehalten hat. Er läßt auch das Tier mit Menschenkopf weg, wahrscheinlich die Darstellung des Drachen. (Ich glaube in dem Mühner Psalter rechts auch noch Spuren der [schwarzen] Maus zu bemerken.) — Von einer Analogie für das Hauptbild wird unten noch zu reden sein.

Die ‚Entblößung der Knochen‘ kommt im Psalterzyklus sonst nicht vor und wird wohl unmittelbar auf den Roman zurückgehen und in seinem Sinne zu deuten sein: Joasaph (Buddha) sieht zum erstenmal einen Toten und wird dadurch angeregt, über das Leben nachzudenken. Was unser Psalter erweitert durch die Gestalt des Propheten Jesaia gibt, deckt sich inhaltlich mit

dem Psalter vorausschiekt, den Text aber völlig unillustriert läßt, während die zweite Gruppe nur Illustrationen zum Texte bringt und den Zyklus am Anfange ganz wegläßt. Die Ausnahmen sind oben S. 8 aufgezählt, einen Zyklus aus dem Leben Davids schiekt in der Gruppe mit Randminiaturen nur der späte Hamilton-Psalter voraus; er übernimmt ihn offenbar aus der Gruppe mit Vollbildern. Ein gleiches könnte für unseren serbischen Psalter gelten; es ist daher angezeigt, einen vergleichenden Blick auf die erhaltenen Zyklen zu werfen.

Der Pariser Psalter 139 zeigt außer dem bekannten Hirtenidyll mit Echo noch David im Kampf mit dem Löwen und mit Goliath, dazwischen die Salbung und nachfolgend den Tanz der Töchter Israels, die Schilderhebung und das Autorenbild, dazu die Nathanszene. Der Psalter Basilius II. (976—1025) in der Marciana gibt Fol. 4^v sechs Darstellungen aus dem Leben Davids: die Salbung, die Kämpfe mit dem Bären, dem Löwen und mit Goliath, das Spiel vor Saul und die Reue vor Nathan.¹ Der Psalter des Klosters Watopädi vom Jahre 1213 zeigt Fol. 11^r—14^v als Titelbilder zuerst wie Paris. 139 das Hirtenidyll, dann den Löwenkampf, die Salbung, den Kampf mit Goliath, dessen Tötung, den Triumph zu Pferd, die Krönung und das Thronen inmitten der vier Chöre. Eine andere Gruppe geht ganz andere Wege und zieht Maria mit in den Zyklus herein.² Damit hat unser Psalter nichts zu tun, er schließt sich eher der ersten Art an, trifft aber im Grunde eine ganz eigene Wahl. Der Paris. 139 hat, wenn man mit Omont die Nathanszene (unten XVII, 37) — wie das ja tatsächlich bei den sechs Szenen des Basilius-Psalters der Fall ist — mit zum Anfangszyklus zieht, acht Bilder. Am meisten berührt sich damit der Hamilton-Psalter und der Psalter im Kloster Watopädi vom Jahre 1213, hat letzterer doch sogar die eigenartige Schilderhebung mit Paris. 139 gemein;³ nur im Schlußbilde führt er statt Sophia und Prophetia die Chöre der Musiker neben David ein. In letzterer Hinsicht gleicht ihm der Zyklus von fünf Miniaturen in unserer Handschrift; er zeigt die Chöre Taf. IV, 6. Aus dem Zyklus Paris. 139 ist nur die Salbung III, 4 geblieben. Die drei übrigen Miniaturen unserer Handschrift kann ich in keinem anderen Zyklus nachweisen. Die eine III, 5 scheint mir aus politischen Gründen eingeschoben, vielleicht auch die Saulszenen II, 3. Die Szene der Siebzig, die David antworten (IV, 7), nimmt sich im Psalterzyklus vorläufig ganz fremdartig aus. Eine Ergänzung der Szenen aus dem Leben Davids bringt der überzählige Psalm unten XLVI, 106.

3. München 2^v (Tafel II).

Blattgroße Miniatur, darstellend Sauls Berufung zur Königswürde in fünf Szenen, die in zwei Streifen übereinander geordnet sind. 1. Rechts oben am Rande steht: ‚Saul, Akis’ Sohn, richtete die Esel seines Vaters zugrunde.‘ Man sieht am Rande mehrere graue Tiere mit langen Ohren, daneben links einen dunkelbraunen Graben, darin einen Mann mit blauem Fell und weißen Schuhen, wie er mit erhobener Rechten nach rechts schreitet und zurückblickt. 2. Links oben am Rande steht: ‚Saul, Akis’ Sohn, nach der Tötung der Esel, schläft vor Jerusalem und man weckt ihn auf.‘ Links am Rande erscheint eine kleine

¹ Labarte, *Hist. des arts ind.* II, pl. XLIX. Eine ähnliche Folge auch auf dem Deckel des Psalters der Melisenda. Abb. Bayet, *L’art byz.*, p. 227 u. a. O.

² So Pautokrator 49, Watopädi 610, Berlin, Psalter des Christl. Museums der Universität u. a.

³ Vgl. darüber auch Tikkanen, S. 21.

Stadt; davor liegt der Mann im blauen Fell mit gesträubtem Haar schlafend auf dem Boden. Rechts eine Gruppe von Figuren in blauen und grünen Kaftanen und Mützen. am Oberarm vereinzelt mit zwei parallelen Goldstreifen, unter Vorantritt einer Gestalt in weitem grünem Gewand. Sie beugt sich über den Schlafenden und streckt die Rechte nach seinem Gesicht. 3. Zwischen diesen beiden Szenen die dritte, auf die sich die Beischrift oben links bezieht: ‚Der Prophet Samuel mit dem Volke Jerusalems spricht von der Übernahme der Königswürde zu Saul, dem Sohne des Akis.‘ In der Mitte zwischen Graben und Stadt sieht man den Fellträger vor einem nimbierten Greis inmitten einer dicht zusammengedrängten Gruppe stehen. 4. Rechts unten steht: ‚Der Prophet Samuel krönte zum Könige Saul, den Sohn Akis.‘ Ein Mann in blauem Gewand setzt Saul, der einen grünen Kaftan mit Goldmusterung trägt, die runde Krone auf, in Gegenwart Samuels und des Volkes. 5. Links unten steht: ‚Samuel, der Prophet, setzt auf den Thron der Königswürde Saul, den Sohn Akis, ein.‘ Darüber in der linken oberen Ecke ein Bau, vor dem, nach links gewendet, eine Gestalt in grünem Gewand auf rotem Sitz thront, hinter ihr links ein Schwertträger (?), rechts Samuel und eine Männergruppe.

Belgrad 2^v (Tafel II). Im oberen Streifen richtig kopiert, nur sind die Esel zu grünen Wölfen geworden. Die Szene 4 unten rechts ist ganz entstellt dadurch, daß der Kopist offenbar gar nicht erkannte, um was es sich handelt. Er zog die Figuren zu 5., dem thronenden Saul, und gab diesem infolgedessen in 4. eine rote Mütze statt der Krone. Die eigentliche Krönung ist also übergegangen.

Da M. sehr zerstört ist, habe ich B. gleich in der Tafel danebengestellt.

Anmerkung. Der Illustrator greift weit aus, indem er mit der Vita des Saul und seiner Berufung zur Königswürde beginnt. Mit I Sam. 9 will die Folge nicht ganz stimmen. Man vergleiche in diesem Punkte den fast wortgetreuen Anschluß der Bilder in den Quedlinburger Italaminiaturen.¹ M. geht auch künstlerisch auf eine andere, d. h. nicht die lateinische Redaktion des Bilderzyklus zurück. In dieser sind die einzelnen Szenen streng von einander in einzelne Felder geschieden. Die gleichmäßig vor demselben Hintergrunde fortlaufende Erzählungsart unserer Miniaturen ist orientalischen Ursprungs und im Wege der hellenistischen Kunst auch in die Antike eingedrungen. Die Rolle, die Saul hier spielt, nimmt auf den römischen und byzantinischen Triumphsäulen und -Toren der Kaiser ein. Das Zusammenhängen der Szenen in unserer Miniatur erinnert etwas an die Art des Ashburnham-Pentateuchs.²

4. München 3^r (Tafel III).

Überschrift: ‚Gott schickte den Propheten Samuel zu Jesej, der sprach: Gib deinen Sohn zur Königswürde nach dem Gebote Gottes.‘

Unterschrift: ‚Prophet Samuel kam nach dem Gebote Gottes und salbte David zum König.‘

In dem blattgroßen Bilde sieht man zwei Männer mit rot im Goldgrund umrissenen Nimben und in blauen Gewändern vor einer roten Balustrade über einen Knaben gebeugt stehen; dieser ist nach links gewandt, hat Goldnimbus und einen kurzen weißen Rock. Samuel hält ein Horn über sein Haupt, Jessai zur Rechten blickt, die Hände scheu erhebend, auf den Knaben herab. Die Namensbeischriften der Männer sind verblaßt.

¹ Ausgabe von V. Schulze, Taf. I/II.

² Vgl. darüber mein *Orient oder Rom*, S. 32f.

Der Kopf des Mannes vorn, das Horn und eine oben den Goldgrund entlang laufende Inschrift sind zerstört. Ober dem Kopfe des Knaben liest man zu beiden Seiten Δε — Δβ.

Belgrad 3^r (Abb. 9) fügt oben einen Rankenstreifen ein und gibt statt einer roten Wand einen hohen grünen Hintergrund. Die Männer sind statt in Blau in Rot, Violett und Grün gekleidet, der Knabe statt in ein weißes Gewand in ein rotes. Die Miniatur ist besser erhalten als M., aber viel roher ausgeführt.

Anmerkung. Die Salbung (I Sam. 16, 13) ist fast in allen Psalteren und sonst sehr häufig dargestellt. Auch der Typus ist immer der gleiche. Nur ob Samuel rechts oder links steht, das wechselt. Schon auf der kyprischen Silberschüssel sieht man ihn wie in M. links, ebenso im Psalter Basilius II. und Watopadi 609 Fol. 12^r; dagegen steht er Paris. 139 und 510, Barb. III, 19 und sonst rechts. Gewöhnlich assistieren außer Jessai auch die Brüder Davids,¹ doch fehlen sie auch (z. B. Barb. III, 19) wie in M.

Hervorzuheben dürfte die streng symmetrische Komposition unserer Miniatur sein; sie steht auch darin den Parallelen der Psalter mit Randminiaturen gegenüber eigenartig da und läßt die Absicht auf geschlossene künstlerische Wirkung deutlich werden.



Abb. 9 zu Nr. 4 (Belgrad 3^r): Samuel salbt David.

5. München 3^v (Tafel III).

Textanfang: ‚Als David nach Saul zu regieren anfing.‘

Unterschrift: ‚Nach Saul übernahm David die Königswürde und die Mächtigen (Magnaten) kamen und huldigten ihm.‘

Δβ αβ sitzt links auf einer niedrigen Bank mit Goldschemel. Er trägt die Krone und einen roten Mantel über dem blauen braungeränderten Gewand. In der Linken hält er ein weißes Sacktuch, die Rechte streckt er nach rechts einer Gruppe gebückt heranschreitender Männer entgegen. Sie werden am Rande κελμοже (die Magnaten) genannt

¹ Vgl. Malerbuch § 149, S. 129.

und strecken ihm untertänig die Hände entgegen. Im Hintergrunde eine Treppe oder Wand, über die links und rechts Architekturen (links mit Säulen geschmückt) aufragen, deren Aufsätze durch eine rote Draperie verbunden sind. Die Figurengruppe vorn ist stark zerstört, man sieht die rote Vorzeichnung.



Abb. 10 zu Nr. 5 (Belgrad 3^v):
David aus der Huldigung.

Belgrad 3^v. David sitzt links vor einem hohen Rundbogen, der ihn wie eine Lehne umgibt, daneben statt der gestreiften Wand ein Ornament, das ich in Abb. 10 wegen seiner Bedeutung für die Erklärung von I, 1 zusammen mit David und seinem Thron abbilde. Die ‚Magnaten‘ im gewöhnlichen Kostüm.

Anmerkung. Diese Huldigungsszene kommt sonst nicht vor; es macht den Eindruck, als sei sie eingeführt, um im Hinblick auf die Königswürde als kanonisches Vorbild auf die zeitgenössischen Betrachter zu wirken. Von der byzantinischen Art der Huldigung weicht sie auffallend ab. Davon unten mehr.

6./7. München 4^v (Tafel IV).

6. Unterschrift: ‚David verfaßt den Psalter belehrt vom heil. Geist.‘

ΔΑΒΪ ^ΑΥΪ in königlichem Kostüm mit dem Nimbus steht jung und bartlos mit der Laute in der Hand zwischen je einem Paar jugendlicher, in blaue Obergewänder gehüllter Gestalten, die ebenfalls Instrumente tragen. Die äußerste ganz links bläst in ein Horn, die folgende ist halb zerstört (B. Gitarre). Auf der andern Seite zuerst eine Tamburinschlägerin (das Instrument auf einem blauen sphärischen Dreieck (?). In B. Trommel, um den Hals hängend), endlich ganz rechts ein Harfenspieler. Über jeder Gestalt eine Beischrift, von links nach rechts: ΕΘΑΜΒ. ΛΑΦ. ΔΕΔΪ ^ΑΥΪ: ΕΜΑΝ. ΗΔΪΘΣΜ. Die vier Gestalten wenden sich dem in Vorderansicht gegebenen David zu.

Belgrad 4^v (Abb. 11). Oben Ranke. David graubärtig und nach vorne gewandt. Die Jünglinge haben allen Reiz verloren.

7. Zu dieser Miniatur gehört Blatt 5^r (Taf. IV). Überschrift: ‚70 Männer, die David antworteten, als er den Psalm verfaßte.‘ Drei Gruppen von Menschen erscheinen in Streifen übereinander geordnet (etwa wie in Michelangelos Jüngstem Gericht oben) und blicken (bis auf einige in der Mitte und unten rechts) alle nach links auf David. Es sind Männer in Pänula, Pallium oder Chlamys. Nur ganz oben links sieht man eine Gruppe von Exomisträgern mit weißen turbanartigen Mützen, auf die blaue Spitzen gesetzt sind.

Belgrad 5^v gibt oben im Hintergrund einen grünen Fels. Alle Gewandfarben sind geändert. Blau, das in M. dominiert, fehlt hier fast ganz. Die weißen Mützen ohne den blauen Zipfel. Eine Gestalt rechts in der Mitte — sie wirft die Arme empor — ist in B. lebensvoller als in M.

Anmerkung. Die Darstellung Davids mit den Sängerehören findet sich schon im Kosmas Indikopleustes. Dort thront David mit Salomon und Samuel in der Mitte, unten erscheinen zwei Tänzerinnen und seitlich je drei Kreise mit den Chören Idithum, Etham, Asaph und zweien der Söhne Kora und Mosis.

Später sind nur vier Chöre gegeben, so im Psalter vom Jahre 1213 in Watopädi 609 Fol. 14^r. David erscheint auch da thronend und stützt die Linke mit einem Buch aufs Knie. In den vier Ecken die Chöre von Jünglingen und Greisen mit ihren Instrumenten. Die Beischriften nennen Idithum, Etham, die Söhne Kora und Asaph. Die Miniatur von M. ist also eigenartig darin, daß David steht und statt des Psalters, den ja auch die Überschrift voraussetzen würde, die Laute hält, ferner daß die Chöre nur durch einzelne Figuren vertreten sind. Über das Alter und die Verbreitung der Darstellung Davids mit den Chören hat Springer, Die Psalterillustration im Mittelalter, S. 207 f.,¹ gehandelt. Er greift bis auf die Miniatur des Kosmas zurück und glaubt, daß diesem eine noch ältere Psalterillustration als Anregung gedient habe. —

Ein zweites Beispiel für die Siebzig, die David antworteten, kenne ich nicht. Die Zahl Siebzig kehrt in der Bibel stereotyp wieder; so sind 70 Älteste 2Mos. 24, 1 genannt. Vgl. die 70 Priester des Bel. Die Turbanträger links oben sind sehr merkwürdig und vielleicht für die orientalische Vorlage des Miniators charakteristisch. An den islamischen Tarbusch ist dabei freilich nicht zu denken, wohl aber an die Tracht der Bauern.

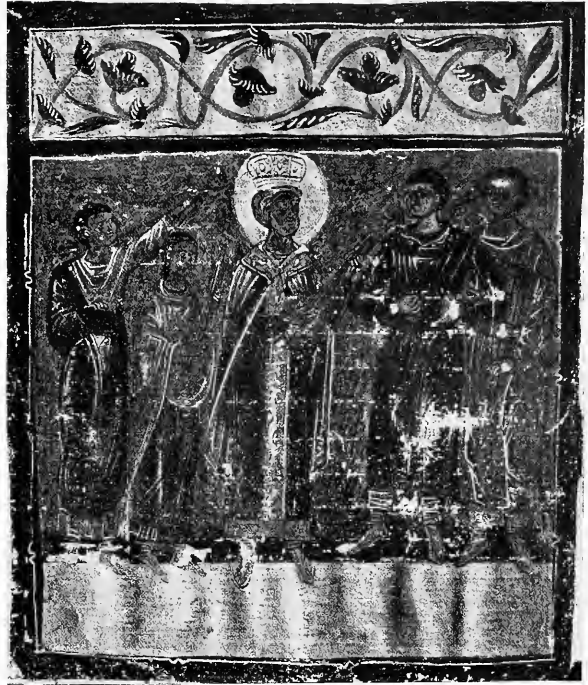


Fig. 11 zu Nr. 6 (Belgrad 4^r): David verfaßt den Psalter.

B. Der eigentliche Psalter.

Die Miniaturen des eigentlichen Psalters gehören äußerlich weder der Gruppe mit Vollbildern, die den Text ganz ohne Illustrationen läßt, noch der Gruppe mit Randminiaturen an: Die Bilder des Münchener Psalters stehen im Texte selbst, sei es als Vollbilder, sei es als Streifen. Zumeist füllen sie die ganze Kolumnenbreite und sind nie an den Rand herausgerückt. Diese eigentümliche Sonderstellung gibt dem Münchener serbischen Psalter von vornherein etwas Eigenartiges. Es wird meine Aufgabe sein nachzuprüfen, wie weit sich etwa die Illustrationen der einzelnen Psalmen mit der ungleich reicheren, aber allerdings mehr skizzenhaft gehaltenen der Gruppe mit Randminiaturen, die ja auch den Text fortlaufend illustrieren, berührt. Davon zunächst in den Anmerkungen.

Von dieser Psaltergruppe kenne ich die meisten, auch den Psalter im Pantokrator Kloster auf dem Athos, aus eigener Anschauung. Mir fehlt nur die Kenntnis des Chludow-Psalters, den leider auch Kondakov in seiner Monographie nicht statistisch beschreibt.²

¹ Abh. d. phil.-hist. Kl. der kgl. sächs. Akad. d. Wissenschaften VIII (1880).

² Ich kann bei dieser Gelegenheit nicht die Bitte unterdrücken, Tilkkauens möge in seiner Psalterpublikation, wenn auch nachträglich, Tabellen des Illustrationszyklus der Psalter mit Randminiaturen aufstellen. Ich will ihm darin nicht vorgehen. Solche Übersichten müßten die Grundlage aller eingehenderen Arbeiten abgeben.

8. München 7^v (Tafel V).

Titelblatt zum Psalter. Unterschrift: ‚Der heil. Geist lehrt David den Psalter schreiben.‘

Der graubärtige David in rotem Untergewand mit Halsbordüre und Mittelstreifen in Braun sitzt nach rechts auf einer breiten Bank mit rotem Schemel und schreibt in einem Buche: $\Gamma\Lambda\ \text{НБ}$

$\text{ЖЕ}\ \text{МД}$
 $\text{БЛ}\ \text{ЖЬ.}^1$

Über seine Schulter neigt sich nach dem Ohre zu eine Flügelgestalt in kurzem blauen Rock, mit einem grünen Mantel um die Hüften und einem roten Gewand auf den Schultern; an den nackten Füßen versehrte Sandalen. Sie hat im Haar eine weiße Tanie (? Käppi, halb zerstört), die seitlich aufflattert, und legt die Rechte auf Davids Achsel. Der Grund über den beiden Gestalten zeigt in Kreuzformen geordnet eine Art blauer Rankenornamente, die sich an den Seiten nach abwärts ziehen.

Belgrad 14^v (Abb. 12). Randornament: braune Bogen mit roten Blättern auf grün-blauem Grunde. Dann oben ein Rankenstreif (graue Stiele, rote und graublau Blätter auf Gold). Aus dem Jüngling wurde der richtige Engel. Die Farben sind total verändert.

Anmerkung. Diese Titelminiatur des eigentlichen Psalters fehlt in den älteren Handschriften beider Psalterredaktionen. Sie taucht erst in den jüngeren Vertretern der Redaktion mit Randminiaturen, dem Hamilton-Psalter und demjenigen von Kiew, auf. David ist da in beiden Fällen schreibend ohne Nebenfigur gegeben. Auf diesen Typus und die Flügelfigur in unserer Miniatur wird unten näher eingegangen sein.

9. München 8^r (Tafel V)

beginnt der Psaltertext mit einem Ornamentquadrat, worin sich blaue Bänder reich verschlingen, vereinzelt sind bunte Blütenansätze eingestreut.

Belgrad 15^v. Das Ornament ist weiß auf rotem Grund ausgespart. Akroterien grün mit Rot. Wohl unvollendet.

Anmerkung. Von diesen Ornamenten war bereits oben S. 1f. die Rede.

10. München 8^v (Tafel VI).

Zu Psalm 1, Vers 2/3.

Oben ein Schmalbild mit der Beischrift: ‚Der selige Mann Josef von Arimathäa bringt das Leichentuch zum Begräbnis Christi.‘

Josef von Arimathäa, ein Greis in blauviolett gefaltigen Gewändern, steht, ein weißes Linnen über die Hände gebreitet, vor der aus dem blauen Viertelkreise ragenden Hand, zu der er andächtig aufblickt.

Belgrad 15^v. Die Hand fehlt. Josef steht steif aufrecht.

Anmerkung. Die auf den Bericht der Evangelien und des apokryphen Ev. Nic. c. 11 zurückgehende Darstellung findet sich in einer anderen Wendung auch im Malerbuche vom Berge Athos (ed. Schäfer § 301, S. 205). Josef steht da bittend vor Pilatus. So ist die Szene tatsächlich auch im Kloster Xenophu z. B. gemalt. Josef erhebt die Linke, die Rechte ist bedeckt. Der Typus unserer Handschrift ist in seinem Schema der christlich-orientalischen Kunst sehr geläufig; verwunderlich ist nur, daß die Hände nicht bedeckt sind. In den Psaltern mit Randminiaturen findet sich die Darstellung sonst nicht. Doch zeigt

¹ Es muß zweispaltig gelesen werden: $\Gamma\Lambda\ \text{ЖЕ}\ \text{БЛНБ}\ \text{МДЖБ}$, d. h. Dixit autem beatus vir.



Abb. 12 zu Nr. 8 (Belgrad 14^v): Der heil. Geist lehrt David den Psalter schreiben.

der dieser Redaktion nahestehende Godunoffsche Psalter vom Jahre 1591 Josef von Arimathäa in einer Landschaft Christus gegenüberstehend und von ihm gesegnet.¹ Tikkanen (S. 75) meint, die Deutung desjenigen ‚der nicht wandelt im Rate der Gottlosen‘ auf Josef von Arimathäa sei zurückzuführen auf die alten Kirchenväter, wie Tertullian (*De spectaculis*, ed. Lips, 1839, IV, 9) und Athanasius.

11. München 8^v (Tafel VI).

Zu Psalm 1, Vers 3/4.

Unten ein Breitbild mit der Unterschrift: ‚Der Baum bei den Wasserquellen, unter ihm die Gerechten.‘

¹ Eine Abbildung bei Tikkanen, Tafel VII, 1.

In der Mitte über einem Quell ein Baum mit roten Granatfrüchten. In seinen Wurzeln eine Wasserquelle. Auf jeder Seite eine Gruppe von Männern, die nach dem Baume hinsehen, bis auf einen links, der auf seinen Nebenmann zurückblickt. Über den Gruppen blaue Halbkreise.

Belgrad 16^v. Die Beischrift steht, obwohl das Bild anders als in M. eingefügt ist, nicht bei dem im Text eingeschalteten Bilde, sondern M. entsprechend unten am Rande. Gut kopiert; statt der beiden Halbkreise jedoch ist nur ein Viertelkreis rechts oben gegeben.

Anmerkung. Diese Art Lebensbaum findet sich schon in syrischen Mosaiken, so auffallend verwandt in der Krypta der Eliaskirche von Madeba, datiert 490 einer Lokalära. Ich konnte eine Abbildung dieses offenbar symbolisch gemeinten Pavimentes an anderer Stelle geben;¹ der Baum mit den roten Früchten ist da von Schafen flankiert.² Der Ersatz durch die in unseren Miniaturen dargestellten Gerechten liegt nahe. Die Psalter mit Randminiaturen stellen zu Psalm 1, 3 einen Baum dar, dessen Früchte ein Knabe pflückt, nur der Kiew-Psalter 2^r den Baum allein.

12. München 9^r (Tafel VI).

Zu Psalm 2, Vers 2/3.

Breitbild mit der Unterschrift: „Die Könige der Erde standen auf zur Verurteilung Christi.“

Auf drei Bänken mit Schemeln sitzen nebeneinander vor einer Balustrade drei Gestalten, die inschriftlich bezeichnet waren; doch sind die roten Beischriften vom Goldgrunde verschwunden und man kann nur einzelne Buchstaben lesen. Sie tragen wie David den langen Chiton, beim ersten links ist er violett, beim zweiten blau, beim dritten rot, immer mit braunen Bordüren oben und unten und einem Mittelstreifen. Auf dem Haupte tragen sie die Krone, an den Füßen rote Schuhe. Der mittlere hält in der Rechten das Schwert erhoben, in der Linken das rote Zepter, der linke legt die Hand an den Schwertgriff, der rechte hält das blaue Schwert(?) mit beiden Händen quer vor sich.

Belgrad 16^v. Die Schwerter sind lang und schwarz geworden mit weißen Querstreifen. Der König zur Linken zieht die Klinge aus der Scheide und hat langen spitzen Bart. Der mittlere König erhebt die Rechte offen vor die Brust, die Linke umfaßt das Schwert. Der König rechts hat das Schwert horizontal über dem Schoß liegen und erhebt die Linke offen nach oben. Die Farben sind wieder sehr geändert, der linke König ist ganz rot, der mittlere grünlich.

Anmerkung. Die Miniatur gibt die βασιλεῖς τῆς γῆς, die der zweite Vers dieses Psalmes nennt. Sie sind nicht zu verwechseln mit den Beisitzern des Synedriums, das im folgenden Bilde dargestellt ist. Vgl. unten XXVI, 56. Die Namensbeischriften der einzelnen Könige sind leider aus B. nicht zu ergänzen, da ja der Kopist alle Inschriften in den Bildern fortließ.

13. München 9^v (Tafel VI).

Zu Psalm 2, Vers 2.

Vollbild mit der Unterschrift: „Die Obersten versammelten sich gegen den Herrn und nahmen ihn gefangen.“

Christus, ΙC XC, steht vor drei links sitzenden Pharisäern ϰδᾶτε (Richter) inmitten eines Gedränges, darunter Soldaten, die mit ihren Waffen auf ihn eindringen, während

¹ Zeitschr. d. Deutschen Palästina-Vereines XXIV, 161.

² Gesamtabbildung Revue biblique VI (1897), S. 652.

ein Mann im Hintergrund in eine Posaune stößt, zwei andere seitlich mit Stäben (?) wie davoneilen. Christus ist in Vorderansicht mit einer roten Rolle in der Hand gegeben. Die Pharisäer* blicken ihn an, einer wendet den Kopf nach rückwärts. Im Hintergrund eine große Architektur mit vorspringenden Seitenflügeln. Beachtenswert ist die Bewaffnung des Kriegers rechts vorne: er trägt den Panzerhelm und hat am roten Bande einen hohen weißen Spitzschild auf dem Rücken hängen; darauf ein rotes Wappenzeichen. Die anderen Soldaten führen riesige blaue Schwerter.

Belgrad 17^r (Abb. 13). Das Bild quadratisch statt überhöht. Rechts unten ist am Rand ein Soldat und ein Knabe mit je einem Taschentuch (?) in jeder Hand eingeschoben. Die Farben sind ganz geändert. Die Rolle in Christi Händen ist weiß.

Anmerkung. Im Barb. 2^v sitzen sich zwei Richter redend gegenüber, im Kiew-Psalter vom Jahre 1397 steht 3^r Christus zwischen Soldaten. Die Szene unseres Psalters ist ganz eigenartig und interessant deshalb, weil sie die wohl auf syrische Quellen zurückgehende Darstellung des kleinen Mosaiks von S. Apollinare nuovo¹ ‚Christus vor dem Synedrium‘, nur in reicherer Ausstattung wiedergibt.



Abb. 13 (Belgrad 17^r), Psalm 2, 2: Christus wird gerichtet.

14. München 10^v (Tafel VII).

Zu Psalm 3, Vers 4.

Breitbild mit der Unterschrift: ‚Absalom verfolgt seinen Vater David.‘

Ἀβσαλὼν² reitet an der Spitze einer Reitergruppe auf einem Grauschimmel nach rechts. Den Speer geschultert, die Beine im Bügel vorstreckend, sitzt er in seinem roten Gewand aufrecht da. Der Reiter hinter ihm spannt den Bogen, die anderen halten sich mehr im Hintergrund. Zu erwähnen wären die in Knoten geschlungenen Pferdeschwänze.

Belgrad 18^v ohne Beischrift im Bilde. Alles kleiner auf grünem Streifen. Statt des Bogens ein Gewehr (? braunes Rohr, das mit beiden Händen nach rechts oben gehalten wird). Munterer Galopp.

15. München 11^r (Tafel VII)

gehört noch zum vorhergehenden Bilde. War letzteres auf einer Versoseite unten gemalt, so steht das Bild hier ganz oben auf dem folgenden Rekto. Gegeben sind Felsen, in denen sich rechts eine große Höhle νεμερα öffnet; darin David (mit der Überschrift Δαβὶδ) in könig-

¹ Garrucci 250, 6. Photographische Abbildung bei Ricci, Ravenna und in der Zeitschrift Emporium 1902, S. 276. Beschrieben Kurth, Die Mosaiken von Ravenna, S. 154f.

lichem Kostüm, mit dem Nimbus nach rechts gewendet dastehend und schen nach links zurückblickend, wo ihm zwei Begleiter folgen. Rechts am Rande die Beischrift: ‚David versteckte sich in der Höhle vor seinem Sohn Absalom.‘

Belgrad 19^r in derselben Stellung wie in M. zum vorhergehenden Bilde. Vorzüglich erhalten; andere Farben, geblümter Rahmen.

Anmerkung. Die Flucht Davids zu Psalm 3 auch im Barb. 4^r und Kiew 4^r. Die zweite Szene mit der Höhle fehlt, die Reiter jagen direkt hinter David her. Ähnlich komponiert ist die Verfolgung Davids durch Saul Nr. 21 und 43. Die Verfolgung durch Absalom ist nochmals unten XL, 94 gegeben.

16. München 14^v (Tafel VII).

Zu Psalm 8, Vers 2/3.

Unterschrift: ‚Davids Vernunft.‘ (Das slavische Wort kann griechisch $\sigma\upsilon\nu\epsilon\sigma\iota\varsigma$ und $\gamma\nu\omicron\sigma\iota\varsigma$ wiedergeben, also intellectus oder scientia).

In einem breiten Streifen ist ein verschieden blau nuanciertes Kreissegment gemalt, von dem radial Strahlen ausgehen. Am Rande unten Goldsterne und links ein grauer Kopf im Profil nach rechts, eine Art Flamme nach der Mitte entsendend, wo ein breiter roter Thron mit Lehne steht. Darauf sitzt eine blaue Taube mit Goldnimbus und der Beischrift IC XC .

Belgrad 26^r. Links fehlt der Kopf; vor dem Thron ein Schemel.

Anmerkung. Dargestellt ist, wohl zu v. 2, die Hetoimasia, der Thron Gottes. Die Taube sitzt sonst gewöhnlich auf dem Evangelienbuche.¹ Interessant ist die durch die Beischrift gegebene Verknüpfung ‚Davids Vernunft.‘ Die Darstellung Gottes in dieser die persönliche Wiedergabe vermeidenden, symbolischen Art ist jüdisch-syrischen Ursprunges.²

17. München 15^r (Tafel VIII).

Zu Psalm 8, Vers 10.

Unterschrift: ‚Die Blumendarbringung.‘

Im Mittelgrunde dieser Darstellung des Einzuges Christi in Jerusalem ein Felsberg, vor dem rechts die Stadt Jerusalem (ГРЛАДЬ ЕРЛАИМЪ) mit Mauern und Gebäuden gegeben ist. Vor dem Tore die Menge, mit Palmwedeln, unter Vortritt von Kindern, Christus IC XC entgegengehend, der mit beiden Füßen nach vorn auf dem rot gezäumten Esel sitzt und, die Hand vorwärtsstreckend, zurückblickt³ nach den Zwölfen, die ihm folgen. Im Kreuznimbus rot das O WN . Zwischen Christus und der Stadt ein blauer Baum, an dessen Stamm ein Knabe emporklettert. Im Hintergrunde links kommt über dem Felsen eine große rundbogige Säulenhalle zum Vorschein; davor zwei Männer, die zwei Esel am Halfter führen.

Belgrad 26^v. Blütenrahmen. Alles steif und überlegt, wo M. flott und fast impressionistisch wirkt. Links oben nur ein Esel und ein Baum mit drei Rundarkaden über einer Balustrade.

Anmerkung. Barb. 10^r und Kiew 9^v ist der Einzug schon zum Anfang von Psalm 8 gegeben. Der Typus⁴ ist der gewöhnliche, wie ihn auch das Malerbuch vom Athos § 278, S. 196 beschreibt. Für

¹ Vgl. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa, S. 211f.

² Vgl. Byz. Zeitschrift XII (1903), S. 636.

³ Zwischen Christus und den Aposteln ein Riß, mit weißem Papier verklebt.

⁴ Vgl. Dobbelt, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1894, S. 149f.

die Art, wie Christus sitzt, d. h. mit beiden Beinen nach vorn, vgl. meine Byz. Denkmäler I, S. 38 und Röm. Quartalschrift XII, S. 18f. Daß Christus zurückblickt, kommt öfter vor, so im Kloster Lavra (Katholiken) und in Philotheou. Bemerkenswert ist, daß im Kloster Chilintari links im Hintergrund eine unserm Psalter ähnliche Szene zu sehen ist: Lukas (am Typus kenntlich) übergibt dort zwei Männern einen Esel.

18. München 15^v (Tafel VII).

Zu Psalm 9, Vers 5/6.

Unterschrift: ‚Der gerechte Richter.‘

Breitbild mit dem zwischen Engeln thronenden Christus. Der braune Thron ist bankartig breit. Christus, IC XC , hat die Haltung des Pantokrator und ist ohne Faltenangabe ganz in Blau gekleidet. Die Engel, stark zerstört, stehen ihm zugewandt mit erhobenen Händen da. Sie haben über der Brust gekreuzte braune Bänder, dazu einen Gürtel und einen Mittelstreifen; der linke ist rot, der rechte blaugrau gekleidet.

Belgrad 27^r (Abb. 14). Bild im Text, Beischrift aber unten am Rande. Genau kopiert, nur ist das Buch Christi nicht offen, sondern geschlossen. Im Hintergrund ein violetter Streifen. Gut erhalten.



Abb. 14 zu Nr. 18 (Belgrad 27^r), Psalm 9, 5: Der gerechte Richter.

Anmerkung. Der Pantokrator thronend zu Psalm 9 auch Barb. 11^v, wo ihm Tetramorphen beigegeben sind, und Kiew 10^v, wo ein Strom von ihm ausgeht, wie sonst beim jüngsten Gericht.

Tatsächlich ist Christus mit der Beischrift ‚Der gerechte Richter‘ in diesem Typus auch beim jüngsten Gericht selbst gegeben (Malerbuch § 388, S. 267). Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Psalmvers, beziehungsweise seine in unserem Psalter ausdrücklich vorliegende Deutung einst den Anstoß zur Einführung des Pantokratorotypus überhaupt, und zwar im syro-ägyptischen Kunstkreise gegeben hat.¹ In den Psaltern mit Randminiaturen findet sich der Pantokrator auch zu anderen Stellen, vgl. Tikkanen S. 34.

19. München 19^r (Tafel VIII).

Zu Psalm 11, Vers 7.

Unterschrift: ‚Davids Gebet.‘

David, D $\Delta\text{B}\Delta$, steht, Gitarre spielend, vor einem Baum, über dem rechts oben die Hand aus dem Strahlenviertelkreise lateinisch segnend hervorkommt. Im Hintergrund eine violette Balustrade, darüber ein Bau mit halbrunden Dächern, in deren Mitte ein niedriger Turm (Kuppel?) aufragt. Links eine Säulenvorhalle. Auf der Balustrade in Gegenstellung einfarbige Gesichtsprofile in Flammenmotiven.

Die Rückseite dieser Miniatur ist ausnahmsweise ohne Schrift.

Belgrad 31^v. Schwerer Rankenrahmen. Genau kopiert; David steht besser. Gesicht links rot (Sonne?), rechts blaugrün (Mond?).

¹ Vgl. dazu meine Koptische Kunst (Cat. gén. du musée du Caire) S. 94f. und Byz. Zeitschrift XIII (1904), S. 661.

Anmerkung. Christus und David einander gegenüberstehend zu Psalm 11 auch Barb. 16^v und Kiew 14^r (vgl. dazu auch unsere Taf. X, 23). Die Köpfe in Flammen (an der Wand) kehren öfter wieder. Ich sah so auf dem Athos und sonst Sonne und Mond, z. B. bei der Kreuzigung (vgl. unten Taf. X, 24), dargestellt. Hier sind sie sehr am unrechten Ort angebracht, außer es sollte durch sie die Zeit angedeutet sein, etwa wie in XLV, 105 durch die beiden Figuren von Tag und Nacht.

20. München 21^r (Tafel VII).

Zu Psalm 14, Vers 5.

Unterschrift: ‚Der Wucherer.‘

Breitbild: Auf einer sehr breiten Bank sitzt links ein bärtiger Mann ohne Nimbus in blauem Untergewande und rotem Mantel. Er wendet sich mit einer Wage in der Hand nach rechts, wo mehrere Männer, die vorderen drei mit Beuteln in der Hand, stehen und das Wägen beobachten, das der Sitzende vornimmt, indem er die Wage in der Linken



Abb. 15 (Belgrad 34^v), Psalm 14, 5: Der Wucherer.

hält und wie der vorderste der Männer den Balken mit dem Zeigefinger der Rechten berührt. Die letzten Männer rechts wenden sich, nach dem Wucherer zurückblickend, ab und erheben die Arme.

Belgrad 14^r (Abb. 15).

Alles zwar deutlicher, aber weniger treffend. So berührt weder der Wucherer noch ein anderer den Wagebalken. Ich bilde die Miniatur hier ab, um zu zeigen, um wieviel ‚besser‘ B. die Kopftypen gibt. Es sind stereotype Schemen.

Anmerkung. Die Miniatur fehlt, soviel ich sehe, sonst in den Psalterzyklen. Daß sie der Maler aus eigener Entschliebung im Anschluß an die Psalterstelle geschaffen hätte, scheint mir nicht wahrscheinlich. Hier liegt also, wie wir das öfter finden werden, die Spur eines Bilderkreises vor, der, so sehr er sich auch mit den beiden gelänfigen Redaktionen berühren mag, doch eigenartig war. Beachtenswert ist, daß die Wage auch im Zentrum der mittleren Figurengruppe der Illustration zu unserem Psalm im Utrecht-Psalter erscheint.¹

21. München 23^v (Tafel IX).

Zu Psalm 17, Vers 3/4.

Unterschrift: ‚König Saul verfolgt den König David, seinen Schwiegersonn.‘

Vollbild. Zwei Felsberge, vor denen oben David zweimal auf Goldgrund erscheint. Rechts ist nicht sicher, ob die Farbe des Felsens abgesprungen ist oder die Höhle mit Goldgrund gebildet war. Links steht ΔΑΒ nach rechts gewendet da und blickt, die Hand nach rechts streckend, zurück. Rechts steht er in ähnlicher Haltung, nur größer vor dem

¹ Vgl. dazu die Wage im Kapitel 51 über den indischen Stein im griechischen Physiologus (meine Ausgabe Seite 43).

oben in der Ecke erscheinenden Viertelkreise mit Spuren der Hand. Gesicht zerstört. Beischrift am Rande: ‚Davids Gebet.‘

Unten sieht man sechs schwer gerüstete Soldaten um den als $\alpha\lambda\lambda$ $\mu\alpha\tau\epsilon$ bezeichneten Führer, der mit geschulterter Lauze auf seinem Blauschimmel nach rechts sprengt. Die gespornen Füße im Bügel vorstreckend, sitzt er aufrecht im Sattel und trägt über dem Panzer einen roten Schultermantel und eine runde Krone. Auf dem weißen Schilde nochmals die Aufschrift $\alpha\lambda\lambda$, der Buchstabe C auch auf den Schilden der Begleiter. Einige haben hohe Halsringe und mehr oder weniger offenes Visier.

Belgrad 37^r (Abb. 16). Rankenrahmen. Helme anders mit einer Art Flügel über der Stirn, unten rund geschlossen. Für Änderungen im einzelnen vgl. z. B. die Kopfwendung bei David oben links. Ich habe die Miniatur abgebildet, um das Kleinliche der Kopie und die Änderung der Rüstung zu zeigen, ohne viel Worte verlieren zu müssen.

Anmerkung. Vgl. die gleiche Szene unten Nr. 43 und die Verfolgung durch Absalon oben Nr. 14/5. Für die Reitergruppe im Münchener Original ist hier mehr als sonst die Holzskulptur aus Oberägypten im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin zu vergleichen, die ich Orient oder Rom S. 65 veröffentlicht habe.



Abb. 16 (Belgrad 37^r), Psalm 17, 3/4: Saul verfolgt David.

22. München 27^r (Tafel IX).

Zu Psalm 18, Vers 5/6.

Unterschrift: ‚Pentekoste.‘

Vollbild mit dem blauen Himmelssegment oben, wovon rote Zungen herabgehen nach den Köpfen der zwölf Apostel, die auf einer hufeisenförmigen Bank sitzen und immer in der einen Hand eine Rolle halten, während die andere bei denen, die nach oben blicken, erstaunt erhoben, bei denen, die sich abwenden, gesenkt ist. Von den Namensbeischriften,

die sämtliche Apostel hatten, liest man noch neben dem ersten oben rechts Π (Paulus), dann Λ, dann ΙΩ, beim vierten C. Links war wohl (nach dem Kopftypus) zuerst Petrus dargestellt, von den Beischriften ist beim fünften ϑ erhalten. Inmitten des Hufeisens erscheint auf schwarzem Grunde eine in rotem Gewande thronende, gekrönte Gestalt, die in beiden Händen ein weißes Tuch erhoben hält. Darunter sind fünf Vertreter εχνην des heidnischen Volkes dargestellt; die blaue Gestalt links vorn hält eine Axt, die rote (?) rechts Pfeil und Bogen, die drei rückwärtigen haben verschiedene Kopfbedeckungen.

Belgrad 41^v. Die Farben sind ganz anders; die Zungen erscheinen alle oben im Segment statt über jedem einzelnen Kopfe. Von den fünf Figuren vorn sind die drei im Hintergrund anders gebildet: links eine mit Axt und brauner Mütze, in der Mitte ein Greis ohne Kopftuch, rechts einer mit Helm, und zwar wieder mit Flügeln daran. Der Mann mit Bogen und Pfeil sieht wie eine Frau aus.

Anmerkung. Der vorliegende Typus der Herabkunft des heil. Geistes¹ ist einer der reichsten dadurch, daß die Darstellung des gekrönt thronenden Kosmos verbunden ist mit den Darstellungen der Völker selbst; gewöhnlich ist entweder die Allegorie oder das Symbol gegeben. Eine Parallele liegt auf einem Berliner Elfenbein vor; doch ist da Kosmos stehend inmitten der Völker dargestellt.² Kosmos mit einem Mann im Turban redend erscheint auf dem Athos einmal im Kloster Watopädi. In Chilintari ist Kosmos mit dem Propheten Ioël identifiziert.³ — In den Psaltern mit Randminiaturen sind zu Psalm 18 die Apostel lehrend dargestellt (Barb. 28^r und 28^v, Kiew 23^r, 24^r). Man muß gestehen, daß die Herabkunft des heil. Geistes das ΕΙΣ ΠΑΡΑΝ ΤΗΝ ΓΗΝ ΕΞΉΛΘΕΝ Ο ΦΘΕΓΓΟΣ ΑΠΤΩΝ ΚΤΛ. ebenso treffend illustriert. Für die Lagerung der Apostel vgl. die Anordnung der Ärzte im Wiener Dioskurides und den damit verwandten Pavimentmosaiken.⁴ Für den Ursprung des Kosmostypus sei verwiesen auf die dieser Raumallegorie entsprechenden Zeitdarstellungen in mittelalterlichen Pavimenten⁵ und dem Malerbucho § 438, S. 382.

23. München 28^v (Tafel X).

Zu Psalm 19, Vers 7.

Unterschrift am Blattende unter dem Psalmtexte: ‚Davids Gebet in der Kirche.‘

David steht mit erhobenen Händen und aufblickend vor dem Strahlenviertelkreise und der lateinisch segnenden Hand. Vor ihm rechts eine Art Basilika, links drei Bäume. Die rote Inschrift oben auf dem Goldgrund ist zerstört.

Belgrad 44^v. Die Kirche hat eine rundbogige Tür bekommen, darüber ein viereckiges und im Giebel ein dreieckiges Fenster. Im Mittelschiff drei Fenster. Am Viertelkreis fehlen die Strahlen. Die Bäume sind drollig klein übereinander gestellt.

Anmerkung. Es fällt auf, daß auch hier wieder wie VIII, 19 David vor der Hand statt wie Barb. 29^r vor Christus selbst gegeben ist. In dieser konsequenteren Vermeidung der persönlichen Darstellung der Gottheit macht sich ein ursprünglich semitischer Zug geltend. Dieselbe Darstellung am Anfang des Psalmes auch Barb. 29^v.

24. München 31^r (Tafel X).

Zu Psalm 21, Vers 19/20.

Unterschrift: ‚Die Juden teilen untereinander die Gewänder Christi.‘

Vollbild der Kreuzigung: (Beischrift auf dem Kreuzarm: ‚Kreuzigung oder Kruzifix.‘) Christus steht mit bläulichem Lententuch ausgebogen auf dem Brett. Von den vier Nägeln fließt Blut herab. Eine Gestalt mit Krone fängt links den aus der Brust kommen-

¹ Vgl. Pokrowski, Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie (Russ.), S. 448f. Malerbuch § 319, S. 212.

² Vgl. Bode-Tschudi, Taf. LVI, Nr. 445.

³ Vgl. Didron zum Malerbuch a. a. O.

⁴ Byz. Denkmäler III, Taf. II und die von Diez im Text S. 31f. aufgezählten Analogien.

⁵ Vgl. Aus'm Wert, Der Mosaikboden in St. Gereon zu Köln.

den Strahl in einem braunen Gefäß auf, das ein Engel trägt. Beischrift am Rande links: ‚Der Engel brachte das Neue Testament.‘ Beiden entsprechend rechts ein Engel, der sich mit erhobenen Armen nach etwas Schwarzem wendet, das zerstört ist. Beischrift: ‚Der Engel jagte fort das Alte Testament.‘ Über dem Kreuze links die rote ‚Sonne‘, rechts der blaue ‚Mond‘, beide als Gesichtsprofile in Flammenform einander zugewendet (vgl. VIII, 19). Das Kreuz steht auf hohem Fels über einer schwarzen Höhle mit dem Schädel Adams (Beischrift unleserlich), dessen Unterkiefer losgetrennt ist. Darunter sitzen drei Männer mit der Beischrift: ‚Teilen die Gewänder Christi.‘ Die beiden vorderen zerren das dunkelviolette Hemd Christi auseinander, der dritte hinten hält die Finger der Rechten in die Höhe, vielleicht das Morraspiel andeutend. Links neben dem Kreuze unterstützen zwei Frauen die trauernde Maria; rechts der weinende Johannes, dahinter Longinus mit der Lanze. Stark zerstört.

Belgrad 46^v. Die Darstellungen des Neuen und Alten Testaments sind beim Kopieren übersehen. Links zwei Engel, rechts nur einer, dessen Bewegung ganz unverständlich ist (die Figur des Alten Testaments muß also schon beim Kopieren zerstört, d. h. weggewischt gewesen sein). Statt des Schädels unter dem Kreuze gibt der Kopist die Leidenswerkzeuge. Der unten in der Mitte vor dem Gewand Sitzende erhebt die Rechte statt in Morrabewegung mit einer Schere. Der Münchener Kopist läßt noch erkennen, daß in seiner Vorlage das Morraspiel gegeben war, der Belgrader aber verstand das nicht mehr.

Anmerkung. Ich gebe zunächst nach meinen Notizen die Beschreibung eines Kreuzigungsbildes in Chilintari: ‚Auf dem Hügel steht über dem Schädel das Kreuz: links fängt eine gekrönte, von einem Engel getragene Frau das Blut in goldener Schale auf, rechts trägt der Engel eine ganz eingehüllte Frau mit bedeckt erhobenen Händen. Darunter links Maria in die Arme der Frauen sinkend, rechts Johannes aufblickend, mit der Rechten an der Backe, dann Longinus und Soldaten, vor Johannes ein Krieger mit Stab, einen Schwamm in eine Schüssel ausdrückend. Vorn drei Soldaten Morra spielend und links und rechts in den Ecken klein Verstorbene in Totentüchern in Sarkophagen stehend.‘ Man sieht, der Typus ist noch etwas reicher als in M., aber offenbar außerordentlich verwandt. Die blutauffangende Kirche und die Synagoge¹ auch in einem Gemälde der Nikolauskapelle in Lavra. Das Malerbuch § 300, S. 204 erwähnt sie nicht; gewöhnlich sind nur die Engel allein dargestellt. — Das Morraspiel zuerst schon im mesopotamischen Evangeliar des Rabbula vom Jahre 586, einer Miniatur, die der unsrigen überhaupt sehr nahe steht. Im Barberina-Psalter ist 32^r bis 34^v zu Psalm 21 eine ganze Folge von Einzelszenen der Kreuzigung dargestellt, bescheidener Kiew 28^r. Vgl. unten XXIV, 53. Die Art, wie Sonne und Mond gegeben sind, wiederholt sich oft auf dem Athos, in einer Kreuzigungsszene z. B. genau entsprechend in Watopädi.

25. München 33^r (Tafel XI).

Zu Psalm 23, Vers 2/3.

Vollbild. Auf dem viereckigen Goldgrund (ohne Ränder) ist ein Oval gebildet, von blauen Wogen umschlossen, oben mit dem Himmelssegment, aus dem eine Riesenhand ragt, die zwei Reihen von Büsten, unten Männer, oben Frauen, umfaßt. In dem Oval ist Land mit Bäumen, Teichen und Flüssen dargestellt, letztere in einen mittleren, eine Halbinsel umschließenden See mündend. Auf dieser Insel thront auf roter Bank mit Schemel eine weibliche Gestalt, bekleidet mit einem roten Mantel, der die rechte Brust freiläßt. Im Haar trägt sie grünen Schmuck mit bunten Tupfen, in der erhobenen linken Hand ein Füllhorn (?), blau mit rotem Querband. Die rechte Hand ist gesenkt. Rechts in der Mitte ein roter Fleck (?). In dem Seewasser sieht man kleine Felsen und unten einen Stierkopf neben einem Doppeladler.

¹ Vgl. meinen Bilderkreis des Physiologus, S. 85.

Belgrad 49^r ebenfalls ohne Beischrift. Rankenrahmen. Die Thronende hält in der Linken einen Zweig, die Rechte ist zur Brust erhoben. Stierkopf rot, statt des Doppeladlers drei Vögel.

Anmerkung. Das ist die erste von jenen Miniaturen, die ich später für die Bestimmung der Vorlage des Meisters verwenden möchte. Ich weiß dafür keine Parallele. Bezeichnend ist, daß jede deutende Beischrift fehlt. Im Barb. sind aus den Anregungen desselben 23. Psalmes Miniaturen verwandten Inhalts, aber ganz abweichender Form gegeben. Zum Anfang Fol. 36^r Himmel, Erde, Meer und Flüsse; zwei Engel beten den heil. Geist an. Zu Vers 9 steht Christus in einem Kreise von Engeln getragen vor der Himmelstür. Unten David in der Proskynese. Kiew 30^r gibt zu Vers 1 David vor Christus und darunter Ackernde in einer Landschaft, umflossen von zwei Strömen, die aus den Vasen zweier Flußgötter zu Seiten Davids hervorkommen. Vgl. dazu Tikkanen I, S. 21 f.

26. München 34^r (Tafel XI).

Zu Psalm 23, Schlußvers 10.

Unterschrift: ‚Der Untergang der Hölle, die Auferstehung Adams.‘

Vollbild. Christus in der Vorhölle. Die Szene schließt oben rundbogig mit einem blauen Rand über dem schwarzen Grunde. IC XC, vom blau nuancierten Strahlenoval ungeschlossen, schreitet in braunem Goldgewande, das langarmige Kreuz schulternd, nach links auf Adam zu, dem er mit der Rechten aus seinem Sarge emporhilft; hinter diesem Eva und andere. Rechts, auf einem Sarge stehend, die beiden Könige und Johannes (Kopf zerstört, nach B. benannt), der Rufer, mit erhobener Hand. Unten eine seltene Szene: der Teufel, eine grauschwarze Gestalt, ist drei oder viermal gegeben. Er liegt oben



Abb. 17 zu Nr. 26 (Belgrad 50^r), Psalm 23, 10: Christus in der Vorhölle (Detail).

quer unter dem Kreuze, Engel öffnen die beiden Türen. Dann schlagen sie ihm unten in der Mitte mit roten Geißeln, während ein dritter den Kopf bei Haar und Bart packt. Man sieht dann nochmals eine grauschwarze Gestalt unten links mit erhobenen Armen dasitzen; Spuren einer solchen Gestalt (?) auch noch ganz unten in der Mitte.

Belgrad 50^r (Abb. 17) schließt oben mit grünem Felsen. Darin die Höhle. Die Mandorla ist verzerrt, das Kreuz klein und rot. Der Teufel, ein bärtiger Greis, ist in der Mitte zweimal horizontal an lange Vertikalstäbe gebunden. Im übrigen ähnlich M.

Anmerkung. Die gleiche Darstellung auch Kiew 31^r. In M. ist der obere Teil der Darstellung mit Ausnahme der Form des Kreuzes und der Art der Mandorla durchaus typisch. Dagegen sind die Hadeszenen so ausgiebig eigentlich nur noch in den Athosklöstern behandelt. Bezeichnend ist, daß Hades¹ zum Teufel geworden ist, daher mehrmals vorkommt. Vgl. dafür ausdrücklich das Malerbuch

¹ Vgl. das apokryphe Evangelium Nikodemi cap. 21 f. und dazu meinen Katalog Koptische Kunst, S. XIX.

§ 306, S. 207. In Watopädi sieht man unter den Türen zwei Engel, von denen einer den auf dem Bauche liegenden Hades an Haar und Bart, der andere an den Schultern faßt. In Iviron bindet ihn ein Engel; ein zweites Mal ist der Hades-Teufel bereits angekettet. Im Kiew-Psalter wird Hades von einem Engel gebunden. Vgl. XXIII, 50, LIX, 149 und LX, 154.

27. München 38^r (Tafel XII).

Zu Psalm 28, Vers 2/3.

Unterschrift: ‚Die Juden brachten Gott das Opfer nach dem Gebote Mosis.‘

Im Hintergrund ein breiter Bogen, der eine Art Dreipaß umschließt und je vier rote Zungen auf jeder Seite über vier Männern zeigt, die der Mitte zugewendet dastehen, die vordersten die Hände erhebend. In der Mitte unten links vier Rinder grün, rot, blau und braun, rechts drei oder vier blaue Schafe oder Widder. Hinter ihnen grüner Grund mit zwei buschartigen roten Feuern, darüber blauer Grund.

Belgrad 55^v. In der Mitte ein rotes Feuer, darum sieben weiße Schafe, links und rechts nur je drei Männer; die roten Zungen fehlen.

Anmerkung. Die Psalter illustrieren sonst gewöhnlich Vers 3 durch die Taufe Christi. Es fragt sich, ob der Typus dieser jüdischen Opferszene nicht auf alter Tradition beruht. Die drei Bogen unter der Kuppel (?) dürften schwerlich ursprünglich so ausgesehen haben. Möglich, daß da einst ein Ziborium mit Säulen angedeutet war, man vergleiche dazu XV, 32 und XVI, 35.

28. München 43^v (Tafel XII).

Zu Psalm 33, Vers 5/6.

Unterschrift: ‚Nachdem Abimelech mit dem König gesprochen, ging er fort in seinen Turm.‘

Vollbild, links mit dem thronenden David, $\Delta\hat{\text{B}}\text{b}$, vor dem $\lambda\text{B}\hat{\text{I}}\text{M}\bar{\text{E}}\text{X}$ gebückt mit vorgestreckten Armen steht, in einen langen blauen Rock gehüllt. Um David Wachen, einer hält ein großes rotes Schwert. Im Hintergrund ein Giebelhaus über einer breiten blau-violetten Wand, unter David links ein Rankenornament mit Gesichtern. Rechts unten sieht man einen kleinen Kuppelbau, $\text{C}\bar{\text{T}}\bar{\text{A}}\text{B}$ $\lambda\text{B}\hat{\text{I}}\text{M}\bar{\text{E}}\text{X}$ (der Turm Abimelechs), in den $\lambda\text{B}\hat{\text{I}}\text{M}\bar{\text{E}}\text{X}$ gebückt mit vorgestreckten Armen hereinschreitet; vor ihm schräg ein graubrauner Streifen.

Belgrad 62^v. Die beiden äußeren Männer hinter David halten schwarze Schwerter im Arm. Das Rankenornament unter David ist ganz mißverstanden, ebenso das Dach des Kuppelbaues.

Anmerkung. Vgl. dazu die Abimelechszone unten XVIII, 39.

29. München 52^r (Tafel XIII).

Zu Psalm 39, Vers 4/5.

Unterschrift: ‚Preces beatarum . . . Preces beatorum.‘

Breitbild mit dem Himmelskreis oben, aus dem je eine Hand mit der Beischrift $\bar{\text{I}}\text{C}$ $\bar{\text{X}}\text{C}$ nach links und rechts lat. segnend hervorragt. Unten stehen sich zwei Gruppen von fünf Menschen gegenüber. Links unter Vorantritt einer nackten Gestalt mit Lendenschurz Frauen in Nonnenhabit mit zylindrischer Kopfbedeckung oder Schleiern, dazu schwarzen Schuhen, rechts bärtige Männer mit Mönchsabzeichen (?). Alle Gestalten haben den Nimbus.

Belgrad 73^v. Beiderseits nur je drei Gestalten, die nackte mit langen Haaren und mehr verhüllt. Die Greise rechts haben Typen ähnlich denen der griechischen Kirchenväter.

Anmerkung. Bezeichnend ist, daß Asketen, Mönche und Nonnen als Vertreter der Seligen genommen sind. Die Psalter mit Randminiaturen zeigen andere Szenen.

30. München 54^v (Tafel XIII).

Zu Psalm 41, Vers 3.

Unterschrift (unter dem Textende): ‚Davids Gebet und Parabel.‘

David, $\delta\acute{\iota}\ \hat{\Delta}\beta$, steht vor einem Baum, über dem die ‚Hand Gottes‘ aus dem Viertelkreise hervorkommt. Links ein hoher Felsberg und an dessen Fuß ein Hirsch, $\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\eta\ \mu\eta\epsilon\ \kappa\omicron\Delta\delta$, der trinkend an einem Wasserbecken kaut.

Belgrad 76^r. David steht nicht gebückt. Der Hirsch ist besser gezeichnet. Das Ganze mehr als Breitbild komponiert.

Anmerkung. Ähnliche Darstellungen auch in allen Psaltern mit Randminiaturen, so Barb. 68^v und Hamilton-Psalter 100^v. Der symbolische Gehalt dieser Psalterstelle hat auch sonst häufig in der orientalischen Komposition zweier Hirsche zu Seiten einer Vase seine Darstellung gefunden; ich erinnere an die Mosaiken im Grabmal der Galla Placidia und an das Paviment im Baptisterium von Salona (Garrucci 232 und 278). Aus ähnlichen syrischen Anregungen, wie z. B. im Rabbula-Evangeliar (Garrucci 133, 2), ist das Motiv auch in die abendländischen Darstellungen des Lebensbrunnens übergegangen.¹

31. München 58^v (Tafel XIV).

Zu Psalm 44, Vers 10/11.

Verblaßte Unterschrift am unteren Blattrande: ‚Diese Prophezeiungen weissagte David vor Geburt Christi 28 Geschlechter.‘

Quadratische Miniatur, sorgfältig ausgeführt, auch umrandet, aber leider sehr stark abgesprungen.

In der Mitte thront auf braunem Stuhl mit halbrunder Lehne Christus $\overline{\text{IC}}\ \overline{\text{XC}}$, $\overline{\text{C}}\overline{\text{P}}\ \overline{\text{C}}\overline{\text{P}}\overline{\text{M}}\overline{\text{B}}$ (König der Könige). Er hat ein blaues Gewand mit Goldfalten und braunen Streifen: einem vertikalen, drei horizontalen und zweien, die sich über der Brust kreuzen; alle mit schwarzem, weiß punktiertem Rande. Auf dem Haupte trägt er eine runde Krone mit herabhängenden weißen Punkten. Im Kreuznimbus $\text{O}\ \omega\text{N}$. Die Rechte segnet lateinisch, die Linke hält eine rote Rolle. Über ihm erscheinen beiderseits Engel, links $\Delta\overline{\text{G}}\overline{\text{T}}\ \overline{\text{G}}\overline{\text{N}}$, rechts $:\Delta\overline{\text{G}}\overline{\text{T}}\ \cdot\ \overline{\text{G}}\overline{\text{N}}\overline{\text{B}}$, beide mit vorgeneigten Köpfen.

Vorn stehen auf roten Schemeln zwei nimbierte Gestalten, links eine Frau, rechts ein Mann. Dieser, bezeichnet $\overline{\text{N}}\overline{\text{I}}\overline{\text{K}}\overline{\text{S}}\ \overline{\Delta}\overline{\text{B}}\overline{\text{S}}\ \overline{\text{N}}\overline{\text{I}}\overline{\text{P}}\overline{\text{S}}$, ist ganz in den roten Königskaftan mit braunen Bordüren gehüllt und trägt die runde Krone; die Hände sind nach links hin gegen Christus ausgestreckt, die eine trug ein Schriftband, von dessen Aufschrift noch Spuren erhalten sind (die einzelnen Buchstaben im Zusammenhang unleserlich). Die Frau links trägt über dem roten Untergewand mit braunen Bordüren eine blaue Pänula, dazu eine Krone von dreiteiliger, breiter Form. Sie steht wie David auf einem Schemel. Die Beischrift bezeichnet sie als $\overline{\text{M}}\overline{\text{P}}\ \overline{\text{E}}\overline{\text{V}}$, $\overline{\text{C}}\overline{\text{P}}\overline{\text{M}}\overline{\text{A}}\ \overline{\text{K}}\overline{\text{E}}\overline{\text{M}}\overline{\text{S}}\ \overline{\text{M}}\overline{\text{H}}\overline{\text{R}}\overline{\text{S}}$ (Königin der Welt). Sie neigt sich etwas gegen Christus und streckt die Hände nach ihm.

Belgrad 81^r (Tafel XIV) gibt thronend David statt Christus. Maria ohne kaiserliches Gewand, rechts statt David ein Jüngling. Der Goldstreifen läßt unten für Maria Platz. Man sieht an dem einen Beispiel, wie gedankenlos der Belgrader Kopist sein kann.

Anmerkung. Der Grundtypus dieser Darstellung ist wohl in der Traditio leges, beziehungsweise der sogenannten Deesis zu suchen. Darüber ausführlicher unten. An Stelle eines Apostels oder Johannes des Täufers rechts ist David getreten. Der Belgrader Kopist hat die Idee des Stammbaumes offenbar

¹ Vgl. meine Byz. Denkmäler I, S. 59 und Der Dom zu Aachen, S. 21.

nicht verstanden. Barb. 74^r zeigt zu Vers 11 die Verkündigung mit David daneben. Ebenso Hamilton 105^r, dazu Christus. Im Kiew-Psalter fehlt diese Miniatur. Im Londoner vom Jahre 1066 scheint sie vorhanden.

32. München 59^r (Tafel XV).

Zu Psalm 44, Vers 15.

Keine Beischrift.

Hochbild, die Einführung Mariä in den Tempel darstellend, das ganze leider sehr zerstört. Man muß sich daher zum Teil an die Kopie im Belgrader Kodex halten. Links das hohe, viersäulige Altarziborium, auf das von rechts her die kleine Maria, gefolgt von ihren Eltern und begleitet von Jungfrauen mit Kerzen, zuschreitet. Dann wieder steht sie links in ähnlicher Begleitung vor dem Hohenpriester, der sich zu ihr bückt und ihre Hände umfaßt. Endlich ist sie links oben im Bischofsstuhl gegeben; ein Engel fliegt auf sie zu. Rechts ein Baum, durch eine Draperie mit dem Ziborium verbunden.



Abb. 18 zu Nr. 32 (Belgrad 81^v), Psalm 44, 15: Einführung Mariä in den Tempel.

Belgrad 81^v (Abb. 18).

Gute Kopie, nur stehen die Säulen links wieder auf der

Brüstung, statt bis unten durchzugehen. Gewänder der Mädchen in der Mitte geändert.

Anmerkung. Geläufiger Typus der *Елизавета*. Findet sich in allen Psalteren. Vgl. Tikkanen I, S. 19.

33. München 60^r (Tafel XV).

Zu Psalm 45, Vers 8/9.

Die Beischriften stehen inmitten der Miniatur:

Oben auf blauem Grunde: ‚Der Chor der heil. Märtyrer.‘ In der Mitte zwischen den Heiligenfiguren auf Goldgrund: ‚Heilige Märtyrer, die ihr gut gelitten und die Krone erlangt habet, bittet Gott um Erbarmung für unsere Seelen.‘

Letztere Beischrift wird durch einen Kreis getrennt, in dem man noch Spuren einer Taube (?) erkennt. Links stehen drei, rechts vier Männer, alle nimbiert, jedem entspricht eine rote Märtyrerkrone, die unter dem Himmelskreise schwebt. Sie tragen bunte, mit goldenen Lilien gemusterte Gewänder und Schuhe. Zwei von den Männern halten braune Köpfe (?) in den bedeckt unter dem Gewand erhobenen Händen, der erste von

der Mitte links trägt ein rotes Buch, sein Gegenüber rechts scheint die rechte Hand nach dem Kreise mit der Taube auszustrecken, mit der andern hält er den Gewandzipfel.

Belgrad 83^v gibt auch in der Mitte, wo ich in M. die Taube sehe, einen Kopf, dafür halten die anderen statt der Köpfe gelbe Kuchen(?); die Kronen fehlen, die Beischriften am Rande.

Anmerkung. Die Gruppierung der Märtyrer zu Seiten eines Symbols in der Mitte erinnert an die Darstellung der Theodosia und Georgia im Orpheusmosaik zu Jerusalem,¹ Märtyrerkronen sind der altchristlichen Kunst geläufig und gehören zu ständigen Kennzeichnungen, z. B. des orientalischen Reiterheiligen.² In den Psaltern mit Randminiaturen fehlt diese Darstellung.

34. München 61^r (Tafel XVI).



Abb. 19 zu Nr. 34 (Belgrad 83^v), Psalm 46, 6: Himmelfahrt Christi, Vorzeichnung.

ⲙⲣⲁⲃ mit Schriftband sichtbar. Er weist mit der Linken nach oben. Dann folgen hinten Felsen und Bäume (stark zerstört), davor rechts fünf, links sechs Jünger, die aufblickend die Hände erheben oder, wie Petrus rechts, das Kinn bedächtig in die Hand stützen. Ich bemerke ausdrücklich angesichts des Originals, daß der zweite Engel links neben Maria fehlt.

Belgrad 83^r (Abb. 19) zeigt oben in einem Viereck eine rote Vorzeichnung in Breitformat, die nicht ausgeführt wurde. In dieser Art werden wohl sämtliche Bilder vor der farbigen Ausmalung (vgl. M. 3 und 5) skizziert gewesen sein. Was den Kopisten veranlaßte, die angefangene Skizze aufzulassen? Daß er eigenmächtig das Format geändert hatte? Oder welcher Grund sonst?

¹ Zeitschr. d. Deutschen Palästina-Vereines XXIV, S. 154f.

² Zeitschr. f. ägypt. Sprache XL, S. 49f.

Zu Psalm 46, Vers 6/7.
Unterschrift: ‚Himmelfahrt.‘

Überschrift im Bilde:
‚Himmelfahrt.‘

Vollbild ohne Rand:
Himmelfahrt Christi. Christus, IC XC , thronend, braun auf dem blauen Oval der Glorie. Er stützt die Linke mit einem Buch auf das Knie und erhebt die Rechte segnend. Um den Kreuznimbus mit O WN ein weiß unrissener Rautennimbus. Zwei Engel, zur Seite schwebend, tragen die Scheibe. Unten steht in der Mitte die MP EV mit roten Schuhen, sonst ganz blau gekleidet, mit seitlich erhobenen Armen. Rechts neben ihr wird ein Engel

Belgrad 84^r. Vollbild mit Blütenrahmen (Abb. 20). Christus segnet mit beiden Händen und sitzt auf rotem Doppelstreif. Auch hier stehen wieder wie in der Skizze 83^r zu Seiten Mariä zwei Engel; es weicht also auch die endgültige Miniatur von der Münchener Vorlage ab. Vielleicht ist die Verdoppelung dieser Illustration durch ein verfehltes Aussparen des Raumes der Miniaturen beim Schreiben des Textes veranlaßt.

Anmerkung. Gewöhnlicher Typus, zu dieser Stelle auch von den anderen Psaltern gebracht. Was daran eigenartig ist, wird unten im Anhang über den bulgarischen Psalter besprochen werden.

35. München 62^r (Tafel XVI).

Zu Psalm 47, Vers 9.

Unterschrift: ‚Begegnung‘ (zwischen Christus, beziehungsweise Maria und Symeon).

Das Bild der Darbringung ist annähernd quadratisch: Vor einem viersäuligen Ziborium, das mit runder Kuppel schließt und Rundbogenornamente zeigt, steht ein roter Altar, darauf ein Buch. Vor ihm eine Tür mit Darstellung der Verkündigung (der Engel links, Maria rechts, beide stehend). Vorn stehen sich die Parteien gegenüber: rechts Maria, $\overline{\text{MP}}$, mit dem Christusknaben im Arm, der ein kurzes, weißes Hemd trägt, dahinter Josef (am Rande bezeichnet IWCi , ϕ unsichtbar) zaghaft mit den beiden Tauben nahend. Christus blickt schon herüber nach dem Greise, der sich ihm, ganz in Blau gekleidet, ehrfürchtig mit unter dem Gewande erhobenen Armen entgegenbeugt. Hinter ihm die Prophetin mit der Schriftrolle: ‚Dieser Jüngling befestigte Himmel und Erde.‘ Sie streckt die Linke erregt nach oben und ist ganz in blau-grau-violette Kleider gehüllt.

Rechts hinter dem Elternpaar ein graues Gebäude, als dessen Krönung man einen Aufsatz mit Kopf zwischen zwei Flügeln erkennt. Das Gold ist nicht gespärt; man sieht



Abb. 20 zu Nr. 34 (Belgrad 84^r), Psalm 46, 6: Himmelfahrt Christi.

es überall oben und unten hervorkommen, wo die Farbe abgesprungen ist, die auf dieser Unterlage schlechter hielt als auf dem in der Mitte verwendeten Papiergrunde.

Belgrad 85^v. Die Beischriften fehlen bis auf das $\overline{\text{MP}} \overline{\text{OV}}$, ebenso der Aufsatz mit Kopf und die Verkündigung an der Tür. Die Kuppel ohne Ornamente. Über dem Altar eine Ampel.

Anmerkung. Bemerkenswert ist an dem auch sonst stereotyp wiederkehrenden Bildtypus nur das eigentümliche Motiv rechts im Hintergrunde. Es scheint mir ein sehr bezeichnend hellenistisches Detail. Vgl. eine zweite Darstellung der Darbringung unten LV, 135. Tikkanen (I, 71) bemerkt, die Szene der Darbringung fehle unter den Psalmillustrationen gänzlich; sie ist daher in unserer Redaktion doppelt auffällig.

36. München 63^r (Tafel XVII).

Zu Psalm 48, Vers 4/5.

Unterschrift: ‚Die Lehre des heil. Basilius und des heil. Johannes Chrysostomus und des heil. Gregorius Theologus.‘

Zwei Streifen übereinander. Oben sitzen zwei Heilige einander gegenüber auf Bänken und vor Pulten, auf denen Bücher liegen. Davon gehen blaue Wasserbäche herab. Links Gregor, bezeichnet ‚Heil. Gregorius Theologus‘ und mit dem Buchtexte ‚Die Lehre des Gregorius‘, rechts Basileios, bezeichnet ‚Heil. Basilius der Große‘ mit dem Buchtexte ‚Die Lehre des Basilius‘. Zwischen ihnen stehen drei Männer in langen Kaftanen und mit merkwürdigen Mützen. Einer links in Rot mit Goldranken auf dem Gewand und einer blauweißen, runden Mütze wendet sich nach links, die beiden anderen nach rechts. Der eine hat wieder roten, aber karierten Rock, dazu eine blaue fächerförmige Mütze; der andere in der Mitte ist grün gekleidet und hat eine gleiche rote Mütze.

Im unteren Streifen sitzt rechts der ‚Heil. Johannes Chrysostomus‘ vor seinem Pult. Davon gehen zwei Ströme Wasser aus, wovor gebückt Gestalten knien, die entweder direkt oder mit der Hand trinken. Sie scheinen Mönchskutten zu tragen. Ein im Hintergrund Hoekender rundet die ganze Szene ab.

Belgrad 86^v. Oben in der Mitte vier Männer, drei mit runden Mützen in Rot und Gelb. Die Details der Tracht sind ganz verloren gegangen.

Anmerkung. Barb. 78^v und Hamilton-Psalter 109^r zeigen zum Beginn des Psalmes Johannes Chrysostomus, beziehungsweise einen Bischof schreibend, allein oder in Begleitung eines zweiten Bischofs vor der Volksmenge. Auffallend ist das Kostüm der Zuhörer; es wechselt offenbar nach Ständen. Davon unten.

37. München 66^r (Tafel XVII).

Zu Psalm 50, Vers 6.

Überschrift oben am Rande: ‚Der Prophet Nathan überführt den König David hinsichtlich seiner Veründigung.‘

Unterschrift: ‚Davids Reue, er spricht: ich habe gegen meinen Herrn gesündigt, und der Prophet zu ihm: Gott hat dir die Sünde nachgelassen.‘

Vor einem Giebelhause thront rechts David, $\hat{\Delta}\text{B} \hat{\text{U}}\hat{\text{P}}\hat{\text{B}}$, hinter ihm steht ein Engel, $\text{ar}\hat{\text{v}}\hat{\text{A}}$, gerüstet und mit hoch erhobenem weißen Schwert, in der Linken die schwarze Scheide haltend. David erhebt die Hände nach einem Manne, der links vor einer Art Turm steht. Es ist der Prophet Nathan, $\hat{\text{P}} \hat{\text{N}}\hat{\text{A}}\hat{\text{N}}\hat{\text{B}}$, der ihm die Hand entgegenstreckt.

Unten sieht man David, $\hat{\Delta}\text{B} \hat{\text{U}}\hat{\text{P}}\hat{\text{B}}$, tief gebückt und auf die Arme gestützt vor dem Throne knien, ihm gegenüber steht, griechisch segnend, Nathan, $\hat{\text{P}} \hat{\text{N}}\hat{\text{A}}\hat{\text{N}}\hat{\text{B}}$, hinter ihm der gerüstete Engel $\hat{\text{ar}}$, diesmal, wie er das Schwert in die Scheide steckt.

Belgrad 90^r. Alles ist genau, jedoch banal kopiert, nur die Farben sind andere.

Anmerkung. Die Miniatur kehrt typisch in allen Psaltern mit Randminiaturen (Barb. 82^v, Hamilton 112^r, Kiew 69^r),¹ wie denen mit Vollbildern wieder. Die Entwicklung liegt in der Einführung des Engels (Paris 510) an Stelle der hellenistischen Personifikation der Reue (Paris 139).² Nathan ist gewöhnlich nur einmal gegeben (Pantokrator 49 Fol. 27^r). Das Eingreifen des Engels kann nicht sehr spät eingeführt sein, die Art erinnert an seine Funktion in der Josuarolle, einer alexandrinischen Schöpfung.

38. München 67^v (Tafel XVIII).

Zu Psalm 51, Vers 7.

Unterschrift: ‚König Saul schickte ein Heer gegen David in das Haus Abimelechs.‘
Am Rande rechts steht: ‚Sauls Heer.‘

Am Rande links: ‚Es kam Doeg der Idumäer und meldete dem Saul, sagend: David kam ins Haus Abimelechs‘ (I Sam. 22).

In der Miniatur sitzt Saul (САДЪЛЪ|УРЪ) in rotem Königskleide mit runder Krone links auf der Bank, ДОНЬ (Doeg), beugt sich von rückwärts flüsternd zu seinem Ohr. Die rechte Seite wird gefüllt von Soldaten, КОНКА|САДЛОБА, die nach rechts hin wegschreiten; in ihrer Mitte ein Mann in kurzem blauen Rock, das goldene Schwert in der Rechten, die schwarze Scheide in der Linken. Die Soldaten sind gepanzert, haben Helme mit Halsschutz und spitze blaue oder weiße rautenförmige Hochschilde mit Wappenzeichen. Im Hintergrunde die Balustrade, dahinter auf jeder Seite perspektivisch im Gegensinn gemalte dreiflügelige Gebäude, durch eine blaue Draperie verbunden.

Belgrad 92^r. Helme alle mit Flügeln, die in M. nur der Krieger ganz rechts hat; dessen Schild ist statt weiß braun.

Anmerkung. In den Psaltern mit Randminiaturen, so Barb. 84^v, Hamilton 114^r und Kiew 71^r, sind auch Saul und David, aber in anderer Art gegeben.

39. München 68^r (Tafel XVIII).

Zu Psalm 51, Vers 7, unmittelbar auf Nr. 38 folgend, zu diesem gehörig.

Unterschrift am Blattende: ‚David kam ins Haus Abimelechs, vor König Saul sich verbergend.‘

Vor einem Gebäude, oben ‚Das Haus Abimelechs‘ bezeichnet, sitzt David, ДЪ|УРЪ, und wendet sich zu Abimelech, АИМЕЛЪ, der in blauem Kaftan mit Goldgürtel vor ihm steht und die Hände erhebt. Ein Diener hinter ihm in kurzem violetten Rock wirft erregt die Arme um sich; es sieht aus, als wäre er beschäftigt, eine rote Draperie, die vom Hause herüber nach einem Baume geht, herabzulassen.

Belgrad 92^v. Also auf der Rückseite des Blattes, obwohl zu dem vorhergehenden gehörig; in M. etwas richtiger auf zwei Seiten unten und oben gegenüber. Alle drei Gestalten rot. Statt des Baumes eine Säule. Im Hintergrunde wieder die charakteristischen Ornamente.

Anmerkung. Diese Miniatur, I Sam. 22 entnommen, stellt das Verhältnis von Abimelech und David merkwürdig dar. Vgl. XII, 28.

¹ Vgl. Tikkanen, S. 27, Abb. 34/5.

² Omont, pl. VIII und XXXIII. Beachtenswert ist, daß im Chludow-Psalter noch die Reue, im Psalter von 1066 aber der Engel gegeben ist.

40. München 69^v (Tafel XIX).

Zu Psalm 53, Vers 6/7.

Unterschrift: ‚Die von Siph kamen zu Saul und sprachen ihm von David.‘

In dieser gut erhaltenen Miniatur sind nach I Sam. 23, 19 die $\zeta\phi\epsilon\alpha\eta\epsilon$ dargestellt, die zu Saul, $\alpha\delta\lambda\alpha\ \mu\bar{\rho}\beta,$ ¹ kommen und ihm von David erzählen. Sie stehen, in Blau oder Rot mit eigenartigen Goldgürteln (vgl. 39 und 41) gekleidet, ehrerbietig vor dem rechts in rotem Untergewande mit blauem Mantel auftretenden Saul, der die dreiteilige, breite Krone (braun mit Gold) trägt. Er hört sie mit lebhafter Handbewegung an. Hinter ihm der Torbogen eines Gebäudes mit Fensteraufsatz, links hinter der hohen Wand ein perspektivisch zurückspringender Bau, alles grün, mit roter Kuppel. Die Miniatur ist vertikal durchgesprungen.

Belgrad 94^r. Die Goldgürtel sind weggeblieben, die Architektur ist etwas verändert. Anmerkung. Dieselbe Darstellung, nur einfacher auch Barb. 86^v und Pantokrator 65^v.

41. München 70^r (Tafel XIX).

Zu Psalm 53, Vers 6/7.

Rechts am Rande steht: ‚König David im Palast.‘

David in königlicher Kleidung sitzt auf einer sehr niedrigen Bank vor einem Torbogen, über dem eine spitze Kuppel aufragt. Er läßt die Linke im Schoße ruhen, hält die Rechte vor die Brust und blickt nach einem Manne in Blau mit Goldgürtel, der mit den Armen gestikuliert. Hinter ihm ein Diener in Rot, im Hintergrunde die Wand, dahinter links ein Baum (Zypresse), um dessen Stamm die von der Kuppel kommende Draperie gebunden ist. Ähnlich 68^r (XVIII, 39).

Belgrad 94^v. Ziemlich getreu kopiert, statt des Baumes wieder eine Säule. Rot dominiert. Im Hintergrunde das bezeichnende Ornament.

Anmerkung. Die Szene fehlt in den Psaltern mit Randminiaturen, dafür z. B. Kiew 73^r David vor dem Christusmedaillon.

42. München 72^v (Tafel XX).

Zu Psalm 55, Vers 12/3.

Unterschrift: ‚Die Fremden ergriffen David und fesselten und steckten ihn in die Stadt Geta.‘

Dargestellt ist rechts eine zinnengekrönte Burg $\rho\alpha\delta\alpha\ \rho\epsilon\tau\alpha$ (Stadt Geta), darin erscheint, den Kopf in die Rechte stützend, David $\delta\hat{\alpha}$. Daneben an der Mauer grau in grau eine aufblickende Gestalt. Unten vor dem offenen Tor sieht man eine Menge und Soldaten, die den in ihrer Mitte stehenden König, der die Hände vor sich gefaltet hält, bedrohen. In seiner unmittelbaren Nähe Soldaten mit Schwertern und Lanzen, die beiden mittleren fassen den König an. Außen herum symmetrisch verteilt drei Männer, zwei mit erhobenen Knütteln. Im Hintergrunde die Wand und links ein sehr bunter Fels.

Belgrad 97^v. Komposition mehr schematisch auf rotvioletter Grund, die Männer links und rechts tragen je drei Lanzen und drei dreiteilige Peitschen. Sonst sehr ähnlich.

Anmerkung. Dieser Illustration zu I Sam. 21, 10 f. dürfte in den Psaltern mit Randminiaturen eine Darstellung entsprechen, in welcher (Pantokrator 68^v, Barb. 89^v) der junge David von Kriegern, bezeichnet $\acute{\alpha}\lambda\acute{\epsilon}\rho\omega\iota\varsigma$, festgenommen wird. Davon unten.

¹ Mit Gold geschrieben, darum $\Sigma\alpha\lambda$ kaum mehr sichtbar; $\mu\bar{\rho}\beta$ ist in der Ligatur.

43. München 73^v (Tafel XX).

Zu Psalm 56, Vers 5.

„Saul verfolgt den David.“

Vollbild, rechts unten ausgeschnitten. Oben eine Reitergruppe $\kappa\omicron\upsilon\kappa\alpha\ \alpha\delta\lambda\omicron\upsilon\beta\alpha$ (Sauls Heer), in ihrer Mitte auf rotem Pferde Saul, durch Namensbeischrift auf dem Schwerte gekennzeichnet; sein Name $\alpha\delta\lambda$ oder das ϵ steht auch auf den Schilden seiner Begleiter. Er hat rote, enge Hosen, dazu spitze Schuhe mit Goldsporen und streckt die Beine, bei aufrechtem Sitz, vor. Der Sattel scheint vorn und hinten konkav aufzuragen, die goldene Satteldecke ist rund, der breite Satteltgurt blau mit weiß gemustert. Saul trägt wie einer der Soldaten das große, weiße Schwert in der Rechten, mit der andern hält er die Zügel des versammelt ausschreitenden Pferdes. Die Lanzenreiter galoppieren neben ihm, zum Teil mit geschlossenem Visier.

Unten eine Höhle, darin David ängstlich zurück- und aufblickend. „David versteckt sich in die Höhle.“ Hinter ihm der Diener; auch er blickt zurück und erhebt mit großer Gebärde die Rechte.

Belgrad 98^v. Saul hat einen mächtigen Streitkolben(?) bekommen, alle Soldaten tragen hohe Ringkragen. Der Diener unten statt in blauem, in weißem Gewand, das blau und rot geblümt ist.

Anmerkung. Dieselbe Szene ist noch einmal IX, 21 dargestellt; VII, 14/15 zeigt ähnlich die Verfolgung Davids durch Absalon. In den Psaltern mit Randminiaturen Barb. 91^r, Pantokrator 70^r und Hamilton 120^r ist zu dieser Stelle David in der Felsenhöhle dargestellt.

44. München 75^v (Tafel XXI).

Zu Psalm 58, Vers 6/7.

Unterschrift: „Das Heer beschützt den David im Palast.“

Vollbild mit dem thronenden David unter einem Bogen, der sich seitlich wagrecht fortsetzt und golden auf bläulichem Grund die Monumentalinschrift trägt:

+ $\alpha\tilde{\rho}\tilde{\beta}$ $\Delta\tilde{\epsilon}\tilde{\Delta}$? ? $\omega\tilde{\chi}\tilde{\epsilon}$ $\mu\omicron\eta$ $\beta\omicron\eta\theta$ $\iota\mu\eta$ $\tilde{\omega}$ $\tilde{\alpha}\mu\tilde{\alpha}\tilde{\rho}\tilde{\tau}\tilde{\omega}\lambda\phi$ (= $\beta\omicron\tau\eta\theta\epsilon\iota$ $\mu\omicron\iota$ $\tau\tilde{\omega}$ $\tilde{\alpha}\mu\tilde{\alpha}\rho\tilde{\tau}\tilde{\omega}\lambda\phi$)

David, $\Delta\tilde{\epsilon}\tilde{\Delta}$ $\alpha\tilde{\rho}\tilde{\beta}$, in goldgemustertem, dunkelblauem Gewand sitzt feierlich in Vorderansicht da, hält die Rechte vor die Brust, die Linke mit einem Sacktuche(?) gesenkt. Auf jeder Seite des Thrones drei Krieger mit hohen weißen Rautenschilden und Lanzen, links zwei mit geschlossenem Visier, rechts einer mit erhobenem Schwert. Unten vor dem Throne sieht man zwei kleine Männer, einer mit blauem, der andere mit rotem kurzen Rock, beide mit blauen Schuhen, im Zweikampf. Sie tragen dreieckige Schilde; der eine rechts drängt den andern, der sich mit dem Schilde deckt, zurück. Der Grund ist unten graubraun, oben blau, über dem Bogen und unten golden.

Belgrad 101^r (Abb. 21). In den Farben ganz verändert. Die Helme wie Kaputzen, alle offen. Oben zwei Ornamentbänder und ringsum ein Rahmen.

Anmerkung. Die Miniatur fehlt sonst in den Psaltern mit Randminiaturen. Diese illustrieren zumeist I Sam. 19, 12. Unsere Miniatur wird wohl in unmittelbarem Anschluß an den Psalm unter Einwirkung jener politischen Tendenz entstanden sein, die auch sonst in unserem serbischen Psalter stellen-



Abb. 21 zu Nr. 44 (Belgrad 101^v), Psalm 58, 6: Das Heer beschützt David, Zweikampf.

Pferde ruhig halten, galoppieren die der Gegenpartei links heran, die Reiter haben Lanzen und Schilde, das rückwärtige Paar schießt Feuerpfeile(?) nach oben ab.

Belgrad 103^v. Vollbild mit Rankenrahmen. Die Bogenschützen fehlen. In der Stadt an Stelle der Kuppelbauten Basiliken. Links nur drei Reiter mit langen Lanzen.

Anmerkung. Ähnlich Barb. 95^v, Hamilton 123^v und Kiew 79^b. Diese und die folgende Miniatur bezieht sich, wovon im Anhang über den bulgarischen Psalter zu reden sein wird, auf Vers 2 des vorliegenden Psalmes.

weise deutlich wird. Unter diesem Eindruck stand wohl auch Dudik,¹ wenn er in David den Herzog oder Richter sah, vor dem ein Gottesurteil mit dem Schwerte ausgefochten werde. Er hebt hervor, daß einer der Krieger oben, durch sein verziertes Kostüm ausgezeichnet, ein Schwert hoch aufgerichtet hält und daß die Kämpfenden barhaupt und ohne Panzer seien.

**45. München 77^v
(Tafel XXI).**

Zu Psalm 59, Vers 13/14.

Unterschrift: ‚David schickte das Heer, um die Stadt Erga niederzubrennen.‘

Vollbild. Wir sehen eine große Stadt (am Rande ΓΡΑΔΒ ΕΡΓΑ bezeichnet), von zinnengekrönten Mauern umschlossen, mit hohen spitzen Bauten, einer Kuppel und Bäumen. Nach vorn ein Tor, durch einen hohen Turm flankiert. An den Mauern züngeln Flammen empor, vorn stehen sich Reiter gegenüber, auf der rechten Seite mit Feuerbränden in den Händen, die sie um sich herum-schwingen. Während ihre

¹ Mühlreus allg. Gesch. IV, S. 329.

46. München 78^r (Tafel XXII).

Zu Psalm 59, Vers 13/14.

Unterschrift: ‚Und der Feldherr Joab, sich umdrehend, vernichtete das Heer der Zwölftausend.‘

Hochbild, unmittelbar auf 45 folgend. Vor felsigem Hintergrunde dehnt sich ein Schlachtfeld aus. Die eine Partei sprengt von rechts heran und wirft den Feind nieder. Ein Reiter rechts oben ist ЮВКАК bezeichnet. In grüner Rüstung, das rote Schwert am Gehänge, sprengt er, die Zügel haltend, daher und trifft mit der Lanze eine auf dem Boden hockende Gestalt. Der Reiter vor ihm, mit dem breiten goldenen Köcher an der Seite, schießt den Bogen ab; Feinde, vor ihm fliehend, sind im Gesichte getroffen. Vorn ein großes Massacre: Links unten in der Ecke ist ein Pferd gestürzt, der Krieger dahinter wird von der Lanze des grünen Reiters mit geschlossenem Visier getroffen. Unten in der Mitte liegt ein Schimmel, darüber ein Rappe, um beide Leichen, blutige Köpfe etc., rechts vorn ein Reiterpaar, frisch in den ebenso maßvoll wie geschickt verteilten Kampf eingreifend. Das Ganze eine hochdramatische Komposition voller Leben.

Belgrad 104^r. Joab dreht sich zurück und sticht nach rechts unten statt nach der Mitte. Der Bogenschütze vor ihm ist ohne Köcher, die Fliehenden werden nicht getroffen. Unten alles stark verändert, und zwar schematisch ohne Farben- und Motivreichtum.

Anmerkung. Eine ähnliche Darstellung auch Barb. 95^v und 96^s, unter den Reitern wieder ЮВКАВ , einer trägt die Kreuzlanze. Ähnlich Hamilton 124^r und Kiew 79^v. Über die Zugehörigkeit der Illustration zu Vers 2 vgl. den Anhang über den bulgarischen Psalter.

47. München 80^r (Tafel XXII).

Zu Psalm 62, Vers 3/4.

Am Rande steht: ‚Das Gebet Davids in der idumäischen Einöde.‘

In dem Bildstreifen sieht man eine Landschaft mit Bäumen (rote Stämme, graugrüne Kronen), blaue und violette Büsche auf grünem Grunde, vorn mit brauner Grasstruktur. Rechts steht David, ДЪВЪ ДЪ , betend vor der lat. segnenden Hand: РЪКА ГЪНА (die Hand des Herrn).

Belgrad 106^r (Abb. 22). Die Bäume stehen niedrig unter der Höhenlinie. Hinter dieser ragen zwei nimbierte bärtige Köpfe



Abb. 22 (Belgrad 106^r), Psalm 62, 3: Davids Gebet in der Einöde.

hervor. Spuren zweier weiterer Nimben hinter den Felszacken daneben. Ich bilde die Kopie wegen dieser wesentlichen Änderungen hier ab.

Landschaft, Adam erscheint rechts, über ihm Eva und ein heil. König, der ein großes Horn trägt (Samuel?). Christus, IC XC , dessen braunes Gewand sehr reich mit Gold ausgestattet ist, steht en face und hält ein sehr großes Kreuz mit drei Querarmen, wovon der mittlere oben sehr lang ist. Links David, Salomon und Johannes der Täufer. Unten die dunkle Felshöhle, durch deren Rand Nägel geschlagen sind. Auf dem schwarzen Grunde erkennt man einmal oben den Teufel horizontal in Ketten gelegt, unten drei Löcher, in welche Teufel so gefahren sind, daß ihre Hinterteile noch herausstecken. Dazwischen Schloß, Schlüssel etc.

Belgrad 111^v. Die Mandorla ist rot und unten spitz. Die Nägel um die Höhle fehlen. Sonst bis auf die Farben getreu kopiert.

Anmerkung. Dieselbe Szene auch Pantokrator 83^r, Barb. 185^r, Hamilton 132^r, Kiew 87^v. Vgl. XI, 26 und die Umbildungen LIX, 149 und LX, 154.

51. München 85^v (Tafel XXIII).

Zu Psalm 67, Vers 17.

Unterschrift: ‚Ein fetter Berg, ein fruchtbarer Berg.‘ ($\text{ὄρος πῖον, ὄρος τετυρωμένον}$).

In einem schmalen Breitbilde sieht man einen grauen Halbkreis, der oben in weiß belichtete Felsspitzen übergeht. Darauf ist, schwarz umrissen, mit weißen Lichtern Maria mit dem Kinde vor sich, MP ΘΩΥ , dargestellt im Typus der Blacherniotissa, die Hände auf Christi Schultern legend. Ihr Umriß entsendet nach allen Seiten Goldstrahlen.

Belgrad 113^r. Die Kopie ist mehr typisiert, links und rechts vor den bunten Felsen grüne Bäumchen.

Anmerkung. In den Psaltern mit Randminiaturen ist zu dieser Stelle immer ein hoher Fels gegeben, in dessen Spitze das Medaillon der Blacherniotissa erscheint. Am Fuße des Felsens liegt immer in persischer Tracht prophezeiend Daniel, ihm gegenüber steht David. So schon im Cbludow-Psalter 64^{r1} und ebenso Barb. 106^r, Hamilton 131^r, Kiew 88^v. Unsere Miniatur zeigt also eine Abkürzung und berührt sich in der Isolierung der Panagia vor der Bergspitze mit dem Symbol des Athos.

52. München 88^v (Tafel XXIV).

Zu Psalm 68, Vers 22/3.

Überschrift: ‚Man führt Christus zur Kreuzigung.‘

Unterschrift: ‚Christus sagt: Töchter Jerusalems, weinet nicht meinest, sondern euer und eurer Kinder wegen.‘

Am Rande links steht: ‚Die Töchter Jerusalems weinen, dem Christus folgend.‘

Gegeben ist eine Landschaft mit Felsen und Bäumen. Darin bewegt sich von links nach rechts ein Zug, den Christus, IC XC , eröffnet, von einem Soldaten geführt an einem Stricke, der ihm um die Hände und den Hals gelegt ist. Der Kopf des Soldaten scheint von den Benützern des Buches ausgewischt. Christus, in langem violetten Kaftan, blickt zurück, wo ihm die Pharisäer folgen; einer legt Hand an ihn und ein Mann in rotem, geschürztem Kleide zückt ein Goldschwert nach ihm. Über der unteren Gruppe treten die weinenden Frauen auf, sie geben ihrem Schmerz mannigfach Ausdruck. Eine schöne Gestalt legt die Linke unter dem Gewand an den starrblickenden Kopf und erhebt entsetzt die Rechte.

¹ Abb. bei Kondakov, Taf. XI, 5; Tikkanen, S. 44.

Belgrad 116^v. Alles banalisiert, Christus blickt nicht zurück, der Mann links zückt nicht den Dolch, sondern holt zu einer Ohrfeige aus usf. Landschaft schematisch, zwischen Christus und dem Soldaten Sträucher.

Anmerkung. Die Szene, im Psalterzyklus sonst nicht nachweisbar, verdient Interesse deshalb, weil jede Andeutung der Kreuztragung fehlt. Nach dem Malerbuch § 298, S. 203 nimmt Simon von Kyrene das Kreuz von Christi Schultern. Gewöhnlich (Docheiariu, Xeropotamu, Lavra, Iviron usf.) trägt denn auch Simon das Kreuz und Christus folgt mit gebundenen Händen. In unserer Miniatur wäre Platz genug für die Kreuztragung gewesen. Daß sie fehlt, geht vielleicht auf dieselbe Quelle zurück, die auch in die abendländische Buchillustration herein spielt.¹ Für die Art, wie Christus gefesselt ist, vergleiche man Barabbas im Codex Rossanensis Fol. VIII B.²

53. München 89^r (Tafel XXIV).

Zu Psalm 68, Vers 22/3 (derselbe wie vorher, in unmittelbarem Anschluß).

Oben rechts steht: ‚Befestigung des Kreuzes.‘

Vollbild in zwei Abteilungen übereinander. Oben ist das Kreuz über der Höhle mit dem Totenschädel aufgerichtet, ein Soldat kniet von rückwärts auf dem unteren Querholz und hält sich an dem oberen fest. Darunter ein Knecht, der mit der einen Hand den Stamm umfaßt und die Linke emporhebt. Zu den Seiten stehen vor der hohen Abschlußwand zwei Pharisäer, der eine links hebt eine goldene Tafel empor, die rechte Hand verschwindet in dem lang herabhängenden Ärmel.

Im unteren Bilde, das die Überschrift $\rho\acute{\alpha}\nu\epsilon\tau\eta\acute{\iota}\epsilon$ (Kreuzigung) hat, steht Christus, stark ausgebogen, auf dem Brett, die Hände angenagelt, das Haupt (zerstört³) gesenkt. Links Longinus, der ihm mit der Lanze wohl den Schwamm an den Mund führte, daher neben ihm der Krug. Dazu paßt die Unterschrift: ‚Und sie gaben ihm Essig mit Galle zu trinken und nachdem er gekostet, wollte er nicht trinken.‘ Gegenüber ebenfalls vor der Abschlußwand

O	BΓO
A	CΛO
Γ	⌒
I	
Ω	
⌒	

Johannes, der den Kopf in die vom Gewand verhüllte Rechte stützt. Das Kreuz steht auf einem blauen Hügel (zerstört). Im Hintergrund unten Sonne und Mond (? Vgl. VIII, 19).

Belgrad 117^r. Plump kopiert, oben links Pharisäer ohne Tafel, oben rechts mit weißem T-Kreuz(?) in Händen. Unten Sonne und Mond (graugrün). Rankenrand.

Anmerkung. In der oberen Miniatur ist die Aufrichtung des Kreuzes dargestellt, eine Szene, für die ich Parallelen fast nur auf dem Athos kenne. Doch ist dort immer Christus mit anwesend. So in Watopädi und ähnlich in Chilintari. Die Kreuzigung spielt sich in einem Bilde dieses serbischen Klosters in zwei Szenen ab: 1. Auf das bereits stehende Kreuz ist von hinten ein Mann gestiegen (er steht in Watopädi auf dem Brett und hält sich an den Querarmen). Ein zweiter Mann schlägt von rechts Keile ein (wie in Watopädi), rechts Zuschauer, links Christus mit gebundenen Händen, den Kopf abwendend von einem Krüge, den ihm ein Soldat reicht. 2. Vor dem Kreuz steht ein Schemel. Christus setzt einen Fuß darauf, den andern bereits auf das Brett. Zwei Knechte auf Leitern fassen ihn an den Armen, der linke hält sich mit der Linken am Querbalken, der rechte beugt sich über den Querarm. Variationen dieser

¹ Detzel, Christliche Ikonographie, S. 381 f.

² Ausgabe von Haseloff, Taf. XII.

³ Es war auf Gold gemalt.

Szene in Lavra, Kutlumus, Gregoriu. Vgl. auch die Vorschrift des Malerbuches § 299, S. 209. Die Szene ist jedenfalls in der Miniaturenmalerei selten. Die Kreuzigung im unteren Bilde zeigt nichts Eigenartiges. Vgl. Barb. 109^v, Hamilton 135^v, Kiew 92^v. Dazu oben X, 24.

54. München 92^v (Tafel XXV).

Zu Psalm 71, Vers 6.

Überschrift im Felde selbst: ‚Die Geburt Christi.‘

Unterschrift: ‚Geburt Christi.‘

Vollbild: Die Geburt Christi. Maria (Beischrift $\overline{\text{MP}} \overline{\text{OY}}$) in blauem Untergewand und violetter Pänula liegt auf rotem Lager vor einer schwarzen, braun umrandeten Höhle, in der auffallend klein zu ihren Füßen das Wickelkind $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$ mit Ochs und Esel an der Krippe erscheint. Unten das Bad mit der stehenden, eigenartig gekleideten Frau links und der Sitzenden rechts, die den Knaben $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$ nackt im Schoße hält. Dazwischen ein hohes sechseckiges Becken. Links der abgewendet dasitzende und nach aufwärts blickende Josef, rechts ein Hirt mit einem Kessel am Arm auf seinen Stab gestützt und einem aufspringenden Hunde etwas hinhaltend. Den grünen Grund füllen weiße und schwarze Schafe. Oben der Felsberg, an dessen Abhang rechts ein in ein blaues Fell gekleideter Hirt sitzt; auf ihn fliegt ein Engel zu (zerstört). Links die drei Könige (Greis, Mann, Jüngling) hinter den Berg reitend, darüber ein Engel und der große Himmelskreis, von dessen Strahlen einer bis auf Christus herabgeht.

Belgrad 121^r. Die Dienerin mit dem Krüge probiert das Wasser (was wohl auch in M. gegeben ist), hinter ihr der alte Hirt mit Kaputze zu Josef gewendet. Der Hirt rechts ohne Stab mit Gefäß. Die Engel links oben fehlen. Der in M. rechts oben weggefallene Hirt sitzt da und spielt die Flöte (?).

Anmerkung. Die Miniatur zeigt nichts, was nicht auch sonst überall in dieser beliebten Darstellung vorkäme. Die Psalter mit Randminiaturen London vom Jahre 1066 Fol. 92^r, Barb. 115^r und Hamilton 140^r zeigen zum 11. Verse einen Teil unserer Darstellung, die Anbetung der Könige.

55. München 97^v (Tafel XXV).

Zu Psalm 76, Vers 2/3.

Unterschrift: ‚Die Vision, welche Jesaias, der Sohn Amos, sah während der Regierung Usias, Jothams, Joachaz.‘

In dem farbig umrahmten Rechtecke sieht man ein blaues Innenfeld, das am Rande links und rechts von braunen Vielflüglern getragen wird. Darin eine kreisförmige Glorie, in der Christus, $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}} | \text{BETHY} \overline{\text{DN}} \overline{\text{MH}} \overline{\text{N}}$ (vetustus diebus), mit dem Kreuznimbus und $\text{O} \overline{\text{WN}}$, blau in Blau mit rötlichem Gesicht gemalt ist, wie er vor sich die rote Büste des Emmanuel hält, der ebenfalls den Kreuznimbus mit $\text{O} \overline{\text{WN}}$ trägt. In den Ecken die Evangelistensymbole, links oben der Engel mit der Beischrift M , rechts oben der Adler $\overline{\text{IO}}$, rechts unten der Löwe, links unten der Ochse, alle mit Büchern.

Belgrad 127^v (Tafel XXV). Der Alte ohne Emmanuel als Pantokrator mit der Rolle in der Linken; die Rechte segnet lateinisch. Der Engel links oben M , der rote Löwe rechts oben MP , rechts unten der Adler $\overline{\text{IO}}$, links unten der Ochs λ . Vielflüglern fehlen.

Anmerkung. Die Zusammenstellung des Alten der Tage¹ mit Emmanuel geht wohl auf sehr alte Überlieferung zurück, über die Jacoby, Christus als Jüngling-Greis,² gehandelt hat. Dem Kopisten scheint

¹ Vgl. mein ‚Der Bilderkreis des griech. Physiologus‘, Taf. XXXI.

² Vgl. die Zeitschrift Sphinx II, 107f.; dazu Byz. Zeitschrift XIII (1904), S. 291.

Belgrad 130^r (Abb. 23). Moses mit weißem Käppi auf dem Kopf (in M. abgefallen). Kopf-typen ungemein verschlechtert, ebenso Ornament: grün mit roten Blüten. Inschriften fehlen.

Anmerkung. Mit dieser Miniatur beginnt der zweite Teil des Psalters, daher die Titelleiste. Derselbe Einschnitt auch sonst in den byzantinischen Psalteren, z. B. ist er Barb. 125^r durch eine Leiste gekennzeichnet. Eigenartig ist unsere Szene Kiew 105^r gegeben. Die Komposition erinnert an römische Mosaiken.

58. München 101^r
(Tafel XXVII).

Zu Psalm 17, Vers 13.

Unterschrift: ‚Moises führte das Volk über das Rote Meer hinüber.‘

Vollbild. Das Rote Meer wird im Bogen von Felsen umfaßt und ist zu einem schmalen Streifen zurückgetreten, der eine trockene, graubraune Insel umschließt. Darin sieht man unter Vorantritt des Moses $\overline{\text{P}} \overline{\text{M}} \overline{\text{Y}}$, der sich, auf seinen Stab gestützt, zurück zu dem ebenfalls nimbierten Aaron wendet, die Juden von rechts oben nach links vorn daherziehen: Männer in allen Lebensaltern, dann zwei Knaben und oben eine Frau, die ihr Kind auf den Schultern trägt.

Belgrad 131^v. Gute derbe Kopie, auffallend erdige Farben.

Anmerkung. Dieselbe Szene ist auch Pantokrator 103^v und Kiew 106^v gegeben; sie ist auch sonst sehr häufig in Handschriften dargestellt, so in den Oktatenchen¹ und in allen Psalteren mit Vollbildern von Paris. 139² angefangen. Auch der Pariser Gregor 510 zeigt davon Fol. 264^r eine interessante Variante.³

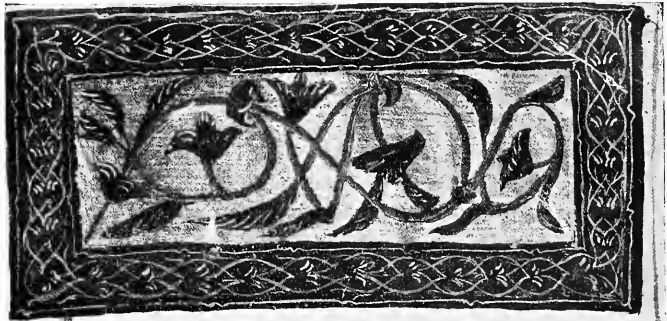


Abb. 23 zu Nr. 57 (Belgrad 130^r), Psalm 76, 21: Moses lehrend.

¹ Vgl. mein ‚Der Bilderkreis des griechischen Physiologus‘, Taf. XXXVIII.

² Omont, pl. IX.

³ Ebenda, pl. XLII.

Im allgemeinen ist der Typus besonders in späterer Zeit ziemlich feststehend.¹ Er ist in M. nochmals wiederholt (XXXV, 80). Auffallend ist, daß in beiden Fällen in M. die hellenistischen Personifikationen von Meer, Wolke und Fenersäule fehlen, die selbst in den Psaltern mit Randminiaturen vorkommen (vgl. Pantokrator 103^r). Von der eigenartigen Andeutung der Feuersäule LIX, 148 wird unten die Rede sein.

59. München 102^r (Tafel XXVII).

Zu Psalm 77, Vers 22.

Überschrift: ‚Moises schlug auf den Stein, aus welchem zwölf Quellen Wasser sich ergossen.‘

In der Mitte ist ein vierräderiger, von zwei Rindern gezogener Karren und darauf eine Steinkufe dargestellt, die vorn von mindestens sieben Löchern durchbrochen wird, aus denen Wasser strömt. Über dem Wagen in der Landschaft Frauen unter Vorantritt von Aaron und Moses in gebirgiger Gegend nach rechts ziehend, unten anderes Volk mit einem Ochsentreiber an der Spitze und links abschließend eine Frau mit einem Kinde, das die Linke erhebt (nicht etwa an die Räder greift). Voraus eine tanzende (?) Gestalt, vom Rücken gesehen. Sie fängt in einer Schale einen Wasserstrahl auf und hält in der Rechten ein Sacktuch (?).

Belgrad 133^r. Derb in vorwiegend Rot kopiert. Der Knecht hält in der Linken statt des Gewandes ein Sacktuch (?). Rankenrahmen.

Anmerkung. Ich kenne für diese sonderbare Darstellung keine Analogie. Vgl. Malerbuch § 126, S. 122. In den Psaltern mit Randminiaturen Pantokrator 104^r, Hamilton 149^v und Kiew 107^r ist (zu Vers 15) wohl auch das Wasserwunder gegeben, aber in der geläufigen Art, wonach Moses mit dem Stabe gegen den Felsen schlägt. Von alledem unten mehr.

60. München 102^v (Tafel XXVIII).

Zu Psalm 77, Vers 22 (ohne Texteingang anschließend an das Vorhergehende).

Unterschrift: ‚Das Volk murt gegen Moses und sie wollten ihn töten.‘

In einer Landschaft, oben mit Bäumen und Felsen, sind im ersten Figurenstreifen Moses und Aaron gegeben, beide von den Juden gefolgt. Moses schreitet nach rechts, wendet sich aber zurück zu Aaron. Der Stab entfällt seiner Hand. Im unteren Streifen sind die Unzufriedenen gegeben, die drohend Knüttel erheben.

Belgrad 133^v. Rankenrahmen. Moses ohne Stab, alles verflacht.

Anmerkung. Das Murren gegen Moses (Exod. VI, 2f.) zeigt auch Pantokrator 106^v zu Vers 40 (Moses sitzt dabei) und Barb. 128^r zu Vers 36 (wo Moses einen Stab mit einer Kugel hält). Unser Typus weicht davon ab. Wenn die Miniaturen 59—61 nicht an der richtigen Stelle, d. h. zu den zugehörigen Stellen eingeordnet sind, so erklärt sich das gerade an dieser Stelle sehr einfach daraus, daß Text und Bild getrennt ganze Seiten füllen.

61. München 103^v (Tafel XXVIII).

Zu Psalm 77, Vers 22. Mit den Miniaturen 58—60 in ununterbrochener Blattfolge.

Unterschrift: ‚Die Israeliten aßen und tranken und der Zorn Gottes kam über sie, weil sie nicht an ihn glaubten.‘

Vor einem Hintergrund mit zwei durch eine Draperie und eine Wand verbundenen Giebelhäusern steht ein signaförmiger Tisch, um den herum eine Gesellschaft sitzt. Vorn

¹ Vgl. Tikkanen, Taf. IX.

hocken vier Frauen: die beiden links strecken die Hände nach oben, von den beiden rechts hat die mittlere die Arme unbeweglich in ihr graues Gewand geschlagen, die andere (rot) greift mit der Rechten nach der Tischkante und legt den nach dem Beschauer gewandten Kopf in die Linke. Auf dem marmorierten Tische stehen sechs Vasen verschiedener Größe, dazwischen liegen Brote, Messer und Gemüse (?) herum. Die Mittelgestalt im Hintergrund ist barhaupt, faßt mit der Rechten den langen Bart zusammen und legt die Linke auf den Tisch. Der Mann rechts neben ihr fährt mit stierem Blick zurück, die folgenden beiden machen erstaunte Gebärden. Links neben der Mittelfigur sitzt eine Frau, ganz rot mit Gold gekleidet, die mit beiden Händen an ihre Haarlocken faßt, dann ein Mann, der ähnlich mit beiden Händen in den Bart greift, endlich ganz links ein Mann, der wie erstaunt aufblickt.

Belgrad 134^r. Banale Kopie. Um den Tischrand herum ziehen sich weiße Servietten.

Anmerkung. Diese im Rahmen des Wüstenlebens sonderbare und an Darstellungen des Abendmahls Christi, in einigen Zügen sonderbarerweise an Leonardo anklingende Miniatur findet sich in den Psaltern mit Randminiaturen nicht.

62. München 104^v (Tafel XXIX).

Zu Psalm 77, Vers 45.

Überschrift: ‚Gott schickte Strafen über sie, Hagel, Frost, Frösche, Hundsfiegen.‘

Zwischen dem Goldstreifen oben und dem unteren braune Erde, links bestanden mit Weinstöcken (Beischrift: ‚Weingarten‘): Doppelstämme, die nach allen Seiten ausranken und rote Trauben tragen. Daneben unten in der Mitte drei Bäume, bezeichnet: ‚Fruchtbare Bäume‘ (ΔΡΚΑ ΠΛΟΥΤΙΑ), dann große und kleine Schildkröten, ‚Frösche‘ (жабы), alle nach rechts hin kriechend, in ihrer Mitte zwei graubraune Tiere, die in symmetrischer Gegenüberstellung an einem Strauche fressen.

Belgrad 135^v. Sehr flach kopiert. Rechts fallen graue Stücke vom Himmel, neben den Schildkröten rechts mehrere Vögel.

Anmerkung. Die Plagen Ägyptens werden auch in allen Psaltern mit Randminiaturen, mit Ausnahme von Kiew, wo sie ganz fehlen, dargestellt, am ausgiebigsten im Barb. 129^v ff. Der Pantokrator-Psalter faßt sie in zwei Miniaturen zusammen 107^{r1} und 107^r, der Hamilton-Psalter gibt sie auf vier Seiten 151^v—153^r. In der ersten Miniatur, die M. 62 entspricht, geben Pantokrator und Barb. zuerst zwei Flußgötter; sie fehlen in M., ebenso die Menschen, die von den Fröschen (und Heuschrecken) überfallen werden. Dafür gibt M. die Bäume und Weinreben.

63. München 105^r (Tafel XXIX).

Zu Psalm 77, Vers 51/2.

Unterschrift: ‚Und der Zorn Gottes erschlug jeden Erstgeborenen im Lande Ägypten.‘

Wieder Erde zwischen Goldstreifen: auf dem durch Pflanzen mit weißen Blütentupfen bestandenen Boden liegt links oben ein graubraunes Rind, rechts oben ein roter Zweihufener, dazwischen ein rotblauer Vogel. Unten sieht man ein größeres bläuliches Pferd und ein kleineres links unten, dazwischen einen roten Hahn und zwei bläuliche Schafe, rechts zwei schwarze Ziegen und ein bläuliches Huhn.

Belgrad 136^v. Alle Vögel als rote Hähne gebildet, links statt des Schafes ein Schwein, alle Tiere sehr entstellt. Ein bärtiger Kentaur ist deutlich zu erkennen. Rankenrahmen.

¹ Abb. bei Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Taf. 20.

Anmerkung. Die Tötung der Erstgeburt der Tiere ist auch Barb. 130^r, Pantokrator 107^r und Hamilton 152^r dargestellt; doch stehen in den beiden ersteren die Tiere und liegen nicht wie Hamilton und M. auf dem Boden. Im Barb. ist dazu links ein Begräbnis dargestellt.

64. München 106^v (Tafel XXIX).

Zu Psalm 78, Vers 3/4.

Unterschrift: ‚Das Volk kam, besudelte die Kirche Gottes und erschlug die Diener Gottes.‘

Breitbild. Rechts ein Kuppelbau mit der Beischrift: $\alpha\tilde{\eta}\kappa\alpha$ (Kirche). Ein Polygonalbau mit Tambour und Spitzkuppel, vorn das von einer rundbogigen Öffnung entlastete Portal, rechts ein Anbau. Von links her kommen Reiter $\epsilon\zeta\eta\mu\eta$ (das Volk). Sie sind leider sehr zerstört. Man erkennt noch ihre Panzerrüstung und die langen, weißen Spitzschilde, die sie vorstrecken. Überall Goldgrund.

Belgrad 138^v. Auf einem Blatt mit 65 vereinigt. Gut erhalten.

Anmerkung. Die Illustration gehört wohl zum ersten Vers, es sind die $\epsilon\theta\upsilon\tau$, von denen es heißt: $\epsilon\mu\lambda\alpha\nu\tau\ \tau\acute{\omicron}\nu\ \nu\alpha\theta\acute{\omicron}\nu\ \tau\acute{\omicron}\nu\ \acute{\alpha}\gamma\iota\acute{\omicron}\nu\ \sigma\upsilon$. Im Barb. 132^v ist zu derselben Stelle ein geschichtliches Zeugnis, die Zerstörung des Tempels von Jerusalem durch Antiochos dargestellt (I Makk. 1 f.). Ähnliche Szenen auch Pantokrator 110^r, Hamilton 154^r und Kiew 111^r, doch ist in letzterem Antiochos weggelassen; was blieb, ist daher M. verwandt, nur fehlen in M. die von den Reitern Niedergemachten.

65. München 107^r (Tafel XXIX).

Zu Psalm 78, Vers 3/4 (in unmittelbarem Anschluß an 64 ohne Texteingliederung).

Überschrift: ‚Die Tiere fraßen die Leiber der Menschen, weil niemand war, der sie bestattet.‘

Zwischen den beiden Goldstreifen ist die graubraune Erde ringsum mit grünen Gräsern bestanden. Man sieht Leichen und Leichenteile herumliegen, die von Löwen und anderen wilden Tieren zerrissen werden. Raben hacken ihnen die Augen aus und fressen an den letzten Resten. Besonders drastisch hat das der Miniator dadurch gemacht, daß er zweimal das Gerippe des Brustkastens darstellte. Die ekelerregende Szene ist mit unzweideutigem Behagen ausgesprochen.

Belgrad 138^v. Unter 64, nicht viel verändert.

Anmerkung. Diese Darstellung fehlt in allen Psaltern mit Randminiaturen.

66. München 111^r (Tafel XXX).

Zu Psalm 82, Vers 13.

Die Miniatur ist in ihrem oberen Teil diagonal weggerissen. Während der Psaltertext später auf einem untergeklebten Blatt ergänzt wurde, blieb die Miniatur mit den Beischriften in ihrem fragmentierten Zustande.

Überschrift: ‚Nahm gefangen‘, das Übrige fehlt und lautet nach B.: ‚Nahm gefangen die Könige Ziv und Zevei und Salmana.‘

Unterschrift: ‚Und er schlug sie in den Klotz und sie starben.‘

Das Hochbild war in zwei Streifen übereinander gegliedert: oben sieht man noch zwei Soldaten zu Fuß mit Lanzen nach rechts hin schreiten, beziehungsweise stehen. In der Mitte Reste eines braunen Gerätes. Im unteren Felde ist ein schwarzer Raum gegeben, oben im Bogen von zinnengekrönter Mauer umschlossen. Darin sitzen auf einer langen

Bank, symmetrisch gruppiert, links zwei Gestalten in blauem, kurzen Rock mit engen Hosen, denen einst wohl ebensoviele rechts in rotem Obergewand entsprachen. Links zuerst ein Jüngling mit der Beischrift: ‚Oriv‘ (ορις); er weist mit der linken Hand nach dem eigenen Gesichte. Dann ein Bärtiger in aufrechter Haltung, Beischrift: ‚und Ziva‘ (η ζηβα), er blickt nach rechts und erhebt beide Hände offen vor sich. Der dritte, diesem gegenüber bezeichnet: ‚und Sevea‘ (η σεβα), erhebt die rechte Hand zum Gesichte; dieses selbst ist bereits zerstört. Rechts unten noch Spuren des vierten Sitzenden. Die Füße kommen alle unter einer braunen Querleiste nochmals hervor.

Belgrad 143^v (Abb. 24) zeigt die Miniatur vollständig. Oben in der Mitte thront David, rechts von ihm drei Männer. Kopiert, als M. noch vollständig war.

Anmerkung. Vers 12 ος τος ἀρχοντες ist auch in den Psaltern mit Randminiaturen illustriert, doch sind die Strafen andere als in M. Pantokrator 115^v und Hamilton 159^r zeigen Männer gepfählt und mit Händen und Füßen in Diagonalen ans Kreuz gebunden. Im Barb. 137^v hängt ein König am Kreuzgalgen, daneben sind drei Nackte mit Stricken an ein Kreuz gebunden. An unserer M.-Miniatur, beziehungsweise der Kopie in B., fällt auf, daß sie ähnlich wie oben XXI, 44 komponiert ist, d. h. daß der König (David) wie dort dem Zweikampf, so hier der Strafe präsidiert. Ob nicht auch da eine politische Tendenz hereinspielt und die Strafe des in den Klotz Spannens, die ja in der Bibel bezeugt ist (z. B. Psalm 104, 18), nicht eine zur Zeit der Entstehung des Psalters landesübliche war? Auffallend ist jedenfalls, daß sie so sehr von dem geläufigen Psaltertypus abweicht.

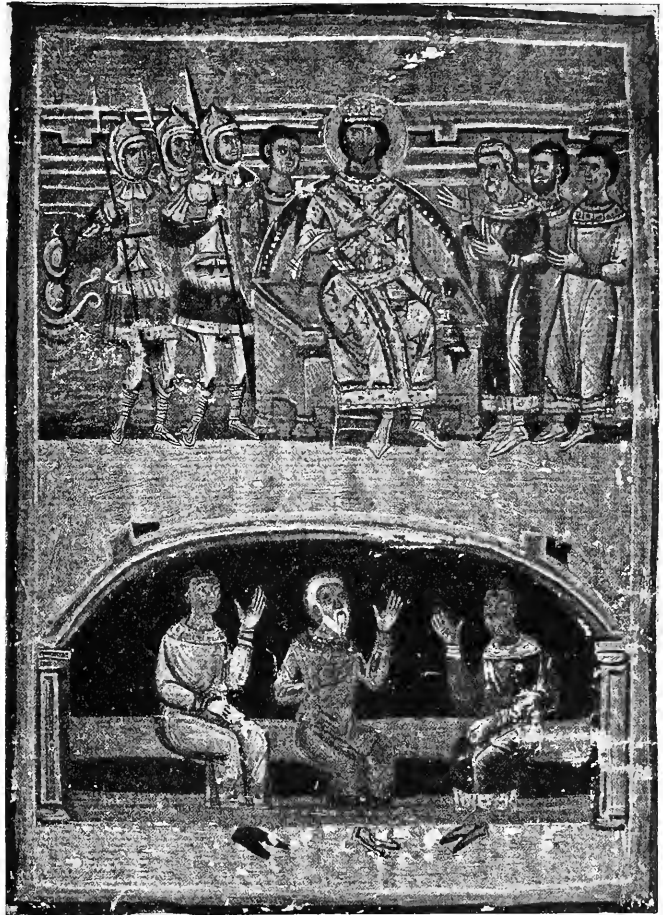


Abb. 24 (Belgrad 143^v), Psalm 82, 13: David und die in den Klotz Gespannten.

67. München 116^v (Tafel XXX).

Zu Psalm 88, Vers 13/14.

Unterschrift: ‚Verklärung‘, im Bilde oben rot auf Goldgrund wiederholt: ‚Verklärung.‘

Vollbild der Verklärung: Christus, $\overline{\text{IC XC}}$, steht in der ovalen Glorie, die von zwei Bogenpaaren horizontal durchsetzt ist und auf dem mittleren graubraunen Felsen aufzu-ruhen scheint. Christus ist ganz in Blau mit Goldfalten gekleidet, nur der Kopf mit dem Goldnimbus hebt sich braunrot heraus. In hoheitvoller Haltung steht er da, die Rechte erhoben, die Linke unter dem Gewande gesenkt. Links steht auf einer gelben Bergspitze Elias, $\overline{\text{PH HAN}}$, ein Greis, der sich mit ausgestreckten Armen vorneigt, rechts auf roter Felsspitze Moses, $\overline{\text{PH MH}}$, mit braunem Spitzbart. Er hält mit leichter Neigung Christus eine Rolle (?) hin. Am Fuße des mittleren Berges die drei Apostel: $\overline{\text{PP}}$ Petrus kriechend und erschrocken zurückblickend, $\overline{\text{IW}}$ Johannes mit dem Kopf nach unten auf dem Bauche liegend; er hat eine Sandale verloren; $\overline{\text{PA}}$ Paulus liegt bergab mit dem Kopfe nach unten in tiefem Schlafe, seine Rechte ist über das Gesicht gebreitet. Hinter dem Berge sieht man links Christus, wie er mit den dreien bergauf, rechts wie er mit ihnen bergab geht.

Belgrad 150^r. Gut, derb kopiert. Auf Moses' Haupt das Käppi. Ohne Beischriften.

Anmerkung. Genau entsprechend dem gewöhnlichen Typus Malerbuch § 257, S. 189 f.; nur ist sonst nicht Paulus, sondern Jakobus dargestellt. In Chilintari ist derselbe Typus zu finden. Die Verklärung auch in den Psaltern mit Randminiaturen Barb. 146^r und Kiew 123^r, immer angeregt durch die Erwähnung des Berges Tabor. Im Hamilton-Psalter 165^v ist nur der Berg mit Christus in der Mandorla gegeben, die Propheten und Jünger fehlen.

68. München 119^r (Tafel XXX).

Zu Psalm 89, angelehnt rechts an den Text der Verse 2/3.

Überschrift über der ganzen Textkolonne: ‚Das Gebet des Propheten Moses.‘

Kleines Hochbild mit Moses, $\overline{\text{PHPC MOYCI}}$, der mit erhobenen Händen zur lat. segnenden Hand Christi, $\overline{\text{IC XC}}$, aufblickt. Hinter ihm rechts ein Berg mit bunter Spitze.

Belgrad 153^r. Moses trägt das weiße Käppi. Links hinten ein Baum, statt der Hand Strahlen.

Anmerkung. Moses ist, vom ersten Vers genannt, auch Pantokrator 128^r dargestellt. Er steht vor dem Medaillon Christi. Ebenso Hamilton 168^v und (in einer Felslandschaft) Kiew 126^r. Es fällt wieder auf, daß in unserer Miniatur die persönliche Darstellung Gottes durch die Hand ersetzt ist.

69. München 124^v (Tafel XXXI).

Zu Psalm 95, Vers 6/7.

Überschrift: ‚Erneuerung der Kirche.‘

Unterschrift: ‚David schlägt die Kithara.‘

Vollbild. Rechts sitzt David, $\overline{\text{PH DA}}$, in rotem Königsornat mit der Krone auf der braunen Thronbank mit Schemel und greift in die Saiten einer Gitarre, indem er nach links blickt, wo Leute am Tempelbau arbeiten. Dieser ist ähnlich Fol. 19^r (VIII, 19) gegeben als eine zwischen zwei tonnengewölbte Längsräume eingeschobene, achtseitige Kuppel mit spitzem Dach und hohem Tambour. Beischrift $\overline{\text{KIKBA}}$ ‚Kirche‘. Auf dem Dach sieht man symmetrisch angeordnet vier Arbeiter, die sich paarweise Ziegel zureichen. Unten ist ein Maurer gegeben, der den Spatel an die Wand legt, während zwei Knaben ihm in braunen kahnförmigen Kufen Malter und zwei größere Ziegel etc. zutragen.

Belgrad 160^r. Ziemlich getreu kopiert, umschlossen von einem Rankenrahmen. In der Kuppel große Rundfenster.

Anmerkung. Der Kirchenbau ist auch in den Psaltern mit Randminiaturen dargestellt, doch in ganz anderer Art.¹ Bemerkenswert ist, daß sich der Typus unserer Miniatur demjenigen der Trierer Elfenbeintafel vom Jahre 552 nähert, deren Zugehörigkeit zum alexandrinischen Kunstkreis ich nachgewiesen zu haben glaube.²

70. München 127^r (Tafel XXXI).

Zu Psalm 98, Vers 6.

Unterschrift: ‚Moises belehrt das Geschlecht der Hebräer im Gebote Gottes.‘

Vollbild. Moses, ⲙⲟⲩⲥ, gefolgt von Aaron, ⲬⲀⲢⲞⲨⲚⲒⲔ, dieser bekleidet als Priester mit weißem, goldgemustertem Mantel, rotem Obergewand, blauem Untergewand und roten Schuhen. Er wendet sich wie der braunbärtige Moses, der in der gesenkten Linken einen krummen Stab hält, mit erhobener Rechten nach rechts, wo ihnen ein Haufe Juden ⲉⲣⲉⲣⲉ gegenübersteht, der vorderste als Sprecher mit erhobener Hand, die anderen in ihre Mäntel gehüllt, öfter mit Kopftuch, das bald blau gefärbt ist, bald rot, bald braun mit Gold. Die Bärte sind verschiedenartig behandelt. Im Hintergrund ein Höhenzug, links mit einem Baume, rechts einer Felsspitze.

Belgrad 163^v. Moses im Lukastypus mit dem Käppi. Gut, derb kopiert.

Anmerkung. Zu diesem Psalterverse stellt fast jeder Vertreter der Reihe von Psaltern mit Randminiaturen eine andere Szene dar:³ Paris. 20 zwei große Kreuze, Chludow und Barb. 162^r Moses, Aaron und Samuel unter einem großen Kreuze, Hamilton 177^r dieselben vor dem Crucifixus proskynierend, Pantokrator die Schädelstätte, London vom Jahre 1066 Fol. 131^v und Kiew 137^v die Kreuzerhöhung. M. stimmt mit keiner dieser Illustrationen.

71. München 128^v (Tafel XXXII).

Zu Psalm 101, angelehnt rechts an den Text der Verse 2—3.

Unterschrift: ‚Der Bettler betet.‘

Kleines Bildquadrat: ⲛⲓⲡⲏ, der Bettler, mit braunen Haaren und Bart, steht halb nackt, nur mit der Exomis bekleidet, mit erhobenen Händen vor dem Viertelkreise rechts oben, in dem Christus selbst mit Kreuznimbus ihm in Brustbilde entgegenschwebt.

Belgrad 165^r (Abb. 25). Der Bettler hat die Gestalt Johannes des Täufers bekommen, sowohl im Kopftypus wie der Kleidung. Zu seinen Füßen zwei kleine Bäumchen, ebenfalls wie häufig neben Johannes. An ihnen lehnt dann gewöhnlich die Axt; hier fehlt sie.

Anmerkung. Eine ähnliche Darstellung des ⲡⲉⲟⲗⲗⲓ auch in den Psaltern mit Randminiaturen. Im Barb. 163^v sitzt er, den Kopf in die Rechte gestützt, vor der Hand, Hamilton 178^v erhebt er beide Hände zum Christusmedaillon und Kiew 139^v steht er halbnackt wie in M. vor dem in ganzer Gestalt dargestellten Christus.



Abb. 25 (Belgrad 165^r), Psalm 101, 2/3: Gebet des Bettlers.

72. München 131^v (Tafel XXXII).⁴

Zu Psalm 103, Vers 5.

Unterschrift: ‚Die Erde, die Menschen aber graben und ackern.‘

¹ Eine Abbildung Bordier, Description des peintures, p. 99.

² Vgl. mein Orient oder Rom, S. 85 f.

³ Vgl. Tikkauen, S. 86.

⁴ Eine retuschierte Abbildung auch Letopis Matice Srpske 213, Taf. 4.

Zwischen den Goldstreifen die graubraune Erde, darüber der Himmelshalbkreis $\mu\sigma$ mit der roten Flammensonne $\alpha\eta\eta\epsilon$ rechts, dem blauen Monde $\lambda\theta\eta\alpha$ links. Auf der Erde $\zeta\epsilon\mu\lambda\iota\alpha$ sieht man unten einen Mann in blauem Fell, hinter einem von zwei Ochsen, einem roten und einem blauen, gezogenen Pfluge hergehen und sie mit einer schwarzen Stange antreiben. Die blaue Pflugschar liegt fast wagrecht am Ende der drei auf sie mündenden braunen Holzverstrebungen. Darüber sind drei Männer, ein Glatzkopf in violettem und zwei Bartlose in rotem und blauem Gewand hackend gegeben. Rechts erscheinen allerhand Vögel, darunter der Rabe und ein graues Tier, das an Stauden frißt.

Belgrad 169^v. Unsere Miniatur (72) befindet sich mit 73 auf einem Blatt; letztere geht voraus, d. h. steht oben, 72 folgt unten. Der Himmel fehlt. Die Pflugschar ist etwas anders gebildet. Das Ende des Führerstabes steckt im Hinterteil des Ochsen.

Anmerkung. In den Psaltern mit Randminiaturen sind zu diesem Psalm Bilder von ganz anderer Art gegeben. Sirku (Letopis 196, S. 25) bezieht unser Bild auf den 23. Vers, wohl verleitet dadurch, daß darin Arbeit und Ackerwerk erwähnt werden. Vučković (Letopis 213, S. 111f.) lehnt mit Recht die Auslegung Sirkus (Letopis 197, S. 54) ab, der in Tracht und Werkzeug serbische Nationalzüge sehen wollte; der Maler habe nicht serbisiert. Wenn Vučković freilich meint, unser Miniator sei in biblischen Dingen erfahren gewesen — ihn führt der Pflug darauf — so trifft das gewiß nicht zu, auch nicht für den Maler des Vorbildes, das M. zweifellos benützt hat. Denn solche archäologische Interessen liegen dem Mittelalter ganz fern, es müßte sich denn der Ursprung des Bildes bis in jüdische Zeit zurückverfolgen lassen. Davon unten. Hier sei nur noch erwähnt, daß Barb. 169^r zu Vers 4f. ein ganz eigenartiges Bild zeigt, auf das im Zusammenhang mit XI, 25 später einzugehen sein wird.

73. München 132^r (Tafel XXXII).

Zu Psalm 103, Vers 5 (im unmittelbaren Anschluß an die vorhergehende Miniatur ohne Text einschaltung).

Überschrift: ‚Die Erde voll von Tieren, Vögeln und Bergen und auf den Bergen Gewässer.‘

Breitbild von ähnlicher Einteilung ohne Himmelskreis. Rechts ein roter Berg $\rho\acute{o}\eta$, der auf der Spitze ein Wasserbecken $\kappa\omicron\lambda\mu$ hat. Links und dahinter die graue Erde, $\zeta\epsilon\mu\lambda\iota\alpha$, mit allerhand Tieren zwischen Sträuchern: links sitzt ein roter Löwe, dann ein Fasan und ein Pfau (blau und braun), zwei Raben und unten mehrere Vierfüßler, über deren Bedeutung man streiten kann.

Belgrad 169^v steht über 72, geht also diesem voraus. Die beiden Bilder sind in einen gemeinsamen Rankenrahmen zusammenkomponiert. Die Sträucher vor den Tieren sind weggefallen, rechts ist ein Tier zu einem Hirsch mit großem Geweih geworden.

Anmerkung. Die Psalter mit Randminiaturen zeigen am Rande der unserer Miniatur entsprechenden Verse gern einen Baum mit Vogelnest und einen Fels mit Hirschen. So London 1066 Fol. 133^v, Hamilton 184^r und Kiew 143—144^r. Barb. 170^r gibt nur den Reiher, und zwar auf einer Säule zu Vers 17. Unsere Miniatur ist also eigenartig.

74. München 133^r (Tafel XXXII).

Zu Psalm 103, Vers 26.

Unterschrift: ‚Erde und Meer und in diesem schwimmen die Schlangen und die Schiffe.‘

Breitbild: Wir sehen wieder die Erde, $\zeta\epsilon\mu\lambda\iota\alpha$, in der ein Wasserbecken, durch einen Damm mit schmaler Ausfahrt in zwei Teile geteilt, ausgespart ist. Der Teil rechts ist ‚Meer‘, $\mu\omicron\rho\epsilon$, bezeichnet. Darauf schwimmt ein Schiff $\kappa\omicron\rho\lambda\epsilon$; ein weißes Segel mit rotem

Kreuz bläht sich um die durch Stricke festgehaltene Rae. Während ein Mann am Steuer rudert, machen sich zwei andere am Segel zu tun, ein vierter beugt sich über Bord. Im Wasser sieht man allerhand Getier und rechts unten, auf einem Seevogel (?) reitend, eine Frau mit nacktem Oberkörper. Sie blickt zurück und streckt einen Kahn mit weißem Segel nach links. Auf dem Segel steht М Р; wohl die Konsonanten von МОРЕ Meer, das die Gestalt personifizieren soll.

In der schmälern Abteilung des Wassers links allerhand Tiere: zwei Schlangen (eine blaue und eine rote), die sich umschlingen, ein bärtiges schwarzes Tier mit der Aufschrift РА|ΔΗ, darüber eine Schlange mit geflügeltem Tiervorderteil und Menschenkopf und zylindrischer Mütze, unten eine rote Schlange mit Menschenkopf, dann ein fuchsartiges, schwarzes Tier, endlich ein gewöhnlicher und ein Taschenkrebs.

Belgrad 171^v. Details zum Teil ganz mißverstanden. Segel gerefft.

Anmerkung. Von den Psaltern mit Randminiaturen sind als Parallelen nur zu nennen Hamilton 184^r, wo man zwei Bote auf dem See und den Fischfang dargestellt sieht, und Kiew 144^r, wo eine ganz sonderbare Aneinanderreihung menschenverschlingender Meeresungeheuer (unter Anlehnung an den Jonastypus) zu sehen ist. Das saubere, nach Art einer Karte gezeichnete Bildchen von M. ist wieder ganz eigenartig und durch seine Mischbildungen von Mensch- und Tierleib auffällig.

75. München 134^v (Tafel XXXIII).

Zu Psalm 104, Vers 9/10.

Überschrift: ‚Abraham brachte seinen Sohn Isaak zum Opfer.‘

Breitbild: Vor zwei Bergen, über denen der Strahlenhimmel ruht, rechts ein Feuer ^πωρ̄, links davor Abraham, der sich über den am Boden knienden Isaak, ^πνακ̄ς, neigt, ihn mit der Linken am Kinn faßt und mit der Rechten ein Messer nach dessen Kehle zückt. Er blickt zurück nach dem Himmel. Links sieht man den Widder, ^πωβ̄, der an einen kleinen Baum mit rot geflecktem Stamm festgebunden ist, darunter ein Pferd mit dem Holzsattel.

Belgrad 173^r. Oben statt des Himmels ein Engel. Sonst treu kopiert.

Anmerkung. Die Darstellung findet sich auch in den Psaltern mit Randminiaturen, gewöhnlich in mehrere Szenen aufgelöst. Die hochdramatische Art, in der Abraham vorgeht und die in manchem an Brunelleschis Konkurrenzrelief erinnert, hat Analogien in athonischen Malereien, so in Philothéu und Iviron. Die Szene wirkt hier besonders naturalistisch dadurch, daß Isaak unmittelbar auf dem Boden, nicht auf einem Altar oder Holzbündel kniet. Man beachte, daß das die Art der 547—549 auf dem Sinai entstandenen Miniatur des Kosmas Indikopleustes ist,¹ und vergleiche auch die Miniatur im Pariser Psalter Nr. 20.²

76. München 135^r (Tafel XXXIII).

Zu Psalm 104, Vers 21/22.

Unterschrift: ‚König Pharao krönte Josef zur Königswürde für ganz Ägypten.‘

Breitbild. Links steht vor einem braunen Tisch (Altar?) der Pharao in langem, roten Kaftan mit Goldrankenmusterung. Sein Kopf ist zerstört; hinter ihm ein Diener. Er überreicht dem ähnlich (mit Rautenmusterung) gekleideten Josef ein Schwert und setzt ihm eine niedrige runde, braune Mütze auf. Rechts sechs Zuschauer, die sich scheu verbeugen. Oben eine Draperie (ohne Haus oder Baum), den Innenraum andeutend.

¹ Garrucci, Taf. 142.

² Abb. bei Tikkanen, S. 47, Abb. 60.

Belgrad 174^r. Der Kopist fügt links und rechts Türme ein. Die Königsgewänder sind schematisch mit braunen Bordüren statt mit Goldmusterung gebildet. Pharao ist ein bärtiger Greis ohne Kopfbedeckung und setzt Josef die richtige Krone auf. Die Draperie liegt auf einer Architektur. M. gibt den genialen Wurf, B. die ängstliche Erklärung.

Anmerkungen. Die Psalter mit Randminiaturen bringen ebenfalls, der Anregung des Psalms folgend, Szenen aus Josefs Leben, beginnend mit dem Verkauf; die Krönung fehlt. Doch sieht man Barb. 173^v und Hamilton 186^v Josef vor dem Pharao stehen.

77. München 135^v (Tafel XXXIII).

Zu Psalm 104, Vers 21/22 (im unmittelbaren Anschluß an 76 ohne Texteinschaltung).

Unterschrift: ‚Josef kam nach Ägypten und übernahm das Königreich.‘

Vollbild: Über der grauen Landschaft mit zwei Bergspitzen steht $\zeta\epsilon\mu\lambda\iota\alpha\ \epsilon\gamma\iota\pi\tau\acute{\iota}\kappa\alpha$ ‚Ägyptenland‘. Man sieht unten einen vierräderigen roten Karren von einem blauen Pferde mit Reiter und einem roten (ohne Zugleine) dahinter gezogen. Darauf sitzt unter einer roten Draperie Josef, $\omega\iota\upsilon\phi$, in rotem Kleide mit Goldranken auf rotem Sitz. Er trägt Nimbus und Goldreif, die Hände liegen auf den Knien. Vor ihm stehen zwei Männer; der vordere, in blauem, goldkariertem Gewand, streckt die Linke vor und erhebt die Rechte zum Kinn, der hintere, in rotem Gewand, erhebt beide Hände wie erregt.

Oben sind Reiter in kurzen blauen und roten Röcken mit Goldfalten und braunen, im Bügel vorgestreckten Schuhen gegeben, ohne Rüstung und Kopfbedeckung. Sie führen ein gesatteltes Pferd, wohl das des Josef mit sich. Der Kopf ist kurz an den Sattel gebunden. Über das Bild ist vertikal ein Papierstreifen geklebt.

Belgrad 174^v. Ganz getreu kopiert, aber ohne den schönen Impressionismus; das hintere Pferd ist angeschirrt.

Anmerkung. Eine analoge Szene enthält nur Hamilton 187^r, wo ebenfalls Josef als König, hier mit einem Viergespann fahrend, dargestellt ist.

78. München 136^r (Tafel XXXIV).

Zu Psalm 104, Vers 23/4.

Unterschrift: ‚Jakob kam zu seinem Sohn Josef in das Land Chams.‘

Man sieht wieder dieselbe Landschaft, diesmal $\zeta\epsilon\mu\lambda\iota\alpha\ \chi\alpha\mu\omicron\epsilon\lambda\alpha$ (Chams Land) genannt, unten den Karren, darin den greisen Jakob, $\dot{\iota}\alpha\kappa\omicron\upsilon\kappa$, mit Nimbus auf roter Bank und vor ihm Benjamin, $\kappa\epsilon\tau\acute{\iota}\mu\lambda\acute{\iota}\nu\eta$, kniend (?) und seine Hand umfassend. Oben die anderen Brüder zu Fuß und zu Pferd, darunter zwei Frauen mit ihren nackten Kindern an der Brust, dann ein paar Rinder, schwarze Ziegen, Lasttiere mit Säcken usf.

Belgrad 175^r. Banal kopiert.

Anmerkung. Dieselbe Szene, nur einfacher, in den Psaltern Hamilton 187^r und Kiew 147^r. Auch da fährt Jakob in dem vierräderigen Karren; doch sitzt die ganze Sippe bei ihm. Im Kiew-Psalter geht ein Mann voraus; er führt die Rinder auf ein Gebäude zu.

79. München 137^r (Tafel XXXIV).

Zu Psalm 104, Vers 36/37.

Unterschrift: ‚Der Zorn Gottes kam über Ägypten und tötete die Erstgeborenen Ägyptens.‘

Im oberen Streifen des Hochbildes links vier zypressenartige Bäume mit Blüten, dann rechts zwei grüne Weinstöcke mit weitverzweigten Ranken, ohne Trauben. Im unteren Felde ist ein Innenraum durch zwei Türme mit verbindender Wand und Draperie angedeutet, darin 16 Männer von roten Flammen umgeben, bald bärtig, bald ohne Bart. Sie liegen auf dem Boden oder richten sich auf, sitzen, lassen den Kopf in der Hand ruhen oder blicken auf, einmal mit erstaunter Gebärde. Im oberen Streifen fallen wie unten weiße Stücke herab.

Belgrad 176^v. Kopie blattgroß. Köpfe in ganz manierierter Art vergrößert. Sonst treu.

Anmerkung. Die Psalter mit Randminiaturen behandeln, wie zu Psalm 77, die Plagen Ägyptens in verschiedenen Varianten, aber gerade die Illustration zu Vers 36, die Tötung der Erstgeburt der Menschen, scheint zu fehlen. XXIX, 63 war die Tötung der Erstgeburt der Tiere dargestellt.

80. München 137^v (Tafel XXXV).

Zu Psalm 104, Vers 36/37 (in unmittelbarem Anschluß an 79 ohne Text einschaltung).

Überschrift: ‚Moises führte das Geschlecht der Hebräer über das Rote Meer hinüber.‘

Man sieht Moses, ГРѢБМОУ|СН, mit Aaron und den Juden vor einem Gebirgsrücken und zwischen zwei Flammensäulen, links einer blauen, rechts einer roten. Moses blickt, auf seinen krummen Knüttel gestützt, zurück und erhebt die Rechte zu dem greisen Priesterheiligen. Die Juden folgen ihnen, in ihrer Mitte die Frau mit dem auf ihren Schultern sitzenden Kinde, vorn links ein Mann in grünem Obergewand mit Goldgürtel, eine braune Tafel (?) tragend, ebenso ein Mann über Moses. Der letzte links oben hält die bedeckte Hand vor den Mund, ein Mann weist zurück nach oben.

Belgrad 177^r. Treu kopiert. Im Inkarnat schlägt grauschwarz pastos durch (wie bei den sog. schwarzen Madonnen). Die Tafeln sind weiß und zeigen Schriftzeichen (?).

Anmerkung. Vgl. für den Typus XXVII, 58. Barb. 174^v zerlegt die Auszugsszene in zwei Gruppen, wovon eine in der blauen Wolke, die andere im roten Feuer erscheint. Das Ganze ist also M. verwandt.

81. München 139^r (Tafel XXXV).

Zu Psalm 105, Vers 17/8.

Breitbild: Zwischen den Goldstreifen braungelbes Land земля по...а. — Zur Seite zwei bunte Bäume, dazwischen Sträucher und eine schwarze unregelmäßige Grube mit braunem Rand, darin ein rotes, hemdartiges Gewand mit Goldfalten.

Belgrad 179^r. Treu kopiert. Das rote Gewand sieht wie der Unterkörper eines Knienden aus.

Anmerkung. Dargestellt ist wohl, dem Psalm entsprechend, wie Dathan von der Erde verschlungen wird. Man findet eine entsprechende Miniatur auch in den Psaltern mit Randminiaturen. Barb. 176^v öffnet sich die Erde und in den daraus hervorschlagenden Feuergarben stehen Dathan und Abiram. Vgl. auch Kiew 150^v.

82. München 139^v (Tafel XXXV).

Zu Psalm 105, Vers 18/9.

Überschrift: ‚Die Flamme sengt die Sünder in Choreb.‘

Man sieht vor einem bunten Gebirgsstock, ГОРА ХОРЕБА (Berg Choreb), zwei Menschengruppen. Links fünf Stehende weinend und nach rechts blickend, wo die гршнни (die

Sünder), fünf Gestalten in Flammen erscheinen. Sie liegen auf dem Boden, sitzen oder stehen und stützen das Gesicht in die bedeckte Hand. In ihrer Mitte oben eine Höhle (?), in der man eine brennende Mumie (?) sieht oder einen, der sich nach vorn überneigt.

Belgrad 179^v. Ziemlich getreue Kopie, in der Landschaft Bäumchen. In der Sündergruppe rechts sind die in M. unverständlichen Mittelfiguren so gegeben, daß der untere sich nach rechts hinter die anderen bückt, der obere aber ganz in eine rote Decke (Höhle?, Mumie?) gehüllt erscheint.

Anmerkung. Die Szene fehlt in den Psaltern mit Randminiaturen.

83. München 140^r (Tafel XXXVI).

Zu Psalm 105, Vers 20/1.

Überschrift: ‚Nachdem Moses im Gebirge 40 Tage und 40 Nächte gefastet, bekam er die Tafeln der Gebote Gottes.‘

Unterschrift: ‚Wo die Hebräer das Gold ins Feuer werfen.‘

Zwei Streifen übereinander. Oben ist Moses, ⲙⲟⲩⲥⲉ ⲙⲟⲩⲥⲉ , einmal rechts kniend gegeben, wie er, zum Viertelkreis des Himmels aufblickend, von der Hand Gottes die Tafeln erhält, ein andermal (ⲙⲟⲩⲥⲉ ⲙⲟⲩⲥⲉ) nach links hin auf dem Boden hockt und die Tafeln emporhebt.

Im unteren Felde ist vor einer Wand, hinter der mehrere Gebäude verschiedener Form erscheinen, in der Mitte ein grüner Kessel über einem Feuer zu sehen, in den ein Mann von links her eine rotgoldene Kette versenkt. Hinter ihm vier andere, einer mit einem goldenen Gegenstand in den Händen. Rechts von dem Kessel steht zunächst Aaron, die Hände nach ihm vorstreckend, dann mehrere Juden, die sich dem von rechts mit den Tafeln eintretenden Moses zuwenden.

Belgrad 180^r. Die Hand reicht keine Tafeln. Der Mann unten hält den Kessel an einem schwarzen Henkel, von der Kette keine Spur.

Anmerkung. Moses, der die Gesetzestafeln erhält, ist auch Barb. 177^r, darunter aber die Anbetung des goldenen Kalbes, dargestellt. Kiew 150^r zeigt unter anderem auch das Feuer mit Aaron einerseits und den Juden auf der anderen Seite, von denen der vorderste einen großen Ring gegen das Feuer streckt; der Kessel aber fehlt (?). Dargestellt ist nach Exod. 32, 2, wie die Juden Aaron Schmuck zum Einschmelzen für die Herstellung des goldenen Kalbes bringen.

84. München 141^r (Tafel XXXVI).

Zu Psalm 105, Vers 30.

Überschrift: ‚Und für den Ehebruch, den die Juden mit den moabitischen Frauen begingen, liebten die Moabiter dem Josua dreihundert (!) seines Heeres nieder.‘

Unterschrift: ‚Und als Pinehas (Phines), der Bruder Josuas, die Gesetzwidriges Treibenden sah, durchstach er sie mit dem Speiß und das Gemetzel hörte auf.‘

Vor der oben halbrund abschließenden grauen Felslandschaft ist rechts eine Stadt, ⲓⲣⲁⲃⲉ ⲙⲟⲩⲁⲃⲓⲧⲉⲕⲏ , mit Mauern und Zinnen (um zwei Giebelhäuser) und einem großen Bogentore gegeben. Davor stehen vier Soldaten mit Lanzen und Schilden gerüstet, einer mit geschlossenem Visier. Eine zweite Gruppe links etwas tiefer. Ganz vorn links sieht man einen großen Krieger ⲫⲓⲛⲉⲥⲉ , der mit beiden Armen eine mächtige Lanze emporhebt, an der Körper aufgesteckt waren; die frommen Leser des Psalters haben sie ausgekratzt. Dem Krieger fällt der Helm nach hinten über (der Maler gibt die roten Schnüre, die ihn festhalten). Sonst liegen im Bilde überall blutende Köpfe, Büsten, Arme, Beine, Rippen

etc. herum, dann drei bekleidete Gestalten. Ein Mann in Blau steht (?) rechts und erhebt, die Linke nach abwärts streckend, eine schwarze Stange mit goldenem Ende.

Belgrad 181^v. Phinees hält einfach einen einzigen Körper aufgespießt. Der Mann rechts über dem am Boden Liegenden erhebt einen schwarzen Besen (?).

Anmerkung. Diese Vers 25 f. illustrierende Szene findet sich auch in den Psaltern mit Randminiaturen. Barb. 177^v sieht man Phinees zu Pferd die Lanze gegen Männer richtend, die in Hölle und Feuer erscheinen. Ebenso Pantokrator 153^v und Kiew 151^r. Der Typus unserer Miniatur ist ganz einzigartig.



Abb. 26 (Belgrad 189^r), Psalm 109, 1: Trinität.

85. München 146^v (Tafel XXXVII).

Zu Psalm 109, angelehnt an Vers 1.

Überschrift: ‚Das die Weissagung Davids, die sagte: Der Herr sprach zu meinem Herrn: setze dich zu meiner Rechten.‘

Unterschrift: ‚Von wem wurde sie gesprochen: vom Vater, dem Sohn und dem heil. Geist.‘

In einem kleinen Breitbilde sitzen auf einer breiten Bank ein Greis und ein braunbärtiger Mann nebeneinander, beide in blauen Gewändern — der Greis ohne Goldlichter — beide mit Kreuznimbus und dem O ΩΝ. Der Greis erhebt die Rechte (zerstört) und hat in der Linken eine kleine rote Rolle; der Braunbärtige hält mit der linken Hand eine weiße Taube im Schoß und segnet mit der Rechten. Die Köpfe sind fast ganz zerstört. Darunter kommt der Goldgrund hervor.

Belgrad 189^r (Abb. 26). Der Greis rechts in weißem, bunt geblühtem Kleid; Christus links in der Linken eine Rolle haltend, zwischen beiden steht groß nach links, den Kopf nach rechts zurückwendend, die Taube mit Goldnimbus.

Anmerkung. Die bemerkenswerte Änderung in der Wiedergabe der Trinität in der Belgrader Kopie hat ihre Parallelen in dem Reichtum an Typen, z. B. in der russischen Kunst. Zugrunde liegen Darstellungen, die sich im Anschluß an unsere Psalterstelle schon in der Zeit des Augustinus herausgebildet hatten.¹ In den Psaltern mit Randminiaturen fehlt zu Psalm 109 eine entsprechende Miniatur.

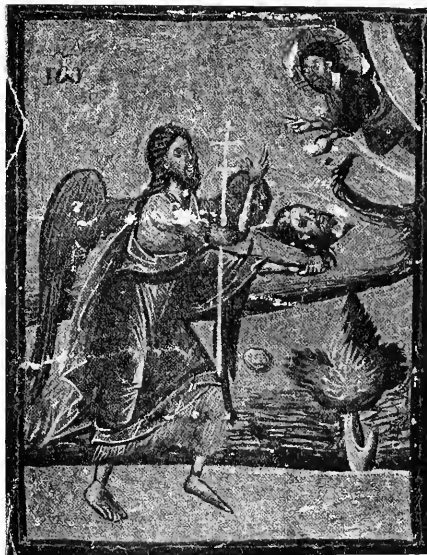


Abb. 27 (Belgrad 191^r), Ps. 111, 7/8: Enthauptung Johannis.

86. München 148^r (Tafel XXXVII).

Zu Psalm 111, Vers 7/8 (angelehnt rechts an diesen Text).

Unterschrift: ‚Die Enthauptung des heil. Johannes des Vorläufers.‘

¹ Vgl. Tikkanen, S. 6, nach Augusti, Beiträge II, S. 107. Denkschriften der phil.-hist. Klasse. LII, Bd. II, Abb.

In dem kleinen Hochbilde steht links Johannes der Täufer, $\overline{\text{CTY}} \overline{\text{I}} \overline{\text{O}}$, mit großen Flügeln vor dem aus dem Viertelkreise ihm entgegen bewegten Christus. Er trägt ein blaues Fell, darüber einen graublauen Mantel, beugt sich, aufblickend, mit erhobener Rechten vor und hält in der Linken eine Schüssel. Vor ihm rechts unten ein kleiner Baum mit Spuren der Axt. Das Ganze sehr abgesprungen.

Belgrad 191^r (Abb. 27). Gut erhalten. Zwischen den Armen Johannis schwebt ein weißes Kreuz.

Anmerkung. Die Darstellung ist doppelt seltsam, einmal weil Johannes sein eigenes Haupt bringt und dann weil er geflügelt ist. Beide Eigentümlichkeiten sind auch sonst in der neugriechischen und russischen Kunst nachweisbar. Kondakov bringt die Szene ‚wie Johannes sein eigenes Haupt in der

Wüste betrachtet‘ mit den asketischen Tendenzen des 12. und 13. Jahrhunderts in Zusammenhang.¹ Die Beflügelung wird mit Matth. 11, 10 erklärt.² Eine monographische Untersuchung würde wohl auch für diese Motive die orientalische Klosterkunst als Quelle nachweisen können. In den Psaltern mit Randminiaturen fehlt eine entsprechende Darstellung des Vorläufers.



Abb. 28 (Belgrad 192^r), Psalm 113, 3: Taufe Christi.

der Farbe ihrer Obergewänder) bereithalten und einer nach oben blickt, wo aus dem Strahlenhalbkreise hervor die Taube klein in einer Raute über Christi Haupt schwebt. Christus hat den Kreuznimbus mit $\text{O} \overline{\text{WN}}$; er erhebt die Rechte und senkt die Linke. Im Wasser ein Tintenfisch, andere Tiere und rechts unten der bärtige Flußgott, der, auf seine Vase gestützt, mit rotem Schurz dasitzt und erschrocken nach oben blickt.

Belgrad 192^r (Abb. 28) hat nur zwei Engel und Christus steht auf einer roten Basis, von der Schlangen aufzüngeln.

¹ Gesch. d. byz. Kunst (russ. Ausgabe), S. 213.

² Detzel, Ikonographie II, S. 142.

87. München 149^r (Tafel XXXVII).

Zu Psalm 113, Vers 3/4. Die Beischrift im Bilde selbst lautet: ‚Taufe Christi.‘

Christus in braunrotem Inkarnat steht mit rotem Schurz bis an die Brust im blauen Jordan. Auf dem felsigen Ufer rechts Johannes, der die Rechte über sein Haupt streckt und in der Linken eine kleine weiße Rolle hält. Unter ihm der Baum mit der weißen Axt. Gegenüber vier Engel, wovon zwei Tücher (von

Anmerkung. Die Änderungen in der Belgrader Handschrift bezeugen, daß der Kopist nicht einfach willkürliche Zusätze macht, sondern Änderungen vornimmt, die auf Kenntnissen in der Hagiographie beruhen. Vgl. für die Einzelheiten meine Ikonographie der Taufe Christi, S. 31 f. Dort sind Taf. VII zu S. 33 auch die Taufdarstellung der Psalter mit Randminiaturen zu der vorliegenden Psalterstelle abgebildet.

88. München 153^r (Tafel XXXVIII).

Zu Psalm 118, Vers 2/3.

Überschrift: ‚Ein milder Tod dem Gerechten.‘

Unterschrift: ‚Ein bitterer und plötzlicher Tod dem Sünder.‘

Zwei Streifen übereinander. Oben sieht man in einer Felslandschaft einen nackten Toten, правѣникъ (der Gerechte), auf der Bahre liegen. Es scheint, daß der Kopf auf einer Nackenstütze ruht. Ein Engel schwebt herab auf die geflügelte, rosafarbene Gestalt der Seele zu, die seinem Munde entsteigt. Zu beiden Seiten sitzen Heilige, links David, ДѦВ П, bärtig, mit der Leier, rechts Salomon, П М (die oberhalb stehenden Buchstaben undentlich, vielleicht αλφ?), unbärtig, mit der Gitarre, der eine mit rotem Untergewand und blauem Mantel, Salomon mit blauem Untergewand und rotem Mantel.

Im unteren Streifen liegt vor einer Architektur, links mit Tonnen-, rechts mit Giebel-
dach, eine weiße Mumie mit bärtigem Kopf auf der roten Bahre. Ein großer Engel tritt auf sie zu und stößt ihr eine Lanze in den Hals. Zu beiden Seiten der Bahre sind Priester in weißer Pänula mit brauner Schärpe auf dem blauen Untergewand gegeben, links zwei, wovon der hintere ein braunes Gerät hält, während der vordere und sein Gegenüber ihre Hände über den Toten strecken. Im Hintergrunde Zuschauer, einige halten das Gewand ans Gesicht. Rechts reich in rote Kaftane mit Goldmustern Gekleidete; die eine Gestalt links ist vielleicht eine Frau; sie tritt auf in Rot mit weißer Haube; vorn rechts ein Mann mit der spitzen breiten Mütze, die außen braun, innen blau ist. Es ist, wie sich XXXIX, 92 zeigen wird, ein Sänger.

Belgrad 196^v. Ziemlich treu kopiert. In der oberen Darstellung fehlt die Nackenstütze; in der unteren hält links einer ein Rauchfaß. Rechts hinter dem Sänger noch ein Priester.

Anmerkung. Diese Darstellung fehlt in den Psaltern mit Randminiaturen. Beide Szenen kommen jedoch im Malerbuch § 436/7, S. 381 f. vor, doch stimmt die Vorschrift nicht ganz zu M. Der Sünder sollte halb nackt sein und ein Teufel ihm einen Dreizack ins Herz stoßen. In Dionysiu sieht man als Sünder einen Mönch auf der Bahre liegen. Beiderseits stehen Mönche; der vorderste links liest, rechts schwingt einer ein Rauchfaß. Hinten steht ó θύρατος, ein Gerippe mit Pfeil und Bogen in der Linken; die Rechte schultert eine Sense. An der Seite trägt er einen Schleifstein und einen Degen. Rechts ein Engel, der ein Schwert in die Brust des Toten stößt und in der Linken einen Kelch gesenkt hält. Vgl. den Psalter in Kiew 183^r.

Auf dem Athos sind also Vertreter der Körperschaft, für die das Bild bestimmt ist, als Sünder und dessen Umgebung gegeben. Nähme man ein gleiches für M. an, so ließe sich auch hier aus den Ständen, die um den Sterbenden versammelt sind, auf diejenigen schließen, die den Psalter bestellten. Vgl. dazu die Stände XXXIX, 92. Bezüglich der Nackenstütze in M. oben teilt mir Musil mit, daß sie heute noch von Beduinen wie Fellachen verwendet wird. Auf der Reise ersetzt man sie einfach durch einen Stein. Vgl. dazu Jakobs Traumgeschichte.

89. München 157^r (Tafel XXXVIII).

Zu Psalm 118, Vers 73 (angelehnt rechts an diesen Vers).

Überschrift: ‚Christus erbaut Adam.‘

In dem kleinen, quadratischen Bilde ist zwischen Goldstreifen das grüne Paradies mit blühenden Bäumen und Sträuchern gegeben. Darin halb sitzend, halb liegend Adam, Blick und Hände auf den bartlosen Christus gerichtet, der in blauen Gewändern mit goldenem Kreuz- und blauem Rautennimbus vor ihm steht. Er hält in der gesenkten Linken eine goldene Rolle und streckt die Rechte gegen Adam aus, dem er sich zuneigt.

Belgrad 200^r. Christus im bärtigen Typus mit $\text{O } \omega\text{N}$ im Kreuznimbus ohne Rante.

Anmerkung. Dieser Vers 73 leitet, wie es im Barb. 201^v heißt, die "Εκτασις B. des langen 118. Psalmes ein und beginnt daher in M. mit einer Initiale in Gold mit Blau von der Art der Abb. S. 3. Die Erschaffung des Adam ist dann auch öfter in den Psaltern mit Randminiaturen dargestellt; im Barb. 201^v berührt Christus die Augen des Adam. Links im Paradies ein roter Chermibim. Interessant ist der Wandel im Kopftypus zwischen M. und B.

90. München 160^r (Tafel XXXVIII).

Zu Psalm 118, Vers 132/3 (angelehnt rechts an diese Verse).

Unterschrift: ‚Der Erstgeborene vom Vater vor der Ewigkeit, der Erstgeborene von der Jungfrau, der Jüngling erschien, Adam die Hand entgegenstreckend.‘

In dem kleinen Hochbilde das Paradies mit Bäumen, bezeichnet $\rho\alpha\eta$ ‚Paradies‘. Darin auf durchbrochen gearbeiteter, brauner Bank Maria, $\mu\tilde{\rho} \tilde{\omega}\tilde{\nu}$, in hellblauem Untergewand und dunkelblauer, über den Kopf gezogener Pänula mit Goldtroddeln an den Schultern. Sie hält im Schoße an beiden Schultern den Christusknaben in weißem Hemdchen mit dem $\text{O } \omega\text{N}$ -Kreuznimbus. Christus faßt mit der Rechten die Hand Adams, der nackt vor ihm liegt, $\lambda\Delta\Delta\mu'$ bezeichnet ist und die Scham mit einem grünen Buschen bedeckt. Der Kopf Mariä ist zerstört.

Belgrad 203^v. Treu kopiert, nur Maria in rotem Obergewand. Christus in grauem Hemd.

Anmerkung. Ich kenne keine Analogie für diese merkwürdige Szene, die durch die Beischrift erklärt wird.

91. München 167^r (Tafel XXXIX).

Zu Psalm 131,¹ Vers 8/9.

Unterschrift: ‚Geburt der allerheiligsten Jungfrau.‘

Vor der Wand mit zwei Giebelbauten sitzt links auf dem roten Bett Anna mit Goldnimbus in blauem Untergewand und roter Pänula. Eine Dienerin in Blau richtet ihr etwas am Kopf, eine andere in Braunviolett fächelt ihr mit weißem, goldgestieltem Fächer Luft zu. Unter dieser Gruppe eine blaue Wiege mit dem weiß eingewickelten Marienkinde $\mu\tilde{\rho} \theta\tilde{\nu}$. Daneben hockt eine Dienerin auf dem Boden, die mit der Rechten an die Wiege greift und in der Linken den Spinnrocken mit herabhängender Spindel hält (Goldstab, rote Wolle). Von rechts her kommen vier Frauen, zwei strecken der Wöchnerin kleine Schüsseln entgegen.

Belgrad 211^r. Die Dienerin sitzt etwas entfernt von der Wiege und spinnt. Drei von den vier Frauen rechts kommen mit großen Suppenschüsseln, zwei von ihnen tragen bunte Baschliks.

Anmerkung. Die Miniatur fehlt zwar in den Psaltern mit Randminiaturen,² ist jedoch an sich nicht selten. Im vatikanischen Menologion³ und den Mosaiken von Daphne⁴ liegt Maria auf der Kline und unter ihr

¹ $\rho\lambda\lambda$, diese Zahl steht nicht im Text wie gewöhnlich, sondern später hinzugeschrieben am Rande.

² Im Pantokrator-Psalter 184^v ist vielleicht die $\epsilon\tilde{\zeta}\tilde{\alpha}\tilde{\nu}\tilde{\eta}$ der Maria allein dargestellt.

³ D'Agincourt, Peint. pl. XXXIII.

⁴ Millet, Le monastère de Daphni, pl. XVIII.

ist das Bad des Kindes dargestellt. Dieselbe Szene auch in einem Bild in Watopädi entsprechend der Vorschrift des Malerbuches § 390, S. 276. Dagegen ist die Wiege auch in einem Gemälde in Karyäs dargestellt. Die Dienerin setzt dort die Wiege mit dem Fuß in Bewegung. Daß Maria in M. sitzt statt liegt, erinnert an das Todesbild oben I, 1.

92. München 168^v (Tafel XXXIX).

Zu Psalm 134, Vers 3/4.

Unterschrift: ‚Sie loben den Herrn im Tempel des Herrn.‘

Gegeben ist ein Haus mit pyramidalem Aufsatz auf dem flachen Dache, bezeichnet ‚Tempel Gottes‘. Davor steht auf feuerrotem Grunde zwischen zwei hohen brennenden Leuchtern Christus, $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$, auf einem roten Schemel mit dem $\text{O} \omega\text{N}$ -Nimbus. Er erhebt aus dem schönen blauen Gewande mit Goldfalten hervor die Rechte, während die Linke ein braunes Buch hält. Links eine Gruppe von Priestern, nonoxe : ganz am Rand einer mit langem Haar und Bart; unter dem blauen Obergewand kommt der braune Schulterstreifen hervor. Dann als Hauptperson ein Bischof mit rosafarbenem Obergewand und darunter einem braunen Seitenteil neben dem braunen Schulterstreifen. Auf den Schultern die weiße Bischofschärpe mit Goldkreuzen. Hinter beiden Priester in langen grauen Kaftanen. Auf der anderen Seite die πῆξιη (Sänger), zwei bärtige Gestalten mit spitzen braungoldenen Tellerhüten, beide mit Kerzen in der Linken, die Rechte griechisch (?) segnend erhoben haltend. Der eine zur Linken hat ein blaues Gewand mit braunem Schulterstreifen und Goldrankenmuster, der andere ein rotes mit Rautenmusterung. Hinter ihnen zwei Begleiter.

Belgrad 213^r. Der Bischof links interessant umgebildet. Die Bischofschärpe ist über den Arm geworfen und er trägt violette Dalmatika mit gelbem Rautenmuster. An dem Schulterstreifen rote Quasten. Die Priester sind in Weiß und ein geblühtes Obergewand gekleidet. Die Sänger tragen keine Kerzen, ihre Gewänder sind ohne Gold.

Anmerkung. Die Illustration ist im unmittelbaren Anschluß an die Psalterstelle entstanden und findet sich in den Psaltern mit Randminiaturen nicht. Interessant sind die Kostüme der beiden Gruppen. Davon unten.

93. München 170^v (Tafel XL).

Zu Psalm 136, Vers 1/2.

Unterschrift: ‚Das Weinen der Jerusalemer auf dem Flusse Babylons, als sie in Gefangenschaft gerieten.‘

Links die Stadt Babylon, $\text{градъ} \text{в} \text{ав} \text{в} \text{л} \text{онь}$ (die Stadt Babylon), mit einem Giebelhaus und Zypressen in seinen Mauern. Rechts ein Berg, aus dessen Spitze ein breiter blauer Strom, ‚der Fluß Babylons‘ $\text{р} \text{ка} \text{в} \text{ав} \text{в} \text{л} \text{онь} \text{с} \text{ка}$, entspringt. Am Ufer links sitzen die trauernden Juden, im ganzen zehn. Sie stützen den Kopf in die Hände und blicken apathisch vor sich hin. Hinter ihnen links Bäume, an denen graue Früchte und an roten Schnüren goldene Geißeln (?) hängen.

Belgrad 216^r. Die Bäume links mit den Früchten und Geißeln sind ganz weggelassen.

Anmerkung. Dieselbe Miniatur auch in den Psaltern mit Randminiaturen. Im Barb. 222^r sitzt links ein blauer Flußgott. Rechts, jenseits des Flusses, die Πετρα unter einem Baum, an dem Geräte hängen, links die Juden am Boden hockend. Vgl. auch Kiew 189^r. Kondakov gibt in seiner Monographie über den Chludow-Psalter eine farbige Kopie nach dieser Miniatur. Perser und Juden sind hier entgegen Barb. auf der rechten Seite vereinigt. M. läßt wieder die Flußpersonifikation weg und setzt für die Perser das Stadtbild von Babylon ein.

94. München 175^v (Tafel XL).¹

Zu Psalm 142, Vers 1/2.

Unterschrift: ‚Der Engel des Herrn beschützte den David, als er von seinem Sohn Absalom verfolgt wurde.‘

In brauner Felslandschaft sind links vier Reiter gegeben. Schwer gerüstet, tragen sie die hohen, weißen Dreieckschilder und Lanzen. Die beiden vorderen legen diese nach rechts hin ein nach David, $\overline{\kappa}$, der in violettem Mantel (mit einem Streumuster in Gold) nach rechts eilt und zurückblickt. Hinter ihm, schemenhaft blau, ein Engel $\overline{\alpha}\overline{\gamma}\overline{\lambda}\overline{\beta}\overline{\gamma}\overline{\eta}$ (der Engel des Herrn). Die Pferde in allen Farben blau, braun, rot und violett.

Belgrad 222^r. Roter Grund, die Reiter legen alle vier Lanzen nach rechts ein. Engel braun.

Anmerkung. Vgl. für die gleiche Szene oben VII, 14/15 und die Verfolgung Davids durch Saul IX, 21 und XX, 43. In den Psaltern mit Randminiaturen wird Saul gegeben, wie er reitend an dem Baum hängen bleibt. Daß M. diese Darstellung ungeht und viermal denselben Typus wiederholt, zeigt eine gewisse Eintönigkeit. Sirku (Letopis 196, S. 25) zitiert für die Illustration Vers 3, was dem Inhalt nach richtig ist. Vučković (Letopis 213, S. 113) meint, die Rüstung der Reiter sei nicht serbisiert, sondern scheine eher der assyrischen ähnlich zu sein. So wertvoll ein solcher Nachweis auch für meine ganze Studienrichtung wäre, wage ich doch nicht, heute schon den Versuch eines Beweises anzutreten. Statt assyrisch wäre in jedem Fall eine passendere Bezeichnung zu setzen.

Τὸ πᾶσα πνοή.

Das Malerbuch § 362, S. 237f. nennt so eine große zyklische Darstellung, die sich öfter in den Vorhallen der Kirchen des Athos gemalt findet. Man hat angenommen, daß sie eine Illustration des 148. Psalms bedeute.² Das ist nur zum Teil richtig. Schon die Bezeichnung τὸ πᾶσα πνοή belehrt, daß der 150. Psalm mit inbegriffen sein muß, weil gerade der Beginn seines Schlußverses Πᾶσα πνοή (ζῶντων τὸν κύριον) zur Bezeichnung der ganzen Darstellung geworden ist. Die gleiche Sachlage erweist auch die Analyse der atonischen Malereien, wie übrigens schon Didron³ bemerkt hat. An der Hand der Illustrationen unserer serbischen Handschrift läßt sich diese Tatsache gut nachweisen. Sie ist der einzige Psalter, der tatsächlich alle drei Psalmen illustriert zeigt. Die Psalter mit Randminiaturen fallen in diesem Punkte merkwürdigerweise ganz außer Vergleich. Nur der Hamilton-Psalter zeigt Fol. 241^r, 241^v und 242^r Illustrationen; sie beschränken sich jedoch lediglich auf den 148. Psalm. — Ich gehe so vor, daß ich versuche, jedes der in unserer Miniaturenfolge Nr. 95—105 dargestellten Motive in den Darstellungen der πᾶσα πνοή auf dem Athos nachzuweisen. Für jüngere russische Analogien vergleiche man Rjedins Beschreibung und Abbildung von entsprechenden Bildern in den Kirchen von Nowgorod und Jaroslav im Viz. Vremnik II (1895), S. 517 und Tafel IX.

95. München 181^r (Tafel XLI).

Zu Psalm 148, Vers 5/6.

Unterschrift: ‚Die sieben Himmel.‘

Vollbild: Auf dem Goldgrund ein großes blaues Oval mit sieben Querschichten, die durch Strahlen ineinander übergreifen und deren oberste Wolkenbildung zeigt. In der untersten ein roter Kopf en face, seitlich Sonne (rot, links) und Mond (blau, rechts) in der typischen Form, von Goldsternen umgeben. In einem kleineren Oval sitzt auf dem Doppelbogen in Gold Christus, $\overline{\iota}\overline{\varsigma}\overline{\chi}\overline{\rho}\overline{\varsigma}$, braunbärtig, in einem braunen Goldgewand. Die Linke hält ein rotes Buch, die Rechte ist offen an der Seite erhoben. Ihn umgeben drei Paar

¹ Eine retuschierte Abbildung Letopis Matice Srpske 213, Taf. 5.

² Repertorium für Kunstwissenschaft XVII (1894), S. 15f.

³ Malerbuch, S. 239; nur hat sich dort ein störender Druckfehler 50 statt 150 eingeschlichen.

hintereinander stehender Engel; sie strecken ihm huldigend die bedeckten Hände entgegen. Ganz oben ist einer allein gegeben; er hält die Rechte offen vor sich. Unten faßt seitlich je ein brauner Cherubim und Seraphim an die Glorie, die auf einem ‚Thron‘, d. h. einem Kreise mit Flügeln ruht.

Belgrad 228^v. Dreifach glatt gerahmt. Der mittlere Engel oben mit Szepter. Unten fehlt der rote Mittelkopf und darüber der ‚Thron‘. Dafür unklar Polyommata auf roten Flügeln.

Anmerkung. Christus in der Glorie kommt in M. zweimal vor, am Anfang 95 und am Schluß 105. Das kann natürlich in einem einheitlich komponierten Bilde der Πίσσα πνοή nicht der Fall sein. Das Schlußbild 105 wird sich als eine nochmalige Zusammenfassung alles Voraufgegangenen herausstellen. In Kutlumus erscheint Christus in der Doppelrautenglorie mit den Evangelistensymbolen in den Ecken und einem Kreis mit der Inschrift Πίσσα πνοή usf. Es folgen außen herum die Engelchöre, dann der Planetenkreis. Man vergleiche dazu das Malerbuch und in der Anmerkung dazu die Beschreibung des Gemäldes in Ivron von Didron. Auch Hamilton 241^r zeigt den Pantokrator mit den Engelchören, Sonne, Mond und Sternen. Eine abgekürzte Andeutung von alledem auch im Schlußbilde 105.

96. München 181^v (Tafel XLI).

Zu Psalm 148, entlang des Textes rechts zu Vers 7—10.

Unterschrift: ‚Tiere und alles Vieh.‘

Hochbild in fünf Streifen übereinander, die braune Erde zwischen Goldstreifen zeigend. Zu oberst: 1. Auf der Erde, ζεμαλα, links ein blauvioletter Flügeldrache, darunter eine rote, rechts eine blaue Schlange, bezeichnet zuμικεε (Drachen), ganz rechts drei schwarze unregelmäßige Löcher, βεζυ (Abgründe). 2. Links Feuergarben, ωρη (Feuer), dann weißblaue Flecken, Hagel, γρλδб, dann ein Streifen Schnee, σνργь, endlich drei Reihen Eiszapfen ρоть (ροлоть = glacies). 3. Links Bäume, zypressenartig, mit bunter Füllung, dahinter die Beischrift горн (Berge), rechts zwei Berge, хльмн (Hügel). 4. Links Bäume oder Blumen, schwarz mit roten Blüten, дрьба плѠ носна (fruchttragende Bäume), rechts zwei graubraune Bäume ohne Beischrift. 5. Allerhand Getier: Schildkröte, Wolf (?), Luchs (?), Taube, Rabe, Schlange, Reichsadler etc. (vgl. XLV, 105). Vertikal ein Papierstreifen aufgeklebt.

Belgrad 229^r. Alles ziemlich getreu, ohne Beischriften kopiert, unten eine weiße Mäwe über der Schlange und dem roten Löwen.

Anmerkung. Unsere Miniatur illustriert den Text wörtlich in Streifen und Gruppen aufgeteilt. Ebenso Hamilton 241^v. Die athonischen Gemälde dagegen führen bei dieser Gelegenheit alle die Spukgestalten vor, die durch des Pseudokalisthenes Alexanderroman¹ u. ä. in ihrer Phantasie Eingang gefunden haben, so in Kutlumus den Menschen mit dem Kopf auf der Brust und den mit dem Eselskopf.² Daneben der Kentaur. In der Portaïtissa der Lavra kommt dazu die Nereide und der Satyr; der Mensch mit dem Kopf auf der Brust wird von dem mit Esels(oder Schweins?)kopf um die Beine gefaßt. In Docheiariu ist statt der fischleibigen Nereide die Sphinx mit Tierleib, daneben Einhorn und Greif gegeben. Nur die von Didron beschriebene Darstellung in Ivron läßt alle diese Fabeltiere weg und hält sich wie M. ausschließlich an den Psaltertext. Die Darstellung ist da in die Südecke zusammengedrängt.

97. München 182^r (Tafel XLII).

Oben zu Psalm 148, Vers 11.

Im oberen Streifen erscheint nach rechts schreitend eine Prozession. Voraus gehen drei Könige уѣе. Der erste mit dreiteiliger breiter Krone, rotem Untergewand, violetter

¹ Vgl. meine Ausgabe des griechischen Physiologus, S. 109.

² Vgl. dazu Reich im Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft XL (1904).

Pänula, die beiden anderen mit runden Kronen, der mittlere mit blauem, der dritte mit rotem Kaftan und Goldgürtel. Es folgen fünf Leute, $\lambda\iota\delta\alpha\iota\epsilon$, in langen bunten Kaftanen, einer mit violetter Mantel, alle barhaupt. Dann drei Männer in reich mit Gold gemusterten Kaftanen, der mittlere mit violetter Obergewand, auf dem Haupte konische blaue Mützen mit wagrechten Goldstreifen. Sie sind bezeichnet $\kappa\alpha\epsilon\zeta\iota$. Endlich drei Männer, wieder blau, grünviolett und rot, mit Goldstäben in den Händen und blauweißen, runden Mützen mit radialen Goldstreifen. Beischrift $\omega\psi\delta\iota\epsilon$ (judices).

Belgrad 229^v geht mit 98 voraus, dann erst folgt **230^r** unsere Nr. 97: die Gruppen bar ohne Berücksichtigung der Beischriften gemischt: Drei Könige an der Spitze, dann Leute, Fürsten und Richter, aber ganz ohne entsprechende Charakteristik.

98. München 182^r (Tafel XLII).

Unten zu Psalm 148, Vers 13.

Ein Streifen mit einer nach rechts schreitenden Prozession; alle Gestalten barhäuptig. Voraus zwei Männer in roten Kaftanen, die einen Blaugekleideten in die Mitte nehmen, alle mit Goldgürteln. Überschrift $\iota\upsilon\nu\epsilon\tau\epsilon$ (juvenes). Hinter ihnen, durch eine grüne Figur getrennt, drei Frauen, $\delta\epsilon\tilde{\nu}\eta$ (virgines), mit kurzem weitärmeligen Obergewand. Die erste erhebt den nackten rechten Arm zur Brust, die dritte faßt die zweite mit der Linken an der Schulter. Es folgen, dicht aneinandergedrängt, zwei bärtige Männer in langen Kaftanen, $\sigma\tau\alpha\upsilon\iota$ (senes), dann ein Knabenpaar, endlich drei größere Bartlose, $\iota\upsilon\nu\eta\epsilon$ (juvenes), die sich gegenseitig anblicken.

Belgrad 229^v vor 97: nachgedunkeltes Inkarnat, große Köpfe. Vorn rechts sechs Mädchen, dann zwei Greise, dann Jünglinge; die doppelte Vorführung der iuvenes ist also vermieden.

Anmerkung. Der Hamilton-Psalter zeigt diese Chöre 241^v und die Jünglinge 242^r. Unter den Königen auch Konstantin und Helena. Bezeichnend sind die verschiedenen Formen der Kopfbedeckungen. In Ivron nehmen die mit den Bezeichnungen von Psalm 148, Vers 11/2 versehenen Gruppen noch die Südecke ein und ziehen sich nach der Nordwestecke. Auch in Kutlumus, Lavra und Dochiariu finden sich diese Chöre immer mit interessanten Kostümdetails.

99. München 182^v (Tafel XLII).

Zu Psalm 149, Vers 2/3.

Unterschrift: ‚Den Herrn im Tempel loben die Gesegneten und die ganze Versammlung (Synagoge) Israels.‘

Breitbild. Rechts eine Kirche, $\mu\epsilon\tau\epsilon\kappa\lambda\epsilon\iota\tau\epsilon\iota\sigma$, mit einer Haupt- und zwei kleineren Kuppeln, ferner einer Kuppel über der Tür, dazu rechts die Apsis. Von links her kommt ein Zug von Männern, an ihrer Spitze im vorderen Gliede zwei Mönche mit langen Bärten, dann ein andächtig Aufblickender in härenem, kurzem Kittel, dann, in Vorderansicht dastehend, ein Mann mit spitzem Bart, roten Schuhen und einem braunen Kaftan in Goldrankenmusterung mit Goldgürtel. Um ihn Männer in roter Kleidung ohne Nimbus und rückwärts eine zweite Reihe, die sich ebenfalls nach rechts auf die Kirche zu bewegt, wieder unter Vorantritt mehrerer Heiliger, darunter Bärtige, voraus eine anbetend Aufblickende, nackt, dann vielleicht zwei Nonnen. Köpfe stark abgesprungen.

Belgrad 230^v. Kirchenvorbau gelb. An den Figuren links unten alles entstellt. Oben links zwei Frauen mit Kronen (in M. zu ergänzen?), dann zwei Nonnen, dann eine Nackte anbetend voraus. Alle Figuren mit Nimbus.

Anmerkung. In Kutlumas ist die Kirche inmitten von zwei Reihen Mönchen gegeben. Ob in Lavra die eine Kirche tragenden Mönche zu 148 oder 149 gehören, kann ich nach meinen Notizen nicht feststellen. In Ivron ist die Darstellung der Kirche mit der darauf zuströmenden Menge ausdrücklich mit 149, 1 bezeichnet: Η ΑΙΝΕΤΙC (ΑΥ)ΤΟΥ ΕΝ ΕΚΚΛΗCΙΑ ΟCΙΩΝ.

100. München 183^r (Tafel XLIII).

Zu Psalm 149, Vers 6/7.

Breitbild unter dem Text ohne Beischrift. Auf dem grünen Grunde stehen zwischen den beiden Goldstreifen sechs Krieger ohne Kopfbedeckung und erheben wie prüfend ihre großen Schwerter mit der Rechten, indem sie zugleich mit der Linken die schwarze Scheide halten. Sie tragen über dem Goldpanzer blauen Besatz und bis auf einen, der roten Mantel hat, blaue Chlamyden. Die engen Hosen wechseln in der Farbe, die hohen Stiefel sind braun mit Gold.

Belgrad 231^r. Die Männer halten in der Linken große schwarze Lanzen. Die Schwerter sind breit und zum Teil krumm. In der Mitte ein Felsgipfel. Rankenrahmen.

Anmerkung. In Kutlumas finden sich diese Krieger nicht, obwohl die zugehörige Psalterstelle 149, 6 inschriftlich zitiert ist: *ἄμφοτεροι δίστομοι ἐν ταῖς χειρῶν*. Ebensowenig sind die ‚Schwerter‘ in Ivron für sich isoliert. M. scheint also in diesem Detail eigenartig. Die Nebeneinanderstellung von sechs Kriegern hat vielleicht eine Parallele im Kosmas Indikopleustes, Garrucci 145, 1.

101. München 183^v (Tafel XLIII).

Zu Psalm 149, Vers 8/9.

Unterschrift unter dem Texte: ‚Sie fesseln die Könige an den Füßen und die Glorreichen derselben an den Händen.‘

Dargestellt sind in der Mitte drei Könige, die in Vorderansicht nebeneinanderstehen, umschlossen von einem Kreise von Figuren. Der König links in Blau hat die Arme gesenkt, zwei Knechte sind beschäftigt, ihm blaue Ketten um die roten Füße zu legen. Der mittlere in Rot hat die Arme über der Brust gekreuzt, der dritte in Violett hält die Hände vor den Leib. Vor ihm sitzt ein vierter König in Blau, trauernd, den Kopf in die Linke gestützt (wie Josef bei der Geburt), ein Diener macht sich kniend mit Ketten an seinen Füßen zu schaffen. Beiderseits von dieser Mittelgruppe Männer ohne Kopfbedeckung mit kurzen, links violetten, rechts roten kurzen Röcken, links roten, rechts blauen Hosen und hohen braungoldenen Stiefeln. Es sind halb Entkleidete, die von anderen an den Armen festgehalten werden und die Brust von Ketten umschlungen zeigen. Der Gefesselte links wird vom Rücken gesehen. Im Hintergrund eine Reihe von Männern mit teilnehmenden Gebärden, die Arme unter dem Gewande verborgen haltend.

Belgrad 231^v. Ziemlich treu kopiert, nur wird der Gefesselte links von vorn gesehen.

Anmerkung. Die Illustration zu Vers 8 erscheint in Ivron am ausführlichsten behandelt, leider ist gerade diese Stelle der Nordseite links sehr verbläut: die drei Könige liegen auf dem Boden und werden von Soldaten mißhandelt. Daneben rechts nehmen Soldaten Männer in Turbanen gefangen; dann noch ein König mit Fahne. Auch in Kutlumas ist die Züchtigung der Könige dargestellt; es sind ihrer da sechs.

102. München 184^r (Tafel XLIV).

Zu Psalm 150, Vers 1.

Breitbild: Zwischen den Goldstreifen bewegen sich auf graugrünem Grunde zwei Reihen von Gestalten nach rechts, alle mit Nimben, unten Männer in bunten Kaftanen mit andersfarbigen Mänteln, Goldreifen im Haar, oben Frauen, an der Spitze Gekrönte. Die vordere von ihnen mit einem schwarzen, die zweite mit einem weißen Schleierruch über der Krone, dazwischen eine, dahinter vier Frauen. Diese obere Reihe ist

am Rande bezeichnet *лѣкъ мѣнь* (der Chor der Märtyrerinnen), die untere *лѣкъ мѣнь* (der Chor der Märtyrer). Sie bewegen sich alle so mit erhobenen Händen nach rechts, daß man die Fortsetzung der Prozession auf der folgenden Seite erwartet.

Belgrad 232^r. Schematisch kopiert, die Männer ohne Goldreifen, die Frauen an der Spitze (vier) mit großen Kronen, dann drei verhüllt, die vorletzte links mit entblößter rechter Schulter zurückblickend. Im Hintergrunde Felsen.

Anmerkung. Chöre der Märtyrer habe ich in den Athosgemälden ebenso wenig notiert wie die sechs Schwerträger Nr. 100.

103/4. München 184^v

(Tafel XLIV).

Zu Psalm 150, Vers 3.

Im oberen Streifen 103: Männer Gitarre spielend, voraus Posaunenbläser, schreiten nach rechts, in ihrer Mitte zwei Männer mit Zithern. Im unteren



Abb. 29 (Belgrad 232^r), Psalm 150, 2: Lob Gottes mit Posaunen und Tanz.

Streifen, der vom oberen durch den Text Vers 4 getrennt ist, folgt 104: acht Männer schlingen, indem sie sich die Arme gegenseitig auf die Schultern legen, einen Kreis und bewegen sich so im Tanzschritt unter Vorantritt eines neunten, der zurückblickend allein tanzt und in der Rechten einen goldenen Stab, in der Linken eine Trommel hält.

Belgrad 232^r (Abb. 29). Oben richtig kopiert, große Köpfe, den Reigen unten tanzen offenbar Frauen mit nackten Armen und langen Haaren. Der Mann, der vorausschreitet, hat in der Rechten einen Trommelschlägel, in der Linken ein Hölzchen (?). Um den in ein weißes, geblühtes Tuch gewickelten Hals hängt ihm eine Trommel.

Anmerkung. Die Illustration von 150, Vers 3/5 nimmt auf dem Athos einen sehr breiten Raum ein. Kutlumis: Zwölf Mädchen im Reigen, dazu je zwei Gestalten mit Geigen, Flöten und Trommeln. Dann folgt David selbst und ein Reigen von sieben Männern, umgeben von solchen mit Posanne, Gitarre und Pauke. Besonders beachtenswert ist im Zusammenhang mit dem Utrecht-Psalter die Einführung einer Orgel, die ein Mann tritt. Diese Musikanten und die Orgel auch in Dochiariu und Lavra. In Ivron ist diese Stelle ebenfalls reich illustriert: einem Trommelschläger und zwei Reigen tanzenden Jünglingen folgt ein Mann, der mit zwei Knaben nach links tanzt. In der SO-Ecke Trommelschläger, Posannenbläser, dann der Prophetanax Salomon und David, ersterer mit einer Schriftrolle, letzterer leierspielend. Es folgt ein Altar mit aufgeschlagenem Buch: *αὐτῶν τὸν θεὸν ἐν τοῖς πύλαις*. Dann ein greiser Posannenbläser und nach der NO-Ecke zu fünf Jungfrauen reich gekleidet, die nach außen gekehrt den Reigen tanzen.

105. München 185^r (Tafel XLV).

Zu Psalm 150, Vers 6 (Schluß des Psalmes).

Unterschrift: „Jeder Odem lobet den Herrn.“

In einem Hochbilde sieht man oben den blauen Himmelskreis mit Strahlen, darin Christus, *IC XC*, in blauem Goldkleide, beide Arme nach den Seiten erhebend. Im äußeren Kreise die Sonne rot und den Mond blau in der typischen Form, dann zwischen Sternen die Brustbilder zweier auf Christus zuschwebender Engel. Unten stehen auf beiden Seiten in symmetrischer Gegenüberstellung zuerst zwei Könige mit Nimben um die breiten, braunen Kronen, links in rotem, rechts in violetterm Gewand, dann zwei Bischöfe in Weiß, wahrscheinlich einst ebenfalls mit Nimben, dann links ein Bärtiger in blauem Kaftan, rechts eine Frau (?) in rotem Kaftan mit Goldrautenmuster, beide in schwarzen Schuhen und mit modiosartiger Kopfbedeckung (links rot, rechts blau). Sie scheinen den gebückt dastehenden Bischöfen die eine Hand aufs Haupt zu legen oder die Hände, hinter deren Häuptern hinweg, nach den Kronen zu strecken. Es folgt links, durch eine Gestalt im Hintergrund vermittelt, eine Frau in hellblauem Untergewand und rotem Mantel, der die rechte Brust und Schulter freiläßt. Sie blickt, von der Mitte abgewendet, zurück nach Christus und hält einen langen goldenen Stab mit roter Flamme geschultert. Über ihr die Beischrift *ἡμέρα*, der Tag. Auf der rechten Seite eine Frau (?) in blauem, goldgemustertem Gewand, die der Frau vor ihr die Rechte auf die Schulter legt. Dann schwarz *ἡνύκτις*, die Nacht, mit gesenkter Fackel. Unten sind Tiere und Vögel nebeneinander gemalt, darunter der rote Doppeladler, ein Uhu, Fasan, Rabe, ein roter Löwe und Schlangen.

Belgrad 233^r. Christus unbärtig als Emmanuel mit *Ο ΩΝ*. Die Engel fassen an Sonne und Mond. Sterne fehlen.

Zwei Könige in Rot (zwei greise Erzbischöfe) in der charakteristischen Tracht von 92 (violett und schwarz kariert, das Omophor über dem Arm), dann links das Mädchen, das den Bischof an der Schulter faßt, rechts ein Bärtiger mit Krone. Diese sechs mit Nimben, dann zwei Frauen und Tag und Nacht, beide mit schwarzen Besen in der Hand, links blauem, rechts rosa Gewand. Unter den Tieren, die schlecht kopiert sind, auch der Storch.

Anmerkung. Dieses Schlußbild kündigt sich schon durch die Überschrift *Πᾶσα πύξις* (serbisch) als Zusammenfassung des Ganzen an. Die Einführung der Personifikationen von Tag und Nacht wird schwerlich Erfindung des serbischen Malers sein, sondern auf eine alte Vorlage zurückgehen. In den athonischen

Malereien findet sich diese Andeutung der Zeit nicht, dafür ist in Iviron der Zodiacus gegeben. In Kutlumus und Iviron ist als Andeutung des Raumes ein aus der Erde hervorkommender Trompetenbläser eingeführt. Didron scheint ζ $\gamma\zeta$ dabei gelesen zu haben, ich notierte in Kutlumus $\pi\epsilon\upsilon\mu\alpha$ $\alpha\alpha\tau$. . ., also die Bezeichnung einer von den vier Winden der Himmelsrichtungen.

Zu der farbigen Nachbildung im Titelblatt möchte ich, um ganz gewissenhaft zu sein, bemerken, daß sie bis auf einige Kleinigkeiten verläßlich ist. Das Original wirkt etwas stumpfer in den Farben und das Rot von Doppeladler, Löwe und Schlange ist etwas heller, d. h. mehr mit Gelb als mit Blan durchsetzt.

Der überzählige Psalm ($\psi\alpha\lambda\mu\delta\varsigma$ $\iota\delta\acute{o}\gamma\rho\alpha\varphi\omicron\varsigma$).

106. München 186^r (Tafel XLVI).

Nach Schluß des Textes 185^r.

Vollbild, die Beischriften zwischen den Figuren. Dargestellt sind Szenen aus dem Leben Davids.

1. Er sitzt zunächst links oben auf einem Felsen in einer Felslandschaft, die von einem blauen Flusse umzogen ist. Mit beiden Händen die Zither vor sich haltend, blickt er nach rechts; Schafe umgeben ihn, links sieht man seinen Hirtenstab. Beischrift: ‚David weidet die Schafe.‘

2. Rechts unten in der Ecke ist er gegeben, durch Felsen von der linken Seite getrennt, auf dem roten Löwen stehend, vor dem der braune Bär liegt, beide blutend. David schwingt die Keule über ihnen. Beischrift: ‚David tötete den Löwen und Bären.‘

3. Es folgt rechts oben, wie David den Hirtenstab in der einen, die Schleuder gesenkt in der anderen Hand dem Heere mit Goliath an der Spitze gegenübersteht und in der Rechten die Schleuder schwingt. Beischrift: ‚David erschlägt den Goliath mit der Schleuder.‘

4. Endlich links unten, wie er dem vor der (in die Berge flüchtenden) Front auf dem Boden liegenden Goliath mit einem großen Schwerte den Kopf abschneidet, mit der Inschrift: ‚David tötete den Goliath, indem er ihm das Schwert wegnahm.‘

Belgrad 233^v. In 2 und 3 hat David große schwarze Knüttel in jeder Hand. So auch, wie er Goliath bei der Tötung am Helm packt.

Anmerkung. Diese Illustration findet sich auch im Barb. 242^r, doch nur in drei Szenen: der leierspielende David, das Ringen mit dem Löwen und die Tötung des Bären. In Kiew 205^r ist außer dem Leierspieler und der Tötung des Löwen noch die Salbung und eine Goliathszene gegeben, alle natürlich einzeln am Rande. Im Vatikanus 1927 wird der leierschlagende David zur Salbung geführt, dazu Goliathkampf und Triumph (zu Pferd).¹ M. wählt die Szenen so, daß sie die einleitenden Miniaturen aus dem Leben Davids ergänzen. Dort war statt der Jugend Davids dargestellt, wie Saul König wird. Der Kampf mit Löwe, Bär und Goliath finden sich nebeneinander auch im Basileios-Psalter der Marciana, aber getrennt, nicht in einer Landschaft vereinigt wie in M. Einzeln kommen die Illustrationen in allen Psalter mit Vollbildern vor, von Paris. 139 angefangen. Die Miniaturen dieses überzähligen Psalmes sind im Hamilton-Psalter als Titelblätter verwendet.

C. Die Hymnen.

107. München 186^v (Tafel XLVI).²

Erster Hymnus des Moses (Exodus XV). Das Bild folgt ohne Zwischentext unmittelbar auf 106.

Unterschrift: ‚Mariamne, Mosis Schwester, nachdem sie das Rote Meer durchschritten, tanzt mit den übrigen Jungfrauen den Chortanz.‘

¹ Vgl. Tikkanen, S. 99.

² Eine retuschierte Abbildung auch Letopis Matice Srpske 213, Taf. 6.

Oben eine Zierleiste, dann ein Inschriftstreifen griechisch, von dem man lesen kann: $\tilde{\omega} \tilde{\alpha} \tau \eta \varsigma \mu \alpha \rho \iota \alpha \mu \nu \eta \varsigma \alpha \delta \epsilon \lambda \varphi \tilde{\eta} \tau \varsigma \mu \omega \upsilon \sigma \epsilon \tilde{\omega} \dots$ (bis hierher sicher) und einige Buchstaben unleserlich.

Unten zwischen den Goldstreifen ganz vorn auf graugrünem Grund ein Reigen von vier Tänzerinnen, die sich gegenseitig die Hände auf die Schultern legen. Die Vortänzerin links unten und die in der Mitte stehende Chormeisterin Mariamme, um die ein blauer Schleier flattert, halten weiße Tücher in den Händen. Rechts eine Frau in Blau mit rotem Kopftuch und einem Kind auf den Schultern, davor rechts zwei Knaben, dahinter ganz rechts oben eine Tänzerin mit Goldkastagnetten. Auf der linken Seite drei Mädchen mit Instrumenten: die vorderste mit einer Trommel, die sie mit einem Goldstabe schlägt, dann eine mit Schallbecken und eine dritte in Blau, deren Instrument ich nicht deutlich erkenne (in der Linken eine Schellenklapper?). Vielleicht ist sie auch singend dargestellt, ihr Mund ist weit geöffnet.

Belgrad 234^v. Die vier Tanzenden mit geblühten Tüchern um den Hals; statt Kastagnetten halten die auf der rechten Seite weiße Tücher, ebenso die äußerste Musikantin links. Der Ornamentstreifen oben ganz anders, arabisierend.

Anmerkung. Diese Tanzszene findet sich getrennt von dem Exodusbilde sonst nur noch in Kiew 206^r, aber auch da ist sie wie im Chludov-Psalter,¹ Barb. 243^r und Hamilton 243^v in Verbindung mit dem Exodus zu denken und steht mehr zufällig von diesem getrennt allein auf der folgenden Seite. Sirku (Letopis 196, S. 26 f.) meint, der Tanz sei dem serbischen Nationaltanz Kolo ähnlich, die Frauen sprängen, wie es in Seljance vorkomme und ihr Kleid entspreche ungefähr dem nationalen Schnitt. Vučković (Letopis 213, S. 113 f.) lehnt das ab und meint, die Frauenkleider seien die biblischen. Vgl. was oben S. 62, Nr. 94 gesagt worden ist. Für Mirjam allein ist auch Fol. 264^r des Pariser Gregor 510 (abgebildet bei Omont, Fac-similes pl. XLII) zu vergleichen.

108. München 190^r (Tafel XLVII).

Zweiter Hymnus des Moses (Deuteron. XXXII, 21 f.).

Vor drei feuerroten Türmen (die beiden links mit Türen), an deren am meisten rechts stehendem ein Mann in blauem Kittel mit dem Spatel arbeitet, während ihm ein Handlanger ein graublaues Gefäß mit roter Füllung bereit hält, sieht man Männer in kurzen Röcken stehen, die sie mit den Händen aufschürzen. Sie treten mit den nackten Füßen in eine rote Masse, in die links und rechts zwei gebückte kleine Gestalten mit den Händen greifen. Auf der linken Seite geschieht das mit einem Instrument und einem rechteckigen Kasten. Die rote Färbung scheint erzeugt zu werden durch die Beimischung von Blut, das beim Ritzen des Armes einer Gestalt links herunterrinnt, die den Arm mit Hilfe einer anderen gebückten Gestalt dahinter ausgestreckt hält. Ein ganz am Rande links stehender Mann nimmt mit einem Goldmesser den Aderlaß vor.

Belgrad 237^v. Zwischen den Türmen ist der Grund weiß ausgespart. Die Figurengruppen sind etwas deutlicher gegliedert, die Füße verschwinden in der roten Masse.

Anmerkung. Es fällt auf, daß zu diesem Bilde wieder einmal die erklärende Beischrift fehlt. Der Maler verstand wahrscheinlich im Original nicht mehr, was dargestellt war. Infolgedessen ist die Deutung erschwert. Darauf wird unten näher einzugehen sein.

109/110. München 191^r (Tafel XLVII).

Deuteron. XXXII, Vers 30.

Überschrift zum oberen Streifen 109: ‚Einer verfolgt Tausend.‘

¹ Abbildung Tikkanen, S. 19.

Ein Haufen Reiter auf bunten Pferden wird verfolgt von einem einzigen, der, hinterhergaloppierend, seine lange Lanze gegen die Kruppe des einen Pferdes richtet. Während die Verfolgten sich über den Hals des Pferdes legen und scheu zurückblicken — einer hält den Fuß fast horizontal im Bügel — sitzt der Verfolger kerzengerade aufrecht.



Abb. 30 (Belgrad 238^r), Deuteron. XXXII, 30: Einer verfolgt Tausend . . .

Unterschrift zum unteren Streifen 110: „Und zwei Zehntausend.“

Rechts wieder der Haufen Reiter, hinter ihnen der gleiche Verfolger, den jetzt im Hintergrund ein zweiter begleitet; dieser holt mit der Lanze gegen die Fliehenden aus.

Belgrad 238^r (Abb. 30) zeigt (mit Ausnahme der Farben) eine ziemlich getrene Kopie. Bezeichnend sind die langen Säbel, die allen Reitern an die Seite gehängt sind. Alles ist um ebensoviel deutlicher, wie es unkünstlerischer geworden ist.

Anmerkung. Eine Illustration dieser Stelle auch im Barb. 248^r: Zwei Reiter sprengen nach rechts, der vordere stößt einen dritten mit der Lanze nieder. Darüber rechts eine Reitergruppe vor einem Christusbild.

111. München 192^r (Tafel XLVIII).

Deuteron. XXXII, anschließend an Vers 39/40.

In einem kleinen Bilde ist blau in Blau auf grauem

Grunde als Pantokrator, IC XC , ΒΕΤΥΧΙ ΔΙΕΒΗΝ (vetustus diebus), dargestellt. Um seinen Kreuznimbus mit O WN noch der Rautenimbus. In strenger Vorderansicht, mit zwei- zipfeligem Bart gegeben, hält er die Rechte lat. segnend nach innen und in der Linken eine Rolle mit der Aufschrift, in der man nur einzelne zyrillische Buchstaben ohne richtigen Sinn entziffern kann, es dürfte irgend ein Spruch sein.

entziffern), in Schrittstellung nach rechts und erhebt den Kopf zu einem Engel, der blau in Blau von rechts oben herabschwebt und ihm die rote Kohle zum Munde hält.

Belgrad 242^r. Der Engel mehr bunt, Jesaias weniger energisch. Auf seinem Kopf das Käppi.

Anmerkung. Diese schon im Kosmas Indikopleustes vorkommende Szene¹ findet sich nicht in den Psaltern mit Randminiaturen. Barb. 252^r sieht man zuerst Jesaias vor dem Halbkreis, dann wie ein Engel eine Gestalt mit auf den Rücken gebundenen Händen schleift. Ähnlich Pantokrator 216^r.

115. München 197^r (Tafel XLIX).

Gebet des Jonas (Jon. II, 3).

Textanfang: ‚Das Gebet des Propheten Jonas. Jonas schrie aus dem Bauche und sprach.‘

Überschrift über der Textkolonne: ‚Das Schwimmen Jonas des Propheten im Meere und wie ihn der Fisch verschlang.‘

Am Anfang die Goldinitiale B. In dem kleinen Bildchen ein Schiff mit aufgespanntem weißen Segel (mit Goldkreuz), darin Männer. Einer rudert, ein anderer hält den in seinem blauen Gewand kaum erkennbaren Jonas, der mit dem Kopf im Rachen des braunen Walfisches steckt, an den Füßen. Zu beiden Seiten die braunen Ufer.

Belgrad 243^r. Das Land umschließt ganz das polygonale Meer. Segel gerefft, alles banal deutlicher.

Anmerkung. Im Barb. 254^r ist Jonas zuerst stehend im Gebet, dann im Bauch des ΚΗΤΟΣ, endlich dargestellt, wie ihn der Walfisch ausspeit. Vgl. über diesen Typus Denkschriften, Bd. LI, II. Abh., S. 148.

116. München 199^v (Tafel XLIX).

Gebet der drei Jünglinge im Feuerofen (Dan. III). Zu dem Fol. 197^v beginnenden Gesang.

Überschrift zum Texte: ‚Gebet Azarias aus dem Buche des Propheten Daniel. Hymnus 7.‘

Überschrift zum Bilde: ‚Die heil. drei Jünglinge mitten im Feuerofen.‘

Man sieht in dem oben von drei Bogen, unten und seitlich von einer Art Mauer, aus deren Zinnen Feuer aufschlägt, gebildeten Ofen die drei Jünglinge stehen: der mittlere in Vorderansicht, die seitlichen ihm im Profil zugewendet, alle mit erhobenen Armen. Sie sind in Blau gekleidet und haben kleine weiße Käppis mit blauen Tupfen auf den Haaren. Über dem mittleren schwebt mit ausgebreiteten Armen ein Engel.

Beischriften im Bilde: (ο αγιος) αζαριας ο αγιος δηνιαιος ο αγιος μεσαηλ.

Belgrad 245^r. Die Käppis rot, das Haar lang; sonst treu kopiert.

Anmerkung. Der Typus mit dem Engel ist der allgemein orientalisches-byzantinische. Vgl. mein ‚Der Bilderkreis des griechischen Physiologus‘, S. 81.

117. München 201^r (Tafel XLIX).

Zum Hymnus der drei Jünglinge (Dan. III) gehörig, eingeschaltet zu Vers 63/64.

Überschrift über der Textkolonne: ‚Der Prophet Daniel wurde in die Grube geworfen in Babylon zu den Löwen und als Abakuk in Jerusalem die Speise seinem Vater trug aufs Arbeitsfeld —‘

Als Fortsetzung seitwärts, — brachte ihn der Engel mit der Speise in die Grube vor den Propheten Daniel.‘

¹ Garrucci 148, 2; vgl. Denkschriften, Bd. LI, II. Abh., S. 164.

In dem Breitbilde sind zwei Felsberge gemalt, die links eine schwarze Höhle umschließen. Darin steht zwischen zwei kleinen roten Löwen Daniel, $\text{d}\alpha\text{r}\text{i}\alpha\text{c}(\text{?}) \text{d}\Delta\text{H}\text{H}\text{H}\text{A}$, mit blauem Untergewand und rotem Mantel nach rechts gewendet da und streckt die Hände einem Korbe entgegen, den ihm der von einem Engel, $\text{a}\tilde{\text{r}}\tilde{\text{c}} \tilde{\text{c}}\tilde{\text{v}}$, getragene Habakuk zuträgt. Rechts am Rande die Beischrift: ‚Der Engel trägt Habakuk zum Propheten Daniel.‘

Belgrad 246^r. Ziemlich genau kopiert, rechts unten Pflanzen.

Anmerkung. Die Miniatur ist an dieser Stelle sonst nicht nachweisbar. In den Psaltern mit Randminiaturen findet sie sich zu Psalm 124, 1.¹ Die Komposition erinnert an jene des vatikanischen Menologiums, nur ist die Habakukszene in lebhafter Bewegung zugefügt. Vgl. dazu mein Orient oder Rom, S. 92f.

118. München 201^v (Tafel XLIX).

Lobgesang Mariä (Luk. I, 46 f.).

Titel: ‚Der Lobgesang der Deipara, nach Lukas dem Evangelisten.‘

Neben der Initiale B die Darstellung der Verkündigung und Begegnung vor einer roten Wand mit zwei Türen. In der Verkündigung links steht Maria, $\tilde{\text{M}}\tilde{\text{P}} \tilde{\text{O}}\tilde{\text{V}}$, in der Mitte auf dem braunen Thron und setzt die roten Füße auf einen Schemel. Sie stützt den Kopf in die Rechte und hält in der Linken eine rote Spindel gesenkt. Vor ihr links der Engel mit der Goldinschrift $\text{r}\hat{\text{e}}\hat{\text{p}}$ (? sehr unsicher, es könnte auch etwas Griechisches sein) mit einem Goldstabe, die Rechte zu ihr erhebend. Im Strahl die Taube.

Ganz rechts, etwas kleiner, die beiden Frauen einander umarmend. Beide in blauem Untergewand, die linke, $\tilde{\text{M}}\tilde{\text{P}} \tilde{\text{O}}\tilde{\text{V}}$ (?) mit blauvioletttem, die rechte, $\text{u}\lambda$ (?) (Elisabeth), mit rotem Obergewand. Maria mit einem punktierten Goldkreuz auf den Schultern.

Belgrad 246^v. Der Stab des Engels bildet sich oben in eine rote Blüte um. Maria spinnt stehend. Elisabeth küßt Maria auf die Wange.

Anmerkung. Im Barb. 259^r ist zu diesem Hymnus die Hodegetria stehend gegeben. Unsere Typen weisen auf Mesopotamien und Jerusalem.²

119. München 202^v (Tafel XLIX).

Hymnus des Zacharias (Luk. I, 68 f.).

Unter dem Texte die Unterschrift: ‚Die Geburt des heil. Johannes des Vorläufers.‘

Vor einer in flachem Bogen mit seitlichen Vorbauten und links mit einer Säule abschließenden Architektur sieht man rückwärts in der Mitte auf rotem Lager Elisabeth halb sitzend, halb liegend; sie läßt die Linke auf dem Knie ruhen. Drei Frauen nahen hinter dem Lager, eine überreicht eine Schüssel, nach der die Wöchnerin mit der Rechten greift. Vorn links wie XXXIX, 91 die braune Wiege mit dem weiß eingehüllten Kinde $\tilde{\text{W}}$ in goldenen Wickelbändern. In der Architektur ist rechts ein Bogen ausgespart; darin sitzt schreibend Zacharias in Priesterkleidung.

Belgrad 247^r. Kopie sehr banal; Zacharias nicht separiert. Vor Elisabeth auf dem Bett Schüsseln etc.

Anmerkung. Vgl. die Miniatur im Urb. 2 bei d'Agincourt, Peint. pl. LIX. Im Barb. 260^r sieht man Zacharias mit dem Rauchfaß in der Rechten, den Johannesknaben im linken Arm tragend. In der Miniatur Hamilton 261^r, 262^r trägt die neben Zacharias sitzende Elisabeth das Kind.

¹ Vgl. mein Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, S. 80.

² Vgl. Byz. Denkmäler I, S. 71.

D. Das Gleichnis vom barmherzigen Samariter.

120. München 203^v (Tafel L)

beginnt mit einer reichen Leiste, dann folgt schwarz der Text: ‚Ein Mann ging aus Jerusalem nach Jericho‘ (Luk. X, 30 ff.).

Man sieht in der Miniatur hinter Felsen zwei Städtebilder, links mit Architekturen Jericho, $\overline{\epsilon\rho\iota\chi\omega}$, rechts mit Bäumen Jerusalem, $\overline{\epsilon\rho\eta\lambda\mu}$. Rechts vorn eine Höhle in einem Berge, hinter dem, von Jerusalem her, ein bärtiger Mann herankommt, der ein violettes Gewandstück über einem roten geschulterten Stabe trägt. Im Vordergrund drei schwarze Männer mit Lendentüchern, die ihre Knüttel über einem nackten Greise schwingen, der blutüberströmt am Boden liegt. Das Ganze arg zerstört.

Belgrad 248^v (Tafel L). Treu kopiert, die Teufel mit weißen Lendentüchern. Jerusalem rechts nur vorgezeichnet oder weggefallen.

Anmerkung. Die Fabel findet sich sonst nicht unter den Anhängen zum Psalter; doch kehrt sie öfter in den Malereien des Athos wieder, immer in der Art unserer Handschrift, nie nach der sonderbaren Vorschrift des Malerbuches § 340, S. 223. Beim Überfall durch die Räuber sind diese wie in M. als schwarze Teufel gegeben.

121. München 204^r (Tafel LI).

Zu demselben Gleichnis, Lukas X, 32.

In dem inmitten des Textes ausgesparten Breitbild eine Felslandschaft; darin liegt rechts der nackte Greis, von Wunden bedeckt, hinter ihm und einem Felsen ein unbärtiger Heiliger mit einem braunen Buche (?) in den Händen nach rechts gewendet und zu ihm zurückblickend. Daneben kommt hinter dem Felsen ein Priester hervor, der dann nochmals ganz links im Vordergrund steht und die Hände nach links unten streckt. Hinter ihm nochmals der jugendliche Heilige mit dem Buche, neben ihm rechts ein Baum.

Belgrad 249^r. Banal kopiert, dem Greise fehlt das weiße Käppi.

Anmerkung. Dargestellt ist, wie der Priester und der Lewit an dem Überfallenen vorübergehen. In der Vorhalle des Katholikons der Lavra ist das die dritte Szene (1. Der Wanderer, 2. Überfall). Auch in Karakallu erscheint sie im Zyklus, vorauf geht der Überfall allein.

122/3. München 204^v (Tafel LI).

Zu demselben Gleichnis, Lukas X, 33 f.

Oben ein Streifen (122): Vor einem Berge liegt nackt der Greis, zu dem sich Christus, $\overline{\text{IC XC}}$, herabbeugt, ihm aus einem Krüge eine rote Flüssigkeit auf die Stirn gießend. Rechts daneben Christus, $\overline{\text{IC XC}}$, nochmals, wie er den gleich einem Toten über seine Schulter Herabhängenden nach rechts trägt.

Im unteren Streifen (123): Zwischen zwei durch eine Wand verbundenen basilikalischen Bauten liegt auf einer Bahre der mit einem blauen Gewande notdürftig bedeckte Überfallene und dahinter links Christus, $\overline{\text{IC XC}}$, der dem rechts stehenden Wirte Geld gibt.

Belgrad 249^v. Unten fehlt links das Häuschen, dafür ein Baum. Sonst treu kopiert.

Anmerkung. Ähnlich in Lavra, wo Christus den Verwundeten zuerst verbindet, dann zu Pferd transportiert, endlich in Gegenwart des Kranken dem Wirte Geld gibt. In Karakallu erfaßt Christus nächst die Hand des Überfallenen, gibt dann dem Wirt in der Türe Geld und erscheint nochmals Geld gebend am Krankenlager. Bisweilen sind Johannes der Täufer, Moses und Heilige gegeben, die Christus

zusehen. So in Philothëu, wo er nach dem Verbinden den Transport zu Pferd ausführt und endlich das Geld übergibt. In Dionysiu trägt Christus, wie in unserem Psalter, den Verwundeten auf den Schultern davon. Die Gemälde finden sich zumeist in der Torhalle gemalt und spielen auf die Gastfreundschaft der Klöster an. Didron (Malerbuch, S. 414) sah einen solchen Zyklus auch im Torgebäude von Chilintar.

E. Der Akathistos Hymnos.

Der dem Psalterinhalte scheinbar am fernsten liegende Anhang sind die folgenden 24 Bildehen, die zusammengenommen die zyklische Illustration des bekannten Hymnus auf die Muttergottes bilden.¹ Der Zyklus findet sich auf dem Athos öfter dargestellt und wird auch im Malerbuch § 400, S. 288 f. vorgeschrieben. Ich will, soweit mir das passend erscheint, auf die Übereinstimmungen und Widersprüche dieser Parallelen mit unseren Miniaturen aufmerksam machen² und erst später auf die Bedeutung der dabei zutage tretenden Tatsachen eingehen.

Über den Zusammenhang des Akathistos Hymnos mit dem Psalter bemerkt mir v. Jagić:

„Die Bilder, von Blatt 210^v angefangen, beziehen sich auf die zwölf Ikos und zwölf Kontakien (ὄκος: κοντάκιον), die in dem Kanon auf die Verkündigung der Muttergottes nach der 6. Ode und vor der 7. als ἀκάθιστος ὕμνος eingeschaltet werden. Dieses Officium pflegt auch in griechischen Handschriften nach dem Psalme zu folgen, wie aus verschiedenen griechischen Handschriften der Moskauer Synodabibliothek ersichtlich ist. Die griechischen und slawischen Texte der zwölf Oikos (ὄκος) und Kontakien (κοντάκιον) hat auch Amphilochius in seinem Kondakarium abgedruckt auf S. 106—111 (auf den 25. März). Die 24 Sticheren folgen im Griechischen in alphabetischer Reihenfolge der Akrostichie.“

Das Bild LIX, 148 (Fol. 227^r) gehört wohl als Schlußbild zum Akathistos Hymnos. Es faßt wie 105 die *πᾶσα πνοή* so hier diesen Hymnus in einem Gesamtakkord zusammen. Bezeichnend ist, daß den roten Faden der dargestellten Szenen Maria bildet, deren Verherrlichung der ganze Hymnos geweiht ist. Ich zähle, wie das auch im Malerbuch der Fall ist, 24 Oikoi, füge aber in Klammer die nach dem Text, bezw. den Angaben v. Jagić verlangte Teilung von Oikos und Kontakion bei und bemerke, daß danach eine Illustration zum ersten Kontakion fehlte, dafür aber eine solche zu einem dreizehnten Kontakion da wäre.

124. München 210^v (Tafel LII).

1 (Oikos 1): Verkündigung.

Kleines Bild der Verkündigung: Vor einer marmorierten Mauer, hinter der links eine Zypresse hervorkommt, ein rundbogiges Haus, vor dem auf einer Bank mit runder Lehne und Schemel Maria sitzt, die Linke mit der Spindel auf dem Schoße ruhen lassend. Sie erhebt die Rechte nach einem Engel, der von links oben aus einem Viertelkreise heranzfliegt, in der Linken einen roten Stab haltend. Daneben oben ein kleinerer Kreisabschnitt, aus dem ein Strahl mit der Taube schräg auf Maria herabgeht. Links unten klein eine Dienerin, sitzend, mit einem roten Faden in den Händen.

Belgrad 252^r. Haus und Zaun fehlen, dafür ein Berg. Auch fehlen Engel und Himmel, Maria spinnt einfach.

¹ Vgl. Krumbacher, *Gesch. d. byz. Lit.*², S. 671 f. und *Byz. Zeitschrift* XIII (1904), S. 252 f.

² Dabei kommen mir die Aufnahmen zugute, die ich im Jahre 1888 von den Malereien der Klöster des Athos gemacht habe.

Anmerkung. Die Miniatur stimmt genau zur Vorschrift des Malerbuches. Derselbe Typus auch in der Trapeza von Lavra und in Iviron. In Watopädi spielt diese erste Verkündigungsszene am Brunnen.

125. München 211^r (Tafel LII).

2 (Kontaktion 2): Verkündigung, die Muttergottes antwortet dem Gabriel.

Nochmals klein die Verkündigung, diesmal in dem durch Architekturen, die durch eine Wand und eine Draperie verbunden sind, angedeuteten Innenraum. Maria steht rechts vor einem Säulentabernakel auf dem Schemel, stützt den Kopf in die Rechte und senkt die Linke mit zwei Spindeln. Der Engel mit Goldstab links, die Dienerin im Hintergrund am Boden hockend.

Belgrad 252^v oben. Maria, wieder spinnend ohne Schemel; auch die Dienerin spinnt. Zwischen ihr und Maria ist ein Baum eingeschoben.

Anmerkung. Der Typus stimmt wieder genau zum Malerbuch, nur verlangt dieses in den Händen Mariä und des Engels Schriftrollen. Sie fehlen auch in Lavra und Pavlos.

126. München 211^v (Tafel LII).

3 (Oikos 2): Verkündigung (Antwort auf die Frage, wie eine Jungfrau gebären kann).

Die Verkündigung zum dritten Male, jetzt am Brunnen. Vor einer Felslandschaft erhebt sich rechts ein runder Brunnen, aus dessen Wasser ein mittlerer Aufsatz mit einer Kugel in der Mitte des Stammes aufwächst. Daneben links zwei Dienerinnen, von denen eine in Blau mit einem roten Krüge Wasser schöpft, dann Maria. Mit Gebärden lebhaften Schreckens dem Brunnen zugewendet, blickt sie zurück nach dem links stehenden Engel und erhebt heftig beide Hände.

Belgrad 252^v unten. Besser erhalten, Maria hält einen weißen Krug.

Anmerkung. Das Malerbuch verlangt die Verkündigung wie vorher nur mit anderen Beischriften. In Lavra ist das tatsächlich erfüllt, ebenso in Pavlos und Watopädi. Man erinnere sich aber, daß Watopädi die Brunnenszene schon zum Oikos 1 brachte. Auffallend ist, daß auch dort Maria von zwei Dienerinnen, wie in unserer Miniatur, begleitet ist.

127. München 212^r (Tafel LII).

4 (Kontaktion 3): Mariä Empfängnis.

Maria ist thronend mit dem Kinde dargestellt, zwei Dienerinnen halten hinter ihr eine rote Draperie ausgebreitet. Den Abschluß bildet eine Wand, hinter der Zypressen hervorkommen und in der Mitte der blaue Halbkreis, von dem ein breiter Strahl auf Maria herabgeht. Diese sitzt in Vorderansicht auf dem braunen Thron mit blauem Polster und erhebt beide Arme seitlich. Hellblaues Untergewand, violette Pänula, rote Schuhe. Christus in rotem Gewand erhebt segnend die Rechte (zerstört). Auffallend ist, daß Dienerinnen in ärmellosen langen Gewändern, nicht Engel die Begleiter sind.

Belgrad 253^r oben. Ohne Bäume und Schemel.

Anmerkung. Das Kind wird im Malerbuche nicht erwähnt, auch sollen Engel das große $\mu\alpha\rho\tau\acute{\eta}\gamma\iota$ halten. Tatsächlich fehlt Christus auch in allen Athosdarstellungen; in Watopädi und Lavra hält Maria ein Taschentuch. In Watopädi und Philothëu sind richtig zwei Engel, in Pavlos wie in M. zwei Dienerinnen, in Lavra deren vier gegeben. — Der Bildtypus ist von Interesse für die Deutung verwandter Madonnendarstellungen der italienischen Kunst. Über seinen wahrscheinlich syrischen Ursprung unten.

128. München 212^v (Tafel LIII).

5 (Oikos 3): Heimsuchung.

Dargestellt ist vor einer Nischenarchitektur mit überhöhtem Mittelteil, worin eine Tür, eine Art Garten mit drei Bäumen, die durch eine Draperie verbunden sind. Darin steht links Maria aufrecht, von der heraneilenden Elisabeth umschlungen. Dahinter rechts eine Dienerin, die erstaut die Arme erhebt. Von der Überschrift (in Gold) ist noch zu lesen: Η ΑΓΙΑ ΕΛΗΘΕ.

Belgrad 253^r unten. Der mittlere Turm hat seitlich Kuppeln bekommen, die Tür links befindet sich rechts. Maria und Elisabeth haben rote Schuhe (in M. Elisabeth schwarze) u. dgl.

Anmerkung. Unserer Miniatur steht am nächsten ein Bild in Philothëu; auch da erscheint rechts neben den sich Umarmenden in der Tür die Dienerin. Sonst begegnet man immer Zugaben, so in Lavra und Pavlos einem Knaben, der einen Stock schultert. Er wird auch vom Malerbuch vorgeschrieben, das noch Josef und Zacharias und einen Stall verlangt. In Pavlos findet die Begegnung auf einer Treppe statt.

129. München 213^r (Tafel LIII).

6 (Kontakion 4): Josefs Vorwürfe.

In dem überhöhten Bilde ist ein Innenraum durch Architekturen (rechts eine Kuppel) und eine über die Dächer geworfene Draperie angedeutet. Davor steht links Maria und vor ihr, auf seinen T-förmigen Goldstab gestützt, Josef, der sich vorbeugt und der Jungfrau Vorwürfe macht.

Belgrad 253^v. Josef hat den T-Stab nicht unter die Achsel gestützt, sondern hält ihn einfach in der Linken. Im Hintergrund rechts keine Kuppel, sondern der typische π-Bau.

Anmerkung. Der Typus entspricht genau der Vorschrift des Malerbuches. In Pavlos ist die Schwangerschaft stark hervorgehoben, in Philothëu steht Maria auf einer Basis, in Lavra haben beide Figuren den Platz gewechselt.

130. München 213^v (Tafel LIII).

7 (Oikos 4): Anbetung der Hirten.

Dargestellt ist die Geburt mit den Hirten. Maria, $\overline{\text{MP}} \overline{\text{OV}}$, liegt auf rotem Lager und streckt die Hände nach der Krippe, die mit dem weißen Wickelkind in der Höhle steht; daneben Ochs und Esel. Unter ihr rechts das Bad. Die Amme, deren Oberkörper — was sonst nicht nachweisbar sein dürfte — entblößt ist, hält das Kind, während eine Dienerin einen Krug in die Badevase entleert; daneben sitzt Josef und stützt den Kopf in die Linke. Hinter ihm links zwei Hirten mit ihren Stäben und Schafen. Der eine kreuzt die Beine, der andere mit großem Hint setzt einen unten verdickten Knüppel vor sich auf den Boden. Oben über Maria ein Engel, der sich mit bedeckt erhobenen Händen dem vom Halbkreise herabkommenden Strahl zuwendet, links hinter dem Berge drei weitere Engel.

Belgrad 254^r. Die Amme ist bekleidet, die Hirten links ohne Stäbe, einer mit Flöte, der andere mit Spitzmütze. Oben links nur zwei Engel.

Anmerkung. Das Malerbuch schreibt vor: Alles von der Geburt Christi mit Ausnahme der Magier. Tatsächlich zeigen die guten älteren Gemälde den Typus von M. Nur die jüngeren, wie in Iviron und Philothëu z. B., führen den italienischen Typus der anbetend vor dem Kinde knieenden Maria mit den Hirten ein. Über den syrischen Ursprung unseres Typus kann kein Zweifel sein.

131. München 214^r (Tafel LIV).

8 (Kontakion 5): Die Magier folgen dem Stern.

Dargestellt ist nochmals die Geburt mit der liegenden Maria, $\overline{M-P} \overline{OV}$, der Krippe und dem nachdenklichen Josef. Von links her kommen drei Reiter in einfachen kurzen Rücken, ohne allen Schmuck. Sie tragen weiße Käppis mit roten Tupfen. Ganz einzigartig ist auch, daß ihnen ein Engel, an den ausgebreiteten braunen Flügeln kenntlich, vorausreitet. Er pariert eben vor der Madonna das Pferd, streckt die Linke, indem er dabei nach den Magiern zurückblickt, nach dem Nimbus der Muttergottes und hält mit der Rechten den Zügel des Pferdes. Im Hintergrunde Felsen, darüber ein Kreisabschnitt und der nach dem Kinde gerichtete Strahl. Darin rot der Stern.

Belgrad 254^v. Gut kopiert, die Könige ohne Käppi. Josef sitzt auf dem Bettgestell. Der Engel weist nach oben.

Anmerkung. Das Malerbuch und ebenso die Malereien des Athos lassen die Geburt weg und stellen nur die Reiter dar. Auch fehlt gewöhnlich der Engel. Er findet sich nur in Watopädi und in Pavlos. In letzterem Kloster reiten die drei auf ein Haus zu, in dessen Tür eine Frau mit großen Brüsten ihnen die Hände entgegenstreckt. Der Engel weist auf sie. Es ist die fälschlich schon als Oikos 8 gegebene Szene von Oikos 10.

132. München 214^v (Tafel LIV).

9 (Oikos 5): Anbetung der Magier.

Dargestellt ist die eigentliche Anbetung der Magier. Unter einem von roten Säulen getragenen blauen Bogen, auf dem oben eine rote Draperie liegt, thront Maria in strenger Vorderansicht und hält das ebenfalls streng frontal dasitzende Kind im Schoß. Ihre Rechte greift nach dessen Füßen, die Linke liegt auf seiner Schulter. Das Kind hält beide Hände vor den Leib. Unten links sitzt der nachdenkliche Josef. Oben links das Brustbild eines Engels, der die Hände unter dem Gewand hält. Rechts stehen die drei Magier in kurzen Röcken, ohne Schmuck mit hohen Schuhen, das Käppi auf dem Kopf. Einer ist ein Greis, einer schwarzbärtig (?), der dritte bartlos. Sie halten braune Kästchen mit Goldlichtern in den Händen.

Belgrad 254^v. Genau kopiert, nur sind die Magier wieder ohne Käppi.

Anmerkung. Das Malerbuch sowohl wie die Malereien der Athosklöster geben immer den geläufigen Typus der Anbetung. Es scheint mir außerordentlich bemerkenswert, sowohl für die Feststellung der Vorlage unserer Handschrift, wie für die Geschichte des Akathistos Hymnos überhaupt, daß unsere Miniatur, davon völlig abweichend, einen für Bethlehem bezeugten Monumentaltypus bietet. Darüber unten mehr. Schon die Umrahmung durch eine Arkade zeigt den Ursprung dieses Typus an. Die byzantinische Kunst kennt ihn nicht, unser Bildchen muß auf eine dem Südkreise der vorbyzantinischen Kunst angehörende Vorlage zurückgehen.

133. München 215^r (Tafel LIV).

10 (Kontakion 6): Heimkehr der Magier nach Babylon.

Kleines Querbild. Vor einer Wand mit seitlichen Giebelbauten thront rechts ein König; hinter ihm eine Dienerin. Auf die Gruppe zu schreiten die drei Magier, Greis, Jüngling und Mann mit schwarzem Bart, diesmal in Mäntel gehüllt, mit den Käppis im Haar.

Belgrad 255^r. König und Dienerin, in M. stark abgeblättert, hier gut erhalten. Die Dienerin greift mit der Linken an des Königs Ärmel, in M. hält sie die Linke vor die Brust.

Anmerkung. Das Malerbuch verlangt, daß die Magier reiten. So erscheinen sie in der Tat in allen Athosmalereien, M. geht also wieder eigene Wege. Über die Darstellung in Pavlos vgl. Nr. 131.

134. München 215^v (Tafel LIV).

11 (Oikos 6): Flucht nach Ägypten.

Dargestellt ist eine der apokryphen Szenen aus der Flucht. In einer Landschaft sieht man links Maria reitend, gefolgt von einer, ein Gewand auf einem Stabe geschultert tragenden Dienerin. Voraus schreitet Josef, der das Kind auf den Schultern trägt und dabei an den Füßen festhält. So nähert er sich einer mauerumschlossenen Stadt, aus deren Tor sich Bewohner drängen, während drei schwarze Teufel kopfüber von den Zinnen herabstürzen. Links neben den Köpfen Mariä und Christi sind Bäume angedeutet.

Belgrad 255^v. Die Teufel und Bäume sind weggelassen.

Anmerkung. Die Darstellung ist wieder wie 132 (zu Oikos 9) auffällig. Das Malerbuch verlangt den gewöhnlichen Typus der Flucht; ihn geben tatsächlich auch die Malereien des Athos. Sie berücksichtigen zumeist nicht die Schlußvorschrift des Malerbuches § 216, S. 176: ‚Und vor ihnen ist eine Stadt und die Götzenbilder fallen von den Mauern derselben.‘ Nur in Watopädi stürzen tatsächlich nackte Menschen von den Dächern. Daß es Teufel sind und Josef mit dem Christuskind auf den Schultern der Stadt entgegenschreitet, kommt nie vor. Unsere Miniatur geht also eigene Wege. Sie stellt, wie sich nach den Apokryphen (Hist. de nat. Mar., cap. 22—24 und Ev. inf. Arab., cap. 10) urteilen läßt, die Ankunft in Ägypten dar. Es fragt sich ob, was ins Malerbuch durchgesickert ist, nicht von syro-ägyptischen Vorlagen ausgeht, wie sie unserer Miniatur zugrunde zu liegen scheinen.

135. München 216^r (Tafel LV).

12 (Kontaktion 7): Darbringung (zur Erzählung vom alten Symeon und der Erfüllung seines Wunsches).

In der schmalen Leiste sieht man in der Mitte einen roten Tisch, darauf eine Rolle. Rechts steht Symeon mit dem Christusknaben in den Händen (? zerstört), hinter ihm Hanna mit der Rolle, die Rechte erhebend. Gegenüber Maria mit erhobenen Händen, hinter ihr Josef, der merkwürdigerweise nach links von der Szene abgewendet vor einem Häuschen sitzt und einen weißen Gegenstand in den Händen hält.

Belgrad 256^r oben. B. hilft zur Ergänzung des fast zerstörten M. — Der Altar fehlt, Hanna ist typischer dargestellt.

Anmerkung. Die Darbringung wird auch vom Malerbuch verlangt und kehrt in allen Malereien wieder. Außergewöhnlich ist an M., daß Josef nicht steht und die Tauben hält, sondern wie sonst in der Szene der Geburt Christi gegeben ist. Vgl. die zweite Darstellung der Darbringung oben XVI, 35.

136. München 216^v (Tafel LV).

13 (Oikos 7).

Nochmals Maria mit dem Kinde thronend, diesmal auf einem roten und einem grünen Polster, umgeben von einer scheu zu ihr aufblickenden Menge. Sie sitzt wieder in strenger Vorderansicht da, ähnlich wie 214^v (LIV, 132), und ist nur größer gebildet. Hinter ihr eine Nische im Dreiviertelbogen und anschließend eine Wand, dahinter Zypressen.

Belgrad 256^r unten. Links tragen zwei Gestalten Kronen. Ohne Zypressen.

Anmerkung. Das Malerbuch schreibt vor: ‚Christus ist auf einer Wolke, segnet mit beiden Händen und zu den vier Seiten der Wolke sind die vier Evangelisten, viergestaltig. Unten aber zur einen und anderen Seite sind die Apostel, Märtyrer, Bischöfe und die anderen Ordnungen aller Heiligen.‘ In Paulos thront Christus zwischen Felsen, links Petrus und Paulus, rechts Bischöfe. In Watopädi thront Christus links unter einem Spitzbogen von vier Engeln begleitet, rechts Bischöfe. In der Trapeza von Lavra

erscheint er oben verklärt und unten stehen die Chöre der Apostel und Bischöfe. — Unsere Miniatur hat also durchaus nichts mit dem geläufigen Typus zu tun. Sie stellt die Muttergottes wie zu Oikos 9 in den Vordergrund und läßt auch nichts von Aposteln und Bischöfen erkennen. — Bemerkenswert ist der Hufeisenbogen im Grundriß der Nische.

137. München 217^v (Tafel LV).

14 (Kontaktion 8): Geburt Christi und Zuschauer.

Nochmals die Geburt mit dem Bade unten und dem nachdenklichen Josef links oben zwischen zwei Bäumen. In der weiten Landschaft sieht man links fünf Männer, die in Zurückhaltung nach dem Kinde blicken oder mit einander flüstern. Darunter zwischen Schafen ein Mann mit ausgebreiteten Armen und daneben rechts ein Hirt in blauem Fell, der sitzend die Schalmei bläst. Oben links kommen hinter dem Berge drei Engel hervor, von denen zwei nach dem Himmelskreise und dem Strahle aufblicken.

Belgrad 256^v. Ziemlich getreu kopiert.

Anmerkung. Das Malerbuch schreibt vor: ‚Der Himmel und über demselben sitzt die Heiligste mit dem Kinde auf dem Thron. Und unten ist eine Menge Heiliger, welche zum Himmel hinaufsehen.‘ Das wäre also etwa eine Darstellung, wie sie in M. die vorhergehende Miniatur zu Oikos 13 gibt. Die Athosmalereien zeigen in der Tat alle einen Nr. 136 verwandten Typus: in Pavlos, Lavra, Iviron, Watopädi ist immer Maria thronend vor einer Architektur gegeben und beiderseits Männer ohne Nimbus. Trotzdem kann nicht gut eine Verwechslung vorliegen, denn im gegebenen Fall illustriert unsere Miniatur besser als die athonischen Malereien den Oikos 14, der beginnt: ἕνεον τέκνον ἱερόντες κτλ.

138. München 218^r (Tafel LVI).

15 (Oikos 8).

In einer Landschaft mit Sträuchern, aber ohne Felsen, sitzt Christus im Typus des Pantokrator zwischen kleinen Zypressen auf der Thronbank und erhebt die Rechte nach einem Heiligen, der links in einer ovalen, blauen Glorie mit braunem Goldkleide stehend erscheint. Er ist unbärtig (?), hält die Rechte vor dem Leibe gesenkt, mit der Linken scheint er einen weißen Gegenstand mit zwei roten Punkten vor die Brust zu halten. Rechts neben dem thronenden Christus eine Gruppe von Männern, dicht zusammengedrängt.

Belgrad 257^r. Kein Zweifel, daß zweimal Christus gegeben ist: in der Mandorla ist er unbärtig, $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$, als Pantokrator dagegen (mit $\text{O} \overline{\text{WN}}$) braunbärtig.

Anmerkung. Die Darstellung entspricht ungefähr der Vorschrift des Malerbuches. Ebenso die ausgeführten Malereien des Athos.

139. München 218^v (Tafel LVI).

16 (Kontaktion 9): Engelverehrung.

Eine Landschaft, davor Maria in Vorderansicht auf ihrem Lager, die Hände müde auf die Kniee stützend, das Haupt nach rechts gesenkt. Links neben ihr die Krippe mit Ochs und Esel. Um die Höhle herum stehen Engel; sie halten Stäbe und blicken auf Maria. Im Vordergrunde sitzt vor einem kleinen Felsen der nachdenkliche Josef.

Belgrad 257^v oben. Links nur ein, rechts drei Engel mit Lilienstäben.

Anmerkung. Wie bei Oikos 14 (Nr. 137) ist auch hier wieder statt des thronenden Christus, den das Malerbuch verlangt und die Malereien des Athos geben, die Geburt eingeführt.

140. München 219^r (Tafel LVI).

17 (Oikos 9): Maria und die Redner.

In einer Landschaft, die links mit einem nach vorn durch eine Säule getragenen Türstock (?) abschließt, schwebt Maria, $\overline{M-P} \overline{O-V}$, in der ovalen blauen Glorie. Sie thront und hält das mit einem weißen Hemdehen bekleidete Kind mit beiden Händen um die Brust gefaßt auf ihrem linken Schenkel. Um sie herum sieht man links drei, rechts vier Männer auf dem Boden sitzen und ihr Rollen entgegenstrecken. Sie alle tragen auf dem Haupte fächerartige oder ballonartige Mützen, blau oder rot mit Goldschraffierung.

Belgrad 257^v. Thron nicht sichtbar; Christus streckt die Rechte nach rechts aus. Die Mützen sind wie runde Pelzmützen gebildet, nur einer links vorn hat die fächerartige Mütze.

Anmerkung. Das Malerbuch verlangt den gleichen Typus: Maria thronend, links und rechts Jünglinge und Greise, ‚wovon die einen gefütterte Mützen, die anderen zusammengerollte Schleier tragen‘, zu ihren Füßen auf der Erde Bücher. In Pavlos und Lavra stehen die Männer aufrecht. Es ist also einzigartig in M., daß sie wie die Ärzte im Wiener Dioskorides auf dem Boden sitzen.¹ Auffallend ist, daß auch das architektonische Motiv links unbyzantinisch ist und eher an Typen der hellenistischen Miniaturenmalerei anklängt. Es ist das *περὶ θύρας*, das zum szenischen Apparat der antiken Bühne gehört und von den alten Illustrationen zur Andeutung des Ortes übernommen wird.²

141. München 219^v (Tafel LVI).

18 (Kontaktion 10): Christus, der Erlöser der Welt.

In einer Landschaft mit Felsen ohne Bäume sitzt in einer ovalen Glorie Christus mit zur Brust erhobenen Händen auf dem Goldbogen; vor ihm rechts steht gebückt mit erhobenen Händen Maria, hinter ihr drei Männer, darüber schwebend ein Engel. Links hinter der Glorie eine braun umfaßte, innen schwarze Nische und darin die Gestalt eines Königs, der in den ausgebreiteten Händen ein weißes Tuch hält. Über der Nische schweben auf Christus zu drei Engeln.

Belgrad 258^r (Abb. 31). Links oben nur zwei Engel. Der Christuskopf, in M. abgefallen, ist bärtig. Der Vergleich beider Reproduktionen dürfte neuerdings deutlich machen, wie M. mehr Raum zwischen den Figuren gibt, B. sie dagegen mehr massig zusammendrängt und wie die künstlerisch flotte Art von M. in B. in jedem Zuge in banale Deutlichkeit übersetzt ist. Die Farben sind gar nicht zu vergleichen.



Abb. 31 (Belgrad 258^r), Kontaktion 10: Christus, der Erlöser der Welt.

¹ Vgl. meine Byzantinischen Denkmäler III, Taf. II.

² Vgl. Bethe im Jahrbuch des kais. deutschen arch. Instituts XVIII (1903), S. 104f. Denkschriften der phil.-hist. Klasse. LII. Bd. II. Abb.

Anmerkung. Die Illustrationen zu diesem Oikos sind sehr verschieden. In Watopädi, Lavra und Philothén ist Christus als Erlöser in der Vorhölle gegeben; es handelt sich also um Varianten von XI, 26 und XXIII, 50. Das Malerbuch schreibt etwas ganz anderes vor: ‚Der Himmel mit Sonne, Mond und Sternen und zwei Engel gehen aus demselben hervor. Und unter demselben sind bekleidete und mit Bäumen und Blumen geschmückte Berge und auf demselben sind Häuser; und Christus wandelt und hinter ihm die Apostel und verwundern sich gegeneinander.‘ Ein Gemälde in Pavlos zeigt vor Felsen links Maria sitzend. Sie hält die Linke vor die Brust und weist mit der Rechten nach rechts auf Christus, der auf einem roten, oben und unten geknoteten Tuch schläft. Seine Hände sind unter dem Tuch verschränkt. Unten eine Höhle mit Kosmos; wir kennen diese letztere Darstellung von IX, 22 her: es ist dieselbe Gestalt, die auch in unserer Miniatur links unter Christus auftritt. Es ist zweifellos, daß sich M. auch sonst, wenn man die athonischen Parallelen vergleicht, am ehesten Pavlos nähert.

Die folgenden Miniaturen Nr. 142—146 sind im Original verloren gegangen. Auf Fol. 220/1 ist nur der Text in einer jüngeren Ergänzung nachgetragen.

142. (Tafel LVII)

fehlt in München und ist nur in der Kopie von Belgrad 258^v erhalten.

19 (Oikos 10): Maria und die Jungfrauen.

Maria, $\overline{M-P}$ $\overline{\Theta V}$, mit dem Wickelkind im Arm steht auf einem Schemel, gefolgt von zwei Frauen; rechts ihr gegenüber drei Königinnen, die Hände vor der Brust kreuzend. Im Hintergrund eine Wand mit zwei zinnenartigen Türmen dartüber auf Goldgrund.

Anmerkung. Die Darstellung entspricht der Vorschrift des Malerbuches und den Gemälden des Athos. In Watopädi ist Maria als Orans gegeben, Christus erscheint in einem Medaillon auf ihrer Brust. In der Trapeza der Lavra stehen rechts, den Jungfrauen gegenüber, Bischöfe. Für die Charakteristik der Jungfrauen vgl. ‚Der Bilderkreis des griech. Physiologus‘, S. 76 und 83, Taf. X und XVII (Nonnen).

143. (Tafel LVII)

fehlt in München und ist nur in der Kopie von Belgrad 259^r oben erhalten.

20 (Kontaktion 11): Christus im Himmel thronend.

In der Mitte sitzt auf einer Bank mit rechteckiger Lehne der Pantokrator in voller Vorderansicht. Links nahen sich mit bedeckt unter dem Obergewand erhobenen Händen zwei Engel, rechts stehen zwei greise Bischöfe, Bücher im Arm haltend und scheu nach Christus blickend. Im Hintergrund eine Wand mit zwei Zinnen.

Anmerkung. Die Vorschrift des Malerbuches wie die Malereien der Athosklöster zeigen ziemlich genau den gleichen Typus wie B. Nur in Ivron erscheint unten ein Altar mit einem Kelch, aus dem Rauch aufsteigt.

144. (Tafel LVII)

fehlt in München und ist nur in der Kopie von Belgrad 259^r unten erhalten.

21 (Oikos 11): Maria, das Licht.

Maria, $\overline{M-P}$ $\overline{\Theta V}$, erscheint wie Christus vor ihr im Brustbild als Orans in einem braunen Kessel mit zwei in rote Spitzen endenden Füßen, vor einer felsigen Höhle. Im Hintergrunde zwei Bergspitzen.

Anmerkung. Das Malerbuch läßt die Muttergottes auf Wolken stehen, ‚und viel Licht ist um sie.‘ ‚Unten aber ist eine dunkle Höhle und in ihr liegen Menschen auf den Knien und schauen auf sie.‘ In Pavlos steht Maria neben einer Säule, auf der Christus in Flammen erscheint. In Watopädi steht sie links und hält in der Linken eine Stange, auf der oben wieder Christus in Flammen sichtbar wird. In Lavra ist Maria mit dem Kind vor sich stehend gegeben, im Hintergrunde sieht man die Säule mit dem Feuer. Diese fehlt in Philothén. Immer erscheint neben Maria die Höhle mit Menschen. Ganz eigen-

artig ist ein Gemälde in Iviron: Maria im Brustbild ist in Flammen gegeben. Darunter in der Höhle ein Seraphim zwischen zwei Menschengruppen. Die Miniatur in B. weicht also von allen athonischen Parallelen ab.

145. (Tafel LVIII)

fehlt in München und ist nur in der Kopie von Belgrad 259^v erhalten.

22 (Kontakion 12): Christus bringt die Gnade.

Christus steht (wie sonst in der Thomasszene) vor einer schmalen Türwand und hält vor seinem Schoß ein großes weißes Buch aufgeschlagen. Links zwei heil. Greise mit dem Priestermantel des Alten Testaments, rechts zwei Heilige, wohl Petrus und Paulus. Im Hintergrund eine Wand, rechts mit einer Zinne.

Anmerkung. Das Malerbuch läßt Christus, wie in unserer Miniatur, ein Blatt (mit hebräischen Buchstaben) zerreißen. Am Ende sollen darauf die Worte stehen: ‚Die Handschrift des Adam‘. Die Teilnehmer links und rechts sollen knien. Das Bild in Lavra hält sich an diese Vorschrift; doch fehlen wie in B. immer die Buchstaben. In Pavlos ist auch zu diesem Oikos Christus in der Vorhölle gegeben.

146. (Tafel LVIII)

fehlt in München und ist nur in der Kopie von Belgrad 260^r erhalten.

23 (Oikos 12): Maria wird besungen.

Maria als Orans steht in der Mitte auf einer Basis. Links kniet ein Knabe mit einer Fackel (in einem Halter). Dahinter mehrere bärtige Männer. Rechts stehen zwei greise Bischöfe mit Büchern, der vordere schwingt ein Rauchfaß. Im Hintergrund eine Wand, darüber links und rechts Bäume. Über Maria $\overline{M-P} \overline{O-V}$.

Anmerkung. Die Vorschrift des Malerbuches deckt sich mit dem Typus unserer Miniaturen, nur verlangt sie, was auch die Malereien des Athos geben, daß Maria throne. Die Gemälde sind interessant wegen der verschiedenen Kopfbedeckungen, die den Sängern gegeben sind. Das Malerbuch sagt: ‚die einen tragen Hüte, die anderen lange weiße Mützen.‘ In Pavlos, Watopädi und Lavra wechseln die Formen sehr auffallend.

147. München 222^v (Tafel LVIII).

24 (Kontakion 13): Verehrung des Marienbildes.

Zwei Männer tragen einen Tisch, auf dem ein Madonnenbild aufgerichtet ist: die Muttergottes, $\overline{M-P} \overline{O-V}$, erscheint auf blauem Grund im Brustbild nach links gewendet und hält das mit der Rechten segnende Kind, $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$, in beiden Armen nach links. Sie trägt grauviolette Gewand mit Goldschmuck, Christus ist braun gekleidet mit Goldlichtern. Auf der linken Seite stehen Priester, einer mit langem schwarzen Haar und zweispitzigem Bart; auf der rechten Seite Laien mit spitzen Hüten, hinter ihnen andere Gruppen. Das Ganze wird von einer Wand abgeschlossen.

Belgrad 260^v. Der Priester mit schwarzem Bart fehlt, dafür ein Greis. Rechts wieder zwei Männer mit Spitzmützen. Die Köpfe Christi und Mariä stehen sich näher, beide auf Goldgrund. Die Handschrift endet 261^v, der Rest fehlt offenbar. Am Deckel ist mit der Feder eine Frau mit Märtyrerpalme gezeichnet.

Anmerkung. Das Malerbuch schreibt vor: ‚Die Heiligste sitzt auf einem erhabenen Throne und unter ihren Füßen ist ein Auftritt mit drei Stufen. Und vor dem Auftritte sind Könige, Priester, Bischöfe, Einsiedler, welche beten‘ usf. Die Malereien des Athos folgen dieser Vorschrift mit nebensächlichen

Varianten. Unsere Miniatur hat mit diesem Typus nichts zu tun. Doch ist zu bemerken, daß in der Trapeza von Lavra nach den 24 Oikoi noch ein Schlußbild folgt, das genau den Typus unserer Miniatur zeigt. Links stehen Männer mit runden Hüten, rechts Bischöfe.

148. München 227^r (Tafel LIX)

bringt auf einem einzelnen, vom Text durch leere Seiten separierten Blatte eine Miniatur, die wohl als Schlußbild zum Akathistos Hymnos gelten kann.

In einem Vollbilde sind drei Darstellungen im Goldgrund ausgespart: 1. Links oben die Verkündigung mit der Überschrift: ‚Hier ist Gabriel, der Diener des Wunders.‘ Maria steht rechts, den Kopf in die Rechte stützend, $\overline{\text{MP}} \overline{\text{ΘV}}$, der Engel steht mit dem Stabe links und hat die Beischrift $\overline{\text{KAK}}$. 2. Rechts oben die Geburt mit der Überschrift: ‚Jetzt aber gebar die Jungfrau den Christus.‘ Maria, $\overline{\text{MP}} \overline{\text{ΘV}}$, liegend mit der Krippe, dem nachdenklichen Josef, dem Bade (Ammie verhüllt), dem die Schalmei blasenden Hirten rechts, den drei hinter Josef stehenden Magiern, den Engeln und dem Himmelskreise mit dem Strahl. 3. Die untere Hälfte des Bildes nimmt eine Art Felshöhle ein, in der oben auf rotem Flammengrunde Maria im streng frontalen Typus auf grüner Bank thront. Links steht ‚Rotes‘, rechts ‚Meer‘. Ein Heiliger in blauem Untergewand und violettem Mantel, neigt sich links mit erhobener Hand zu Maria. Von rechts oben schwebt ein Engel in grünem Gewande heran. Am Rande die Beischrift: ‚Im Roten Meer wurde früher das Bild geschrieben (oder gezeichnet).‘ Am Fuße des Felsens eine Volksmenge mit Moses, Aaron und Hur an der Spitze, gefolgt von Frauen, Männern und Kindern. Im Vordergrund ein halbnackter Knabe, der von einem Mann an der Hand gehalten wird.

Beischrift am Rande: ‚Dann Moses, der Trenner des Wassers.‘

Unterschrift: ‚Dann zog Israel trocken über die Tiefe.‘

Anmerkung. In der mittleren Szene würde ich Moses vor dem brennenden Busch dargestellt sehen. Darauf führen die Flammen im Hintergrunde, darauf vor allem auch die Darstellung selbst. Es ist ganz gewöhnlich, daß im brennenden Busch Maria mit dem Kind erscheint. Das Malerbuch § 119, S. 119 verlangt das, dazu wie in M. den Engel. Moses ist dabei nicht immer die Sandalen lösend gegeben. Das Malerbuch verlangt ihn in der Szene zweimal: sandalenlösend und auf der anderen Seite des Gestrüches stehend mit ausgestreckter Hand und einem Stab. In Docheiariu steht er umgekehrt links vor Maria und ist rechts sandalenlösend gegeben. Ebenso in Dionysiu, nur sind die Szenen vertauscht. In Xeropotamu ist nur das Lösen der Sandalen vor dem Busch (ohne Madonna), in Lavra nur unsere Szene, leider fragmentiert gegeben. Für die untere Darstellung des Durchganges durchs Rote Meer vgl. oben XXVII, 58 und XXXV, 81. Der Zusammenhang der Auszugsszene mit der Darstellung des Moses vor dem brennenden Busch könnte darin liegen, daß man diesen letzteren mit der die Israeliten führenden Feuersäule identifizierte.

F. Schluß.

Der Schlußzyklus des Münchener Psalters — er fehlt in der Belgrader Kopie — ist ganz eigenartig. Ich kann diese Bilderfolge sonst nicht nachweisen und führe an, was mir Herr Jagić darüber schreibt:

‚Die nun folgenden Bilder bis zum Schluß beziehen sich auf den sie umgebenden Text. Ich hatte lange vergebens seine Stelle in dem liturgischen Zusammenhang gesucht — endlich brachte mich die Cetinjer Ausgabe des serbischen Psalters (1495) auf die richtige Spur. Das sind Troparien, die, wie es dort heißt, εἰς ὄρθρον am Samstag und Sonntag gesungen werden. Der Cetinjer Psalter hat mehr davon als unserer. Den griechischen

Text unserer mit Bildern illustrierten Troparien fand ich in dem in Venedig 1899 (in der griechischen Typographie des Φιλνιξ) gedruckten *Εὐχολόγιον τὸ μέγα*, wo auf S. 46—47 die Troparien des Münchener Kodex unter folgendem Titel erscheinen: ἀπολοθία τοῦ ἁγίου, speziell *εὐλογητάρια ἀναστάσιμα ψαλλόμενα ἐν ταῖς κυριακαῖς τοῦ ἔτους ἐνιαυτοῦ*. Es sind fünf Troparien und ein Theotokion, also im ganzen sechs Abschnitte und ebensoviel Bilder. Der slawische Text des Münchener Kodex beobachtet ganz dieselbe Reihenfolge wie der im besagten Enchologion abgedruckte griechische Text. Die Illustrationen sind durch die erklärenden Zusätze gut gedeutet, besser als durch den Text der Troparien, der allerdings auch damit in Beziehung steht.⁴

149. München 228^r (Tafel LIX).

Anfang des Schlußtextes: ‚Der Engelchor war erstaunt, als er dich sah, den er tot glaubte, daß du die Festung des Todes zerstörtest und Adam mit dir hinaufnimmst und alle aus der Unterwelt befreitest.‘

Oben eine Leiste mit Rankenwerk im Kreise um je einen mittleren Löwenkopf in Blau herum. In der kleinen Miniatur ist Christus im Limbus unter merkwürdigen Beigaben dargestellt. Man sieht ihn, $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$, mit dem roten Kreuz und blauem Gewand in der Höhle stehen und Adam (hinter dem Eva erscheint) die Hand reichen. Rechts unten ist ein Engel gegeben, der den Hades bändigt (er stößt ihm ein Schwert in den Hals). Ganz eigenartig aber ist, daß über Christus ein weißes Wickelkind mit der Beischrift $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$ noch im Rahmen der Höhle erscheint und neben ihm auf den Felsen, blau in Blau gemalt, Paare von weinenden Engeln, die sich ihm symmetrisch zuwenden. Auch unter Christus sieht man Wickelkinder, und zwar sechs nebeneinander (in einem Sarkophage?).

Anmerkung. Dem Texte entsprechend ist die oben XI, 26 und XXIII, 50 abgebildete Szene ‚Christus in der Vorhölle‘ mit außergewöhnlichen Beigaben ausgestattet: so dem Engelchor, dem Leichnam Christi und den Seelen der Verstorbenen, die wie in XXIII, 49 als Wickelkinder (statt wie XXXVIII, 88 als kleine Flügelgestalten) gegeben sind. Eine merkwürdige Umbildung bietet auch LX, 154.

150/1. München 228^v (Tafel LX).

Oben die Miniatur 150 mit der Überschrift: ‚Der Engel, auf dem Stein sitzend, sprach zu den Myrophoren: Sehet das Grab und freuet euch.‘

Es sind die Frauen am Grabe dargestellt: rechts die Grabhöhle mit der Mumie, darunter eine Gruppe kleiner schlafender Soldaten (Beischrift: ?), dann in der Mitte der Engel in blauem Gewand auf violetter Stein sitzend, mit einem roten Stab in der Linken, die Rechte nach dem Grabe erhebend. Er blickt zurück nach den beiden Marien, die links stehen; die vordere, mit Goldbesatz auf dem blauen Gewande, hält einen Gegenstand in der Rechten, die andere erhebt die Linke bedeckt zum Gesicht.

Die untere Miniatur 145 hat eine lange Unterschrift: ‚Der Engel begegnete den Myrophoren und sprach: Saget den Jüngern, daß Christus auferstanden. Die zwei Jünger (Petrus und Johannes) liefen zum Grab und sahen es leer und das Gewand liegend und das Tuch, das er auf dem Kopfe hatte, und sie glaubten, daß in der Wahrheit Christus auferstanden.‘

Man sieht wieder rechts die Höhle, darin die leere Mumie, davor erstaunt Petrus, $\overline{\text{P}}$, und hinter ihm Johannes. Dann folgt nach links der Engel, der sich zurück zu den

beiden Frauen wendet; von diesen hat nur die vordere den Nimbus. Sie hält ein Rauchfaß in den Händen.

Anmerkung. Die beiden in M. dargestellten Szenen werden sehr häufig gegeben. Das Malerbuch beschreibt sie unter § 308 und 310, S. 209 und verlangt auch, daß in der Szene mit Petrus und Johannes Magdalena anwesend sei. Die Malereien des Athos geben immer nur die Jünger und das Grab. M. ist einzig darin, daß die Myrophoren samt dem Engel wiederholt sind.

152. München 229^r (Tafel LX).

Überschrift: ‚Christus stand auf von den Toten und begegnete den Myrophoren und sprach: $\chi\alpha\iota\rho\epsilon\tau\epsilon$.‘

Christus, $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$, steht in Vorderansicht in einer Landschaft zwischen den beiden Frauen, von denen die eine links den Nimbus hat. Er erhebt die Hände segnend. Hinter den Frauen je ein Baum.

Anmerkung. Die Szene gehört eigentlich zwischen 150/l. Die byzantinische Kunst kennt für das $\chi\alpha\iota\rho\epsilon\tau\epsilon$ zwei Typen, einen, in dem der schreitende Christus sich zu den knienden Frauen zurückwendet, und einen zweiten, wo er wie in M. in der Mitte zwischen den Frauen steht. Doch sind diese gewöhnlich kniend gegeben. So verlangt es das Malerbuch § 309, S. 209. In den Malereien des Athos ist bisweilen eine der Frauen halb aufgerichtet (in Karyäs beide, in Kutlumis Maria). Daß beide mit unbedeckten Händen neben Christus stehen, kommt sonst nicht vor.

153. München 229^r (Tafel LX).

Unterschrift unter der ganzen Kolumne: ‚Abraham nahm die heiligen Drei in sein Haus auf zum Gastmahl.‘

Dargestellt sind die drei Engel bei Abraham. Sie sitzen vor einem sigmaförmigen Tisch, alle mit dem Kreuznimbus, dem $\text{O} \overline{\text{WN}}$ und der Beischrift: $\eta\pi\tau \overline{\text{E}}\lambda\alpha \tau\pi\theta \eta\mu\alpha$. Der mittlere faltet die Hände, die beiden zur Seite strecken die Rechte vor über den Tisch, auf dem drei Schüsseln stehen, während man davor, nach dem Vordergrund zu, zwei Zicklein gemalt sieht, die sich gegenseitig anblöken. Links vorn steht Abraham, $\overline{\text{AB}}$, nimbirt, die Hände nach den Gästen vorstreckend, rechts $\text{CAPP}\overline{\text{A}}$, die Hände vor die Brust haltend. Über ihr ein Baum.

Anmerkung. Das Malerbuch § 102, S. 114 beschreibt die Szene im wesentlichen M. entsprechend; eine Darstellung in Philothäu weicht von diesem Typus ab, indem Abraham links, Sara rechts zwischen den Engeln erscheint. Unser Typus ist jedenfalls uralt; ihn zeigen die Oktateuche (mit dem sigmaförmigen Tisch)¹ und in Varianten auch die Cottonbibel und die Mosaiken von S. Marco.² In den Mosaiken von S. Maria Maggiore und S. Vitale³ ist die Szene auffallend gleichartig, aber anders als in M. komponiert; die Engel sitzen hinter einem richtigen rechteckigen Tisch und Sara erscheint hinter Abraham links im Hause. In den Psaltern mit Randminiaturen findet sich die Bewirtung der Engel gewöhnlich zu Psalm 49, 13, einmal zu Psalm 129, 8 im Hamilton-Psalter.

154. München 229^v (Tafel LX).

Schlußblatt. Unter dem Textende ein Bild mit der Unterschrift: ‚Adam und Eva werden von neuem zum Leben zurückgeführt.‘

Zwischen den beiden Goldstreifen sieht man vor einer reich mit Gold verzierten schwarzen Wand Maria, $\overline{\text{M}} \overline{\text{EOV}}$, auf der braunen Thronbank sitzen. Sie trägt blaues

¹ Eine Abbildung in der russ. Ausgabe von Kondakov, Gesch. d. byz. Kunst XIII, 2.

² Abbildungen bei Tikkanen, Genesismosaiken Nr. 79 und 40.

³ Garrucci 215, 3 und 262, 2.

Untergewand und schwarze Pänula, beide mit Goldfalten. Sie hält Christus, $\overline{\text{IC}} \overline{\text{XC}}$, mit der Rechten an der Schulter, mit der Linken am Schenkel im Schoß. Er ist in ein braunes Gewand mit Goldfalten gekleidet und streckt die Arme nach der Seite aus, die Hände des greisen Adam links, der Eva rechts umfassend, die aus ihren Sarkophagen zu ihm emporsteigen und die andere Hand bedeckt halten.

Anmerkung. Die vorliegende Umbildung der Darstellung Christi im Limbus (vgl. XI, 26; XXIII, 50 und LIX, 149), wobei Christus durch Maria ersetzt und das Ganze repräsentativ umgebildet ist, findet sich — bezeichnend genug — wieder im Jakobus Monachus (Exemplar der Vaticana Fol. 48^v). Auch diese Bilderfolge geht wie die Mosaiken der Kahrijé Dschami auf syrische Anregungen zurück. — Vgl. auch Nr. 90, Tafel XXXVIII.

II. Kunstwissenschaftliche Untersuchung.

I. Orient oder Byzanz?

Wenn ich den vorliegenden Psalter als Ganzes überblicke, so liegt es, unseren geläufigen Anschauungen entsprechend, natürlich nahe, ihn für ein im Banne der byzantinischen Kunst entstandenes Erzeugnis zu halten. Ist er auch nicht von einem Griechen geschrieben, so gilt doch als feststehend, daß die Slawen wie die cyrillische Schrift, so auch ihre Kunst mit der Kirche von Byzanz übernommen haben, ja es könnte sogar a priori, wenn auch nicht der Schreiber, so doch der Maler ein Grieche gewesen sein. Vorläufig kommt es darauf nicht an: Ob Grieche oder Serbe, Hauptsache ist zunächst nur die Darlegung, daß unser Psalterzyklus auch ohne Byzanz denkbar ist. Um dieses Nachweises willen und weil ich glaube, die eigentliche Quelle des in der Münchener Miniaturenfolge hervortretenden Kunststromes nachweisen zu können, übernahm ich die vorliegende Arbeit und muß daher einleitungsweise etwas weiter ausgreifen.

In meinem Buche ‚Orient oder Rom‘ ist 1901 der Standpunkt vertreten, daß es nicht angehe, Rom zum bahnbrechend schöpferischen Zentrum einer neuen spezifisch römischen Kunststrichtung zu machen, die in alle Teile der römischen Weltmonarchie ausströme, d. h. zur römischen Reichskunst geworden sei. Daß Rom in der Kaiserzeit ein Zentrum, und zwar ein sehr bedeutendes Zentrum der Kunstbewegung war, wird niemand leugnen. Der kaiserliche Hof und die Regierung, das Großstadtpublikum und die militärischen Bedürfnisse zogen Künstler aus allen Teilen des Reiches dahin, es fand vor allem ein Einströmen jener bis in die Zeit des Augustus, wenn auch nicht immer in einzelnen hervorragenden Genies, so doch in der breiten Masse blühenden Kunst der hellenistischen Großstädte des Orients statt. Das wird allgemein zugegeben. Die Meinungen gehen erst auseinander, wo es sich um die Frage handelt, ob die in Rom eingewanderten Künstler eine eigene römische Kunstschule gründeten oder dauernd von ihrer hellenistischen Heimat abhängig waren, d. h. ob Rom anfang zu geben oder dauernd der nehmende Teil blieb.

Für uns neuere Kunsthistoriker war die Sachlage verschleiert, so lange wir ausschließlich die ältesten Erzeugnisse christlicher Kunst in Rom, seinen Katakomben und Basiliken suchten und von seiten der klassischen Archäologie das Studium des Hellenismus gegenüber dem Werden und der Blüte der attischen Kunst zurückgesetzt wurde. Das beginnt sich jetzt gründlich zu ändern. Die Schaar derer, die für die frühere Zeit Athen, für die spätere

Rom als einzige Zentren künstlerischer Blutzirkulation gelten lassen möchten, wird immer kleiner und es wächst immer mehr die Zahl derer an, die zwar mit gerechter Bewunderung zu dem ganz einzigen Phänomen der attischen Kunst aufblicken, zugleich aber erkennen, daß die Weiterentwicklung vom hellenisierten Orient ausgeht und die Entwicklungsrichtung gegeben ist durch das Zurücktreten von Hellas und den Sieg des Orients. Rom bleibt dabei sehr aus dem Spiel. Vom Orient her laufen die Kunstströme nach dem Westen, im Morgenlande bleiben bis zum Eintritt der germanischen Blüte die Quellen künstlerischer Formkraft dauernd in sprudelnder Tätigkeit. Im Orient wird auch die sog. römische Reichskunst und ihr Ableger, die altchristliche Kunst, geboren. Sie ist und bleibt hellenistisch. Ihr folgt als zweite Phase jene halborientalische christliche Kunst, die, von Jerusalem, Syrien, Mesopotamien, Armenien und Kappadokien ausgehend, im Figürlichen an der hellenistischen Form festhält, aber dem Geiste nach orientalisches und im Dekorativen bereits zum guten Teil persisch ist. Ihren eigentlichen Halt bilden die Klöster. Endlich setzt als dritte Phase der Islam ein; er ist der direkte Erbe Asiens und jener Weltmacht im besonderen, die sich einst allein neben Rom behaupten konnte, Persiens. So viel über die allgemeine, auch für unseren Psalter in Betracht kommende Kunstentwicklung im Osten.

Heute liegt mir im besonderen nahe die Frage nach der Rolle von Byzanz. Im Augenblick der Entstehung der zweiten, orientalischen Phase der christlichen Kunst durch den Willen des großen Konstantin als dessen und seiner Nachfolger Residenz aus dem Boden gezaubert. saugt es, wie einst Rom die hellenistischen, so jetzt alle orientalischen Elemente in sich auf, wird Roms Nachfolgerin als Sitz der Zentralgewalt und als Kunstzentrum. Wie man für die ersten drei Jahrhunderte von einer römischen Kunst schlechtweg spricht, so bezeichnet man die orientalische Phase der christlichen Kunst als byzantinisch schlechtweg. So lange in diesen Namen reine Zeitbestimmungen gesehen werden, sind sie zutreffend. Leider aber meint man damit zumeist auch eine von Rom, beziehungsweise Byzanz ausgehende Reichskunst, d. h. man führt die Gesamtkunst der ersten drei Jahrhunderte auf Rom zurück und meint ähnlich mit ‚byzantinisch‘ eine in den folgenden Jahrhunderten von Byzanz ausgehende, überallhin wirkende Reichskunst. Letzteres aber ist, wie ich in meiner Untersuchung über Mschatta ausgeführt habe,¹ ebenso wenig richtig wie im Falle Rom. Die vorliegende Arbeit gibt Anlaß, diesem Problem näherzutreten.

Wenn Byzanz allein oder auch nur ganz vorwiegend der gebende Mittelpunkt der christlichen Welt des Orientes gewesen wäre, dann müßte es, wie ich anläßlich des serbischen Psalters nachweisen will, ausgeschlossen sein, daß selbst in der Spätzeit noch Dinge geschahen und Strömungen auftauchten, die ihre Wurzel nur in der fortdauernden, Byzanz umgehenden Tradition des Orientes haben können. Ich rechne hierher von allgemein bekannten Tatsachen das eigentümliche, gegen die orthodoxe Kirche gerichtete Sektenwesen auf dem Balkan, in erster Linie die Bogumilenbewegung. Ich rechne ferner hierher und komme damit in das Fahrwasser der vorliegenden Aufgabe die Differenzierungen, welche deutlich in der Kultur der einzelnen slawischen Völker vorliegen. Beruhen diese wirklich nur auf der Verschiedenheit der nationalen Voraussetzungen und darauf, daß der eine Stamm mehr, der andere weniger Elemente des katholischen Westens, beziehungsweise von Rom her in sich aufnahm? Das mag bei den Südslawen für die Bulgaren und Kroaten zutreffen. Die einen entwickeln sich im engsten Anschluß an Byzanz, die anderen verdanken den

¹ Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1904.

Beziehungen zu Rom und Italien ihre Eigenart. Gerade die Serben aber, mit denen wir es in vorliegender Arbeit zu tun haben, dürften seit früher Zeit mehr als irgend ein anderer slawischer Volksstamm Fühlung mit einem Kulturfaktor genommen haben, der Byzanz gegenüber eine selbständige Macht bedeutet und das ganze Mittelalter hindurch Träger der altchristlichen Traditionen des Orients blieb: mit dem in den Klöstern blühenden geistigen und künstlerischen Leben der Mönche.

Es waren die Begründer des serbischen Staates Stephan Nemanja und sein Sohn, der erste Erzbischof des Landes, Sava, die gleich am Beginn einer selbständigen Entwicklung der serbischen Kultur enge Beziehungen zu jenem Gebiete der Balkanhalbinsel anknüpften, das sich bis auf den heutigen Tag als die seltsamste Mönchsrepublik im Bereiche der Christenheit erhalten hat, zum Berge Athos. Sava selbst wurde dort Mönch. Sein Vater, der König, folgte ihm nach, wurde ebenfalls zuerst im Kloster Watopädi Mönch und gründete oder baute von dort aus neu jenes Kloster Chilandar,¹ das seither ein Stützpunkt serbischer Kultur blieb und heute noch vorwiegend in serbischen Händen ist. Ich berühre diese allbekannten Dinge gleich hier einleitungsweise, weil sie die Voraussetzung bilden für die Möglichkeit der Entstehung eines serbischen Kunstwerkes, wie es unser Psalter ist.

Meine Arbeit stellt sich dar als ein Einspruch gegen die Annahme, daß alles, was die Südslawen — und die Serben in erster Linie — an griechischen Kulturelementen in sich aufgenommen haben, allein und ausschließlich von Byzanz gekommen sein mußte. Konstantinopel selbst ist nur ein Durchgangspunkt weit älterer aus dem Orient ihm zuströmender Kulturelemente. Es hat noch in der Spätzeit Wege gegeben — sie werden durch die Klöster bezeichnet —, mit denen die altchristliche Kultur und Kunst des Orients unmittelbar, ohne Berührung von Byzanz zu den Südslawen vordringen konnte. Man wird also in Zukunft nicht nur festzustellen haben, wo eine Tat der Südslawen fälschlich Byzanz zugeschrieben wird,² sondern man wird auch in Fällen, wo die Beziehungen zum griechischen, beziehungsweise orthodoxen Kulturkreise offenkundig zutage liegen, immer erst fragen müssen, ob da Byzanz selbst Einfluß nimmt oder die in den Klöstern fortwirkende Kraft der christlich-orientalischen Urzeit.

2. Die syrische Vorlage.

Es ist in der Beschreibung der Miniaturen wiederholt hervorgehoben worden, daß in ihnen Merkmale auftauchen, die eher auf eine andere als die byzantinische Einflußsphäre hinweisen. Ich fasse die dahin zielenden Beobachtungen zusammen.

Das Ornament anlangend ist deutlich, daß, soweit die Initialen in Betracht kommen, serbische, beziehungsweise südslawische Traditionen vorliegen. Das ist natürlich; wahrscheinlich sind sie von derselben Hand ausgeführt, die den serbischen Text schrieb. Von ihnen unterscheiden sich sehr wesentlich die Ornamentleisten über den Textanfängen. Sie treten immer in enger Verbindung mit den Miniaturen auf, werden also wohl vom Maler, nicht vom Schreiber ausgeführt sein. Das wird bestätigt dadurch, daß sie einen Ornamentstil zeigen, der für typisch byzantinisch gilt, aber persischen Ursprunges ist und wohl von den Klöstern verbreitet wurde. Von einzelnen dieser Ornamente kann gesagt werden, daß sie das persische Prototyp vorzüglich durchklingen lassen. — Ähnliche Beobachtungen konnten

¹ Ich schrieb bisher gewohnheitsmäßig Chilintari und sehe erst jetzt, daß die griechische Schreibweise inzwischen angenommen ist. Auch das ‚v.‘ Jagić beruht auf einem Irrtum.

² Vgl. für Serbien Millet, *Recueil des inscr. chrét. du Mont Athos I*, p. 144 und 151.

wiederholt auch den Miniaturen gegenüber gemacht werden. Ihre Typen entsprechen im allgemeinen den byzantinischen Gemälden, wie sie in den Psaltern mit Randminiaturen, den Malereien des Berges Athos und sonst vorliegen. Stellenweise aber brechen auch bei ihnen Anzeichen durch, die deutlich machen, daß der Maler auf Handschriften oder einzelne Vorlagen zurückgriff, die bessere, bezw. ältere Typen aufwiesen, als es die landläufigen byzantinischen sind.

Zunächst wird an das Verhältnis zu den beiden Psalterredaktionen anzuknüpfen sein. Die dem eigentlichen Psalter vorausgehenden Titelbilder sind so eigenartig zusammengestellt, daß an einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Gruppe der Psalter mit Vollbildern, unter denen der kleinasiatische Paris. 139 die Führung hat, nicht gedacht werden kann. Es wird vielmehr auszugehen sein von der offenkundigen Tatsache, daß der serbische Psalter trotz seiner Vollbilder doch der zweiten Gruppe, den Psaltern mit Randminiaturen angehört.¹ Gleichzeitig mit dieser Feststellung aber muß ausgesprochen werden, daß M. nicht die geläufige Redaktion vertritt, sondern auffallend oft eigene Wege geht. Liegt da ein individuelles Vorgehen unseres Malers vor oder spielen bedeutungsvolle Züge aus der



Abb. 32. Rom, Vaticana, Barberina-Psalter Fol. 114v: Illustrationen zu Psahn 71, Anfang und Vers 5.

Entwicklungsgeschichte der Psalterredaktion mit Randminiaturen herein?

Man nimmt heute allgemein an, diese Psalterredaktion sei eine Schöpfung byzantinischer Mönche, entstanden nicht lange vor der Mitte des 9. Jahrhunderts im Anschluß an die ikonoklastische Bewegung.² Anlaß zu diesem zeitlichen Ansatz gaben einige Miniaturen, die sich zweifellos unmittelbar auf den Bildersturm beziehen.³ Es sei gleich bemerkt, daß dergleichen im serbischen Psalter vollständig fehlt. Man hat auch erkannt, daß die Psalterredaktion mit Randminiaturen ein Ausfluß jenes Gedankenkreises sei, der das griechische Mönchtum

¹ Er steht darin in dieser Gruppe nicht allein. Vgl. Tikkanen I, S. 91 f. und unten im Anhang den bulgarischen Psalter.

² Kondakov in der Bearbeitung des Chludov-Psalters und Hist. de Part. byz. I, p. 160 f.; Tikkanen I, S. 10 f.

³ Zusammengestellt von Tikkanen I, S. 78 f.

beseelte, der künstlerische Niederschlag der theologischen Spekulation vieler Jahrhunderte in volkstümlicher Form. Das ist gewiß richtig; aber dieser Niederschlag vollzog sich nicht mit einem Male in Byzanz und im 9. Jahrhundert, sondern es dürfte auch diese Psalterredaktion wie diejenige mit Vollbildern auf eine sehr viel frühere Zeit zurückzuführen und ursprünglich durchaus unabhängig von Byzanz entstanden sein. Während ich für die erste Redaktion mit Vollbildern nachzuweisen suchte, daß sie der hellenistischen Stadtkultur des westlichen Kleinasiens ihren Ursprung verdankt,¹ glaube ich für die zweite Redaktion mit Randminiaturen wahrscheinlich machen zu können, daß sie als eine spezifisch orientalische Schöpfung in den mesopotamisch-syrischen Klöstern und ihrem Kreis im 6. Jahrhundert oder schon früher entstanden ist.

Es ist bereits oben S. 7/8 darauf hingewiesen worden, daß im Grunde genommen gleich das Titelblatt des ältesten Vertreters unserer Redaktion, dasjenige des Chludov-Psalters die Merkmale der mesopotamischen Schmuckart an sich trägt. Noch auffällender ist eine andere Tatsache, die man bisher übersehen hat. Ich meine die ganze Art der Einführung der Illustrationen, d. h., daß sie nicht, wie es die ägyptisch-hellenistische Art war, als Streifen oder Ausschnitte innerhalb der Textkolumnen oder als Vollbilder gegeben, sondern merkwürdig an den Rand der Kolumnen heraustrückt sind. Um dem Leser davon eine klare Vorstellung zu geben, bilde ich als Beleg zwei aufeinanderfolgende Seiten (114^v und 115^r) des jetzt in die Vaticana übertragenen Barberina-Psalters ab. Links oben in Abb. 32 sieht man zum Beginne des 71. Psalms Salomon vor dem Christusmedaillon, darunter zu Psalm 71, 5 David und Gedeon vor der eigenartig dargestellten Trinität² und rechts unten die Verkündigung gegeben. Am Rande des Textes von Abb. 33 ist zu Psalm 71, 11 die Anbetung der Magier dargestellt. Darüber erscheint prophezeiend Jesaias und unten sind nochmals



Abb. 33. Rom, Vaticana, Barberina-Psalter Fol. 115^r: Illustration zu Psalm 71, 11.

¹ 'Eine alexandrinische Weltchronik' in den Denkschriften der Wiener Akademie, Bd. LI, II, S. 182.

² Vgl. dazu Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Taf. 19. Gedeon ist ähnlich auch im Jakobus Monachus dargestellt.

die Magier zu Pferd auf der Reise gemalt. Der Bezug der Bilder zum Text ist durch korrespondierende Zeichen hergestellt.

Dieses Herausrücken der Bilder an den Rand ist ein Merkmal gerade der ältesten mesopotamischen Pergamenthandschriften. Dafür ist das 586 n. Chr. vom Kalligraphen Rabbula im Johanneskloster zu Zagba in Mesopotamien vollendete Evangeliar der Laurentiana ein typischer Vertreter.¹ Die Miniaturen sind zwar alle rückwärts an den Anfang gestellt und Vollbilder; aber die biblischen Szenen beschränken sich ausschließlich auf den Rand neben den Kanonesarkaden, nur das bekannte Blatt mit Kreuzigung und Himmelfahrt etc. macht eine Ausnahme. Noch bezeichnender vielleicht ist das Evangeliar der Bibl. nat. Syr. 33, das einst dem Kloster Mar Ananias in Mardin gehört hat und worin sich ausschließlich Illustrationen am Rande neben den Kanonesarkaden finden.² Für die im armenischen, koptischen und merowingisch-irischen Kreise beginnende Initial- und sonstige Ornamentik bleibt das Herausrücken über die Textkolonne dauernd charakteristisch.

Zu diesen Anzeichen des frühchristlich-orientalischen Ursprunges der Psalterredaktion mit Randminiaturen kommt ein Umstand, den schon Kondakov und Tikkanen hervorgehoben, aber nicht in seiner symptomatischen Bedeutung erkannt haben. Die älteren Vertreter dieser Redaktion, der Chludov- und Pantokrater-Psalter, sowie das Fragment Paris. 20 setzen in Technik wie Formgebung die künstlerischen Traditionen der altchristlichen Kunst fort, bilden, wie sich Kondakov ausdrückt, einen Übergang von der älteren Mosaikerkunst des 6. Jahrhunderts zur Monumentalkunst seit dem 10. Jahrhundert.³ Tikkanen leugnet das nicht, findet aber, daß ikonographisch nur sehr wenige Motive als entlehnt nachweisbar seien.⁴ Ich glaube, sein Urteil erklärt sich zum Teil daraus, daß er nicht das richtige Vergleichsmaterial heranzog. Es ist von vornherein ausgeschlossen, daß die hellenistischen Typen der römischen Katakomben und Sarkophage in Betracht kämen; vielmehr kann es sich immer nur um die orientalische Hinterlandkunst der Mönche, also in erster Linie wieder um die obengenannten mesopotamischen Handschriften handeln, als äußerste Grenze nach dem Hellenistischen hin etwa um die Wiener Genesis, den Rossanensis und den Kosmas Indikopleustes. Der Josua-Rotulus ist rein hellenistisch-alexandrinisch. Da die kunsthistorische Forschung auf dem Gebiete der orientalischen Hinterlandkunst in Kappadokien, Mesopotamien, Syrien und bei den Kopten kaum erst im Entstehen begriffen ist, kann natürlich niemandem ein Vorwurf daraus gemacht werden, wenn er sich ihrer entscheidenden Bedeutung in allen mit dem Klosterleben in Verbindung stehenden Strömungen nicht klar bewußt war.

Es würde zunächst Sache eines Theologen sein zu zeigen, daß der Geist, aus dem heraus die Psalterredaktion mit Randminiaturen entstand, nicht erst in Byzanz und nach dem Bildersturm vorzufinden, sondern alte Klostertradition ist. Ich erspare mir die eingehendere Untersuchung auf einem Gebiete, auf dem es so viele ausgezeichnete Kenner gibt und rechne nur mit dem deutlichen Eindruck, daß vieles von dem, was Tikkanen so trefflich

¹ Garrucci 129 f., besser Venturi, Storia I, 162 f. (dessen Photographien durch Millet, Collection de l'école des Hautes Études 1384—1406 zu beziehen sind).

² Proben bei Stasoff, L'ornement slave et oriental CXXVI, 7—10. Sie sind nebenbei gesagt derart flott impressionistisch mit dem Pinsel in Farben hingestrichen, daß man sie ganz gut in den Vogeldarstellungen mit japanischen Arbeiten vergleichen kann und erkennt, was eigentlich einst der chinesischen Kunst den Anstoß gegeben hat, Attika oder der persische Hellenismus. Ich möchte von dieser Beobachtung aus nicht gleich schließen, daß auch die auffallend impressionistische Technik des Belgrader Psalters noch auf die orientalische Vorlage zurückgehe. Möglich wäre das immerhin.

³ Hist. de l'art. byz., p. 170 f.

⁴ A. a. O. S. 22 f.

für unsere Redaktion als bezeichnend dargelegt hat, ebensogut in den mesopotamischen, syrischen und kleinasiatischen Klöstern — ich nehme bewußt nur die koptischen aus — weit vor der Zeit des Bildersturmes nachweisbar sein dürfte. So vor allem der volkstümliche Grundzug. ‚Man könnte fast glauben,‘ sagt Tikkanen, ‚Werke der frühchristlichen Kunst vor sich zu haben, so leicht fließt die Erfindung, so ungequält und unbefangen springen die Ideen hervor, so sorglos und breit ist die Ausführung — wären wir nicht hier noch etwas weiter von der Antike entfernt und wäre nicht der theologische Geist, der die Phantasie der Künstler leitet, der alten Kunst so gänzlich fremd gewesen.‘ In Alexandria und dem Kreise des Klemens und Origenes vielleicht; aber in den späteren Theologenschulen von Edessa und Nisibis, in der seit Lukian († 311) aufblühenden antiochenischen Exegetenschule,¹ vor allem aber in den schließlich allen theologischen Betrieb aufsaugenden Klöstern? Gerade sie wurden die Stätten, wo das Volkstümliche mit der Theologie auf das engste Hand in Hand ging, abstrakte Gedanken, moralische Tendenzen und symbolische Anspielungen in handgreifliche Bilder umgesetzt wurden. Im syrisch-griechischen Kreise aber fand auch jene Entwicklung der orthodoxen Liturgie statt, von der Tikkanen (S. 71) selbst annimmt, daß sie die mönchisch-theologische Bilderredaktion, ebenso wie die dichterische Tätigkeit der Meloden angeregt habe.

In der hier dargelegten Frage nach dem mesopotamisch-syrischen Ursprunge der Psalterredaktion mit Randminiaturen scheint nun die Münchener serbische Handschrift eine bedeutungsvolle Rolle zu spielen. Ich glaube wahrscheinlich machen zu können, daß unsere Miniaturen dem orientalischen Prototyp trotz der Ausführung in Vollbildern nahe stehen und der ganze Zyklus im wesentlichen einer älteren Redaktion angehört, die wohl zu unterscheiden ist von jener jüngeren, der alle erhaltenen Psalter mit Randminiaturen angehören. Diese zweite Redaktion ist als eine byzantinische, nach dem Bildersturm vorgenommene Umarbeitung zu betrachten. Sie geht nicht unmittelbar auf die Typenreihe zurück, die unserem serbischen Psalter vorgelegen hat. Es sind vielmehr sehr oft für ein und dieselbe Psalterstelle, ja sogar ein und dieselbe Sache ganz verschiedene Lösungen genommen. Ich möchte dafür ein Beispiel geben. Der Münchener serbische Psalter illustriert den 55. Psalm mit dem Bilde XX, 42, darstellend die Gefangennahme Davids, die im ersten Verse erwähnt ist: *ἐκράτησαν αὐτὸν οἱ Ἀλλόφρολοι ἐν Γεθ.* Unser Miniator, beziehungsweise seine Vorlage greift die Bezeichnung der Stadt Getha heraus. Man sieht diese im Hintergrunde, die Gefangennahme findet vor ihrem Tore statt. Anders die byzantinische Redaktion (Abb. 34): sie greift die Bezeichnung *Ἀλλόφρολοι* auf und zeigt David inmitten von Soldaten ohne die Stadt. — Im gegebenen Falle nähert sich der byzantinische Typus mehr dem Hellenistischen als der Typus im Münchener Psalter; denn David tritt statt als bärtiger Greis und König in der byzantinischen Redaktion als Jüngling und in einer Stellung auf, die sehr stark an jene dionysische Idealfigur hellenistischen Ursprunges erinnert, die ich im Anschluß an die Reliefs der Aachener Domkanzel besprochen habe² und die im Kosmas Indikopleustes für



Abb. 34. Athos, Kloster Pantokrator, Psalter mit Randminiaturen Fol. 68^v: Gefangennahme Davids. (Nach Millet.)

¹ Vgl. Kilm, Theodor von Mopsuestia und Junilius Africanus.

² Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, S. 55 f.; Der Dom zu Aachen, S. 12 f.

die Gestalt Abels (Garrucci 142, 2) verwendet ist. Die Vorlage, die ich für den serbischen Psalter nachweisen möchte, war also nicht die einzige in althechristlicher Zeit existierende. Es muß mehrere Redaktionen gegeben haben, hellenistische und orientalische nebeneinander.¹ Das

alles vorläufig nebenbei. Hauptsache ist mir im folgenden der Nachweis, daß in dem Münchener Psalter deutlich erkennbar kein byzantinisches, sondern ein hellenistisch-orientalisches, bezw. syrisches Vorbild steckt.

Ins Gewicht fallen zunächst die ausgesprochen hellenistischen Spuren, die sich in einzelnen Miniaturen geltend machen. Ich meine damit nicht den typisch byzantinisch gewordenen Schematismus in der Ausbildung der Hintergründe, wonach Felskegel eine Landschaft, Architekturen, womöglich durch eine Draperie verbunden,² Innenräume bedeuten. In dieser Richtung ist nur XVI, 35 mit dem im Hintergrund auf einer Basis zwischen Flügeln stehenden Kopf auffällig. Wichtiger sind hellenistische Züge in den Figurenkompositionen selbst. So gleich im Titelblatt des eigentlichen Psalters V, 8. Diese Miniatur gibt das typisch-hellenistische Autorenbild, bekannt von den Evangelistenbildern her.³ Unge- wohnt ist daran nur die inspirierende Gestalt. Gerade sie aber beweist die in unserem Psalter nach-



Abb. 35. Mailand, Ambrosiana (M. 54 sup.) Fol. 2^r: Psaltertitelblatt.

lebende außergewöhnlich alte Überlieferung.⁴ Ihre Herkunft ist im gegebenen Fall unschwer festzustellen. In einem Psalter des 11. Jahrhunderts der Ambrosiana zu Mailand (M. 54 sup.) findet sich neben diesem Autorenbild noch ein zweites Titelblatt, darstellend das Hirtenidyll, d. h., entsprechend dem psalterverfassenden Greis, den leierspielenden Jüngling. Auch da erscheint hinter letzterem die über seine Schulter blickende Frauengestalt. Daß sie hellenistischen Ursprungs ist und die Melodia bedeutet, kann man dem Pariser Psalter 139 ent-

¹ Das hätte auch Petković 'Ein frühchristl. Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München' beachten sollen.

² Sie ist bisweilen auch um einen Baum geschlungen. Vgl. die noch überraschend raumtiefen Hintergründe der Kahrijé Dschami. Sie müssen auf gute alte Originale zurückgehen.

³ Vgl. für den Ursprung E. Diez in meinen Byz. Denkmälern III, S. 38 f.

⁴ Vgl. dazu insbesondere den Codex Rossanensis in der Ausgabe von Haseloff, Tafel XIV.

nehmen. Die Gestalt hinter dem schreibenden David (Abb. 35)¹ ist also ursprünglich wohl nichts anderes als eine Parallelbildung und ich zweifle, ob sie der Miniator der Mailänder Handschrift schon für den heil. Geist ansah. Beschriften fehlen leider. Die Frauengestalt hat noch durchaus antiken Typus und es fehlen ihr die Flügel. Der Maler von M. ist übrigens nicht der erste, der sie damit versieht. Schon im karolingischen Utrechtspsalter sind sie vorhanden.² Ob nun der karolingische Künstler durch sie seinem Verständnis ähnlich nachhelfen wollte wie der Miniator unserer Handschrift, mag vorläufig dahingestellt bleiben. Mir erscheint nur wahrscheinlich, daß die inspirierende Gestalt hellenistischen Ursprunges ist und erst allmählich in einen Engel, beziehungsweise den heil. Geist umgesetzt wurde.

Ich gehe nun über auf den offenkundigsten Beleg des hellenistisch-syrischen Ursprunges einzelner unserer Bilder, auf die Miniatur XI, 25 zu Psalm 23, 1 f.: Τοῦ κρηίου ἡ γῆ. Da sie nichts mit den Illustrationen zur gleichen Psalterstelle im Barb. und Kiew zu tun hat, entsteht die Frage, ob in ihr vielleicht eine Erfindung des Malers unserer Handschrift vorliegt? Gewiß nicht. Ihre Entstehung muß vielmehr zurückgehen in hellenistische Zeit und auf orientalischen Boden. Ersteres wird belegt durch die Personifikation der ΓΗ. Wir sind dabei nicht allein auf die allgemeine Erwägung gewiesen, daß eine im Typus der antiken Ortsnymphe gehaltene Gestalt unzweideutig auf diesen Ursprung weist,³ sondern können durch syro-ägyptische Parallelen ganz nahe an Zeit und Ort der Entstehung unseres Bildes herankommen. Eine solche Parallele bietet zunächst der (wohl in Achmim gefundene) große Gewandschmuck in Seide mit antiken Figuren, der jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin aufbewahrt wird. Wir sehen da unter anderem die Nymphe⁴ in genau der gleichen Haltung sitzend, die Rechte gesenkt, und zwar nach einem Krug, aus dem Wasser strömt, die Linke erhoben mit einer Blüte; der Oberkörper ist ganz nackt gelassen. Man möchte glauben, daß auch die ΓΗ unserer Miniatur ursprünglich die Rechte auf den Krug stützte. In der Linken hielt sie wahrscheinlich ein Füllhorn, wie auf einem Gobelinnedaillon, das, ebenfalls in Achmim gefunden, die inschriftlich als ΓΗ bezeichnete Büste einer Frau zeigt.⁵ Diese zweite Parallele nähert sich unserer Miniatur auch darin, daß sie die gleiche Kopfhaltung und den Blütenschmuck im Haar aufweist. Der Maler des serbischen Psalters hat manches in seiner Vorlage nicht verstanden, seine ΓΗ ist in vielen Zügen uniform mit der Personifikation des Tages in XLV, 105 (vgl. auch das farbige Titelblatt).

Ich führe hier gleich an, was sich sonst noch an Personifikationen in unserem Psalter findet und der hellenistischen Sphäre angehört. Tag und Nacht in der eben zitierten Schlußminiatur des eigentlichen Psalters Παῦσα πνοή sind der byzantinischen Kunst so geläufig, daß ein in guten Traditionen lebender Künstler sie selbst in der Spätzeit, der unser Psalter angehört, ohne alte Vorlage einführen konnte. Ich erinnere an die ältesten Vorbilder wie das prachtvolle Bild der Nacht im Paris. 139 Fol. 435^v⁶ und die Wiederholung im vaticanischen Jesaias gr. 755, entstanden um 900.⁷ Da ist die Gestalt mit gesenkter Fackel

¹ Nach einer Aufnahme von Millet, Collection des H^{tes} Études C 363. Vgl. Venturi, Storia II, 452/3.

² Vgl. die Facsimileausgabe, Latin Psalter in the University Library of Utrecht I^v und Tikkaven, S. 172.

³ Auch die beiden Handschriften des Jakobus Monachus zeigen noch Personifikationen, ebenso die Kanones des Marc. 540. Es wird in jedem einzelnen Falle zu untersuchen sein, ob da alte Überlieferungen rein oder in Umbildungen vorliegen.

⁴ Abbildung im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen XXIV (1903), S. 163.

⁵ Vgl. diese Denkschriften, Bd. LI, Abh. II, S. 145.

⁶ Omout, Fac-similés des miniatures, pl. XIII.

⁷ d'Agincourt, Hist. de l'art. Peint., pl. XLVI.

noch hellenistisch in natürlichem Inkarnat gegeben. Blau, besser gesagt schwarz erscheint sie dann in den Oktateuchen und dem Physiologus, das Material darüber habe ich bereits an anderer Stelle zusammengestellt.¹ Es kann auffallen, daß Tag und Nacht in unserem Psalter nie in den Szenen des Auszuges aus Ägypten (XXVII, 58; XXXV, 80 und LIX, 148) erscheinen, in denen sie sonst sehr oft wiederkehren. Ähnlich fällt auf, daß die in den Psaltern mit Randminiaturen so häufigen Darstellungen verschiedener Flußgötter fehlen, besonders in XL, 93. Unser Miniator kennt außer Tag und Nacht nur noch die nicht minder geläufigen Personifikationen des Jordan XXXVII, 87, des Meeres XXXII, 74, des Kosmos (IX, 22 und LVI, 141) und von Kirche und Synagoge (X, 24). Das sind Typen, die sich bis auf den heutigen Tag in der slawischen und neugriechischen Heiligenmalerei erhalten haben. Der Miniator ist in diesen Dingen, wie auch darin, daß er die inspirierende Gestalt in V, 8 und die Reue XVII, 37 zum Engel, den Hades (XI, 26) zum Teufel macht, durchaus modern, d. h. nicht nur Kopist einer alten seltenen Vorlage, sondern Vertreter der auch in seiner Zeit noch lebendigen Überlieferung. Umsomehr fällt daher die ΓΗ in XI, 25 auf. Sie ist nicht Gemeingut geworden, der Maler kann sie nur einer ganz alten Vorlage entnommen haben. Dafür spricht auch die Art, in der die Nymphe eingeführt wird. Sie erscheint in pantheistischem Sinne als richtige Naturpersonifikation inmitten von Erde und Meer. Wäre nicht die Faust oben, man könnte in dieser vom Okeanos umströmten ovalen Erdscheibe die Illustration eines antiken Geographen vermuten. Ein ähnliches Oval kopiert nach einer alten Vorlage in der Art des Kosmas Indikopleustes auch Barb. 169^r als Illustration zu Psalm 103, in dem Gott aus dem Buche der Natur gelobt wird, einer Stelle, der in unserer Handschrift die Bilder XXXII, 72—74 beigelegt sind. Im Barb. sieht man unter den ἀντίποδες ein Oval in Gold mit der landschaftlich dargestellten ΓΗ, worauf Nackte mit Sonne und Mond erscheinen, darunter drei Köpfe.²

In dem hellenistischen Milieu von XI, 25 macht sich die Hand Gottes sehr auffallend bemerkbar. Ihre Einführung ist semitisch-orientalischen Ursprunges und ein Merkmal desselben Geistes, der oben in den ikonographischen Anmerkungen öfter festzustellen war in Fällen z. B., wo auch an Stelle der von den Psaltern mit Randminiaturen gegebenen leiblichen Gestalt Christi puritanisch nur das Symbol, die Hand, dargestellt war. Ich erinnere an X, 23 und XXX, 68. Derselbe Geist äußert sich, wenn VII, 16 als Vernunft Davids zur Illustration von Psalm 8, 2/3: *ὅτι ἐπήρθη ἡ μεγαλοτρέπεια σου ὑπεράνω τῶν οὐρανῶν* die unpersönliche Hetoimasia gegeben ist, auch wieder allein in unserem Psalter, während die Stelle in dem Zyklus der Psalter mit Randminiaturen nicht illustriert wurde. Das bezeichnende Nebeneinander hellenistischer und orientalischen Auffassung macht sich besonders geltend in Miniaturen wie XXV, 55, wo der hellenistische Typus des schönen Jünglings für Christus unmittelbar mit dem eines Greises verbunden ist.³ Dieser letztere erscheint nochmals in XLVIII, 111. Vgl. auch XXXVII, 85.

Nach diesen an der Hand des Kronzeugen (XI, 25) für den hellenistisch-orientalischen Ursprung unseres Bilderzyklus gewonnenen Eindrücken wende ich mich einer Durchmusterung der gesamten Miniaturenfolge auf die in ihr deutlichen syrischen Merkmale zu. Es ist bereits oben S. 9f. bemerkt worden, daß gleich die beiden ersten Bilder in

¹ Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, S. 72 f. Dazu die Anfangsminiatur im Pariser Hiob 134.

² Vgl. dazu das erste der Schöpfungsfresken im Langhaus der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi.

³ Vgl. außer dem oben S. 43/4 Gesagten noch meinen Aufsatz 'Christus in hellenistischer und orientalischen Auffassung', Beilage zur 'Münchener Allg. Zeitung' Nr. 14 vom 19. I. 1903.

diesem Sinn als Aushängeschilder anzusehen sind. Sie fehlen in der Folge einleitender Miniaturen der hellenistischen Redaktion, nehmen sich also von vornherein an dieser Stelle fremdartig aus. Nun hat die eingehende Betrachtung des Todesbildes I, 1 gelehrt, daß in der Art, wie der Tod dargestellt ist, die nächsten Berührungspunkte mit dem auf dem Sinai geschriebenen Kosmas Indikopleustes vorliegen. Und etwas Ähnliches läßt sich für I, 2 die Darstellung ‚Diese eitle Welt‘ aus der Barlaam- und Joasaph-Legende nachweisen. Auch sie hat ihren Ausgangspunkt in einem syrischen Kloster. Ein Mönch des Sabasklosters, Johannes, brachte diesen indischen Roman nach Jerusalem und verfaßte in Palästina dessen griechische Bearbeitung, die dann in alle Sprachen unseres Kulturkreises übergang. Das geschah in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts.¹

Es ist nun für meine Untersuchung von besonderem Wert, zeigen zu können, daß die in M. enthaltene Miniatur I, 2 nur unmittelbar auf diesen Roman zurückgehen, d. h. nicht etwa durch die Psalterredaktion mit Randminiaturen angeregt sein kann. Dies wird bezeugt einmal durch die Tatsache, daß die untere Szene, die Entblößung der Knochen, in den Psaltern überhaupt nicht vorkommt, also nur unmittelbar dem Roman entnommen sein kann; dann aber spricht dafür ein Detail der oberen Szene selbst. Wir besitzen eine reich illustrierte griechische Handschrift des Romans. Sie befindet sich als Cod. gr. 1128 in der Bibliothèque nationale. Durch die Güte H. Graevens bin ich in der Lage, die Parallele zu unserer Miniatur abbilden zu können (Abb. 36). Es ist überflüssig, sie

zu beschreiben. Was interessiert, ist das im Text erwähnte Motiv: ‚In der Mitte dieses Baumes Honigtropfen zum Ergötzen.‘ Die Psalter mit Randminiaturen lassen diesen Zug durchweg vermissen. M. dagegen nimmt ihn auf und unterscheidet sich darin sehr wesentlich von ihnen. Gerade dieses Motiv aber hat seine Parallele in der Pariser Handschrift: Man sieht den Baum in der Mitte und in dessen Krone den die Tropfen schlürpfenden Menschen; dazu links das Einhorn, unten die Mäuse, Drachen und Hades, nebst anderen Zugaben, die in unserem Psalter fehlen. Die Pariser Miniatur gehört dem 14. Jahrhundert an,² ist aber zweifellos zum Teil wenigstens die Kopie einer älteren Vorlage. Das Münchener Bild muß

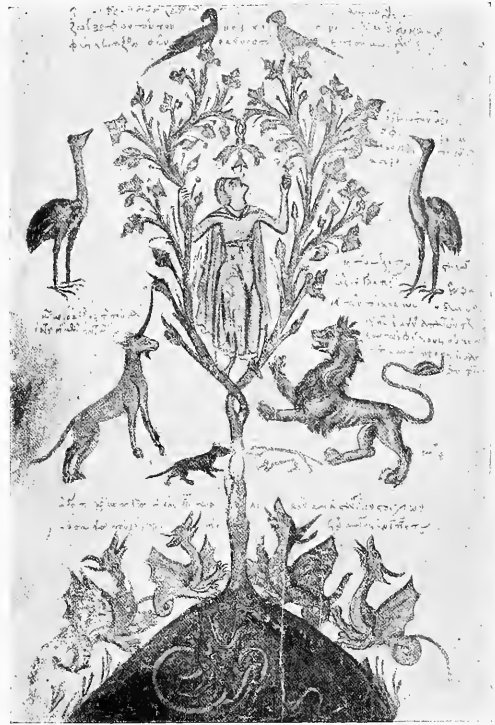


Abb. 36. Paris, Bibl. nat. gr. 1128: Illustration des Barlaam und Joasaph Romans.

¹ Vgl. Krumbacher, *Gesch. d. byz. Literatur*², S. 887. Einen ähnlichen Weg machte die Sakuntala-Dichtung. Vgl. *Byz. Zeitschrift* 1905, S. 653.

² Vgl. Bordier, *Description*, p. 246.
Denkschriften der phil.-hist. Klasse. LII. Bd. II. Abb.

auf eine ähnliche gute Originalquelle zurückgehen. Das bezeugt, wie gesagt, auch die Verbindung mit der Darstellung im unteren Streifen.

Von den einleitenden Szenen aus dem Leben Davids wäre IV, 6 David unter den Chören hervorzuheben als ein Symptom der Beziehungen zu Syrien. Das hat schon Springer für diesen Typus festgestellt.¹ Die Einführung des Lebensbaumes in VI, 11 und des Syne-driums in VI, 13 weist in dieselbe Richtung. Ebenso scheint von Syrien auszugehen die Vorliebe für die symbolische Darstellung des Hirsches am Wasser XIII, 30. In der Darstellung VII, 18 ‚Der gerechte Richter‘ ist der Pantokrator in einer Bedeutung verwendet, die im syro-ägyptischen Kreise zu Hause ist und etwas Ähnliches gilt für die heute Deesis genannte Komposition von XIV, 31. Darauf muß hier etwas näher eingegangen werden.

Die sogenannte Deesis hat kunstgeschichtlich ihren Ausgangspunkt nicht in einer byzantinischen Hofzeremonie,² sondern geht zurück auf die altchristliche Darstellung, die man mit dem Schlagworte ‚legem dat‘, besser als ‚traditio legis‘ bezeichnet. Man hielt diese für römischen Ursprungs, ich³ und Baumstark⁴ haben nachgewiesen, daß sie hellenistisch-orientalischer, beziehungsweise syrischer Abstammung ist. Zu dem Typus gehört der thronende Pantokrator in der Mitte, zwei stehende Gestalten zu den Seiten, die ihm huldigen oder eine Gabe empfangen. Ursprünglich war auf einer Seite wohl Petrus gegeben, der die Gesetzesrolle empfängt, einmal auf einem ägyptischen Stoff auch den Psalter. In der ‚Deesis‘ sind an Stelle der Apostelfürsten Maria und Johannes d. T. getreten,⁵ im Belgrader Psalter statt Johannes David. Es scheint mir wahrscheinlich, daß diese letztere Variante uralt ist, allerdings in der durch den erwähnten ägyptischen Stoff⁶ nahegelegten Fassung, daß der Pantokrator David den Psalter übergibt. Von da zum Typus der Illustration unserer Psalterstelle war nur ein Schritt. Ich glaube, daß er bereits in frühchristlicher Zeit und im syrischen Kreise vollzogen worden sein dürfte.

Eine verwandte Gruppe bilden Kompositionen, die wie die Deesis für byzantinische Schöpfungen gelten, aber weit älteren, und zwar syrischen Ursprungs sind. Sie werden bezeichnend genug in der Psalterredaktion mit Randminiaturen und besonders in der von unserer serbischen Kopie vertretenen Redaktion mit Vorliebe verwendet. Dahin gehören die Anastasis, die in M. nicht weniger als dreimal (XI, 26; XXIII, 50 und LIX, 149) vorkommt,⁷ die *Εισόδια* (XV, 32) und die *Κόμησης* (XXIII, 49) der Maria, die ausgebildet syrischen Typen wie Geburt, Kreuzigung,⁸ Himmelfahrt und sehr vieles andere, das hier zu behandeln über den Rahmen dieser Monographie hinausginge. Unsere Redaktion hat Bildtypen bewahrt, die später in den byzantinischen und russischen Psaltern nicht mehr vorkommen, so XVI, 35 die Darbringung. Es ist bezeichnend, daß gerade in diesem Bilde ein hellenistisches Motiv festgehalten ist; davon war bereits S. 34 die Rede. Sehr beachtenswert ist auch, daß XXIV, 52 in der Kreuzführung Christi das Kreuz fehlt und Christus wie Barabas im Rossanensis gefesselt ist. Das muß eine altchristliche Fassung sein, älter wahrscheinlich als die sonst in unserem Psalter vorherrschenden orientalis-

¹ Vgl. oben S. 16 f.

² Kondakoff, Byz. Zellenemails Swenigorodskoi, S. 274. Vgl. mein ‚Der Dom zu Aachen‘, S. 88.

³ Orient oder Rom, S. 100 f.

⁴ Oriens christ. III, S. 173 f. Dazu Byz. Zeitschrift XIII, S. 661.

⁵ Vgl. unten Abb. 39, S. 109.

⁶ Orient oder Rom, Taf. V. Vgl. dazu die sonderbare Deutung Schultzes im Lit. Zentralblatt 1901, Sp. 1155.

⁷ Vgl. über den Ursprung meine Koptische Kunst S. XVIII und oben S. 28 f., 40 f., 85 f.

⁸ Vgl. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi. Dazu Byz. Zeitschrift XIV (1905), S. 262 f.

christlichen Typen. Neben der Miniatur XXIV, 53 nimmt sie sich aus wie jene in den ersten Jahrhunderten vorherrschende, im Hellenismus wurzelnde Scheu vor der historischen Wahrheit neben der ausgeprägt realistischen Anschauungsweise der zweiten, orientalischen Phase in der Entwicklung der christlichen Kunst.¹

Eine ganze Reihe von Miniaturen unseres Psalters geht nicht auf die den Byzantinern und Slawen geläufige Fassung der Septuaginta zurück, sondern muß Apokryphen zur Grundlage haben. Solche Texte kommen im Osten vorwiegend für die frühchristliche Zeit und den Süden in Frage. Dahin gehören einige der eben angeführten Darstellungen, in erster Linie aber die Art, wie das Wasserwunder Mosis XXVII, 59 gegeben ist. Der geläufige Typus hält sich treu an die natürlichen, von den biblischen Texten gegebenen Voraussetzungen. Ich gebe Abb. 37 die Miniatur des Pantokrator-Psalters Fol. 104^v.² Moses, höher stehend, stößt seinen Stab in den Felsen; die Juden führen das Wasser des so geschaffenen Baches aus verschiedenartigen Gefäßen an den Mund. Man vergleiche damit unsere sonderbare Miniatur und überdenke die entsprechende Beischrift: ‚Moses durchbrach den Stein, aus welchem zwölf Quellen Wasser sich ergossen.‘ Die Form des Karrens, auf dem der Stein mit seinen zwölf Quellen liegt, ist nicht wesentlich verschieden von den Wagen, die in den Josefsszenen XXXIII, 77 und XXXIV, 78 zur Anwendung gelangen. Diese letzteren aber finden sich gleichartig auch in den Psaltern mit Randminiaturen. An dem alten Ursprung der Darstellung kann also von dieser Seite her nicht gut gezweifelt werden. Woher nun diese Vorstellung des Wasserwunders (vgl. Exod. 17 und Num. 10) kommt, dafür liegt folgender Fingerzeig vor. A. Musil teilt mir mit, daß die Mönche des Sinaiklosters

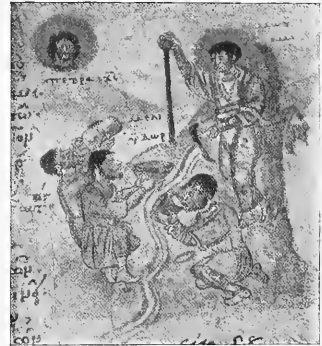


Abb. 37. Athos, Kloster Pantokrator. Psalter mit Randminiaturen Fol. 104^v: Mosis Wasserwunder.

heute noch einen Stein mit zwölf Löchern als von Moses beim Auszuge mitgeführt zeigen. Ein solcher Stein werde auch in der apokryphen Literatur des Alten Testaments und in Pilgerberichten erwähnt³ und nur mit Zugrundelegung dieser Quellen lasse sich auch die Stelle bei Paulus I Cor. 10, 4 verstehen: *ἐπιον γὰρ ἐκ πνευματικῆς ἀκολουθούσης πέτρας* (daher die zwölf Löcher = Stämme, Apostel). Die Zwölfzahl von Quellen findet sich Exod. 15, 27 und sonst erwähnt. Ich meine, auch diese so auffallend abweichende Darstellung des Wasserwunders führt also unmittelbar auf Syrien, vor allem auf das Sinaikloster als Entstehungsort unserer Grundredaktion.

Auch das Gelage XXVIII, 61 läßt sich nicht einfach mit dem Text der Septuaginta in Einklang bringen. Nach der Beischrift kann sich die Miniatur nicht, wie man vielleicht geneigt wäre anzunehmen, auf das Passahfest Exod. 12 beziehen, sondern doch nur auf Exod. 32, 6, d. h. sie müßte in der Wüste am Fuße des Sinai spielen nach Aufrichtung des goldenen Kalbes und der XXXVI, 83 dargestellten Szene. Das Gelage geht aber nach der auch für unsere Handschrift gültigen typisch späthellenistischen Lokalandeutung — die

¹ Vgl. meinen Aufsatz ‚Die Schicksale des Hellenismus‘. Jahrbücher für das klass. Altertum XV, 19 f.

² Nach Millet, Collection des H^{tes} Études C 96.

³ Sepp, Palästina teilt über den ‚Quellenstein‘ gelegentlich der Beschreibung des Sees Tiberias Näheres mit. Das Werk ist mir leider nicht zur Hand.

Architektur im Hintergrunde mit der verbindenden Draperie — im Innern eines Hauses vor sich. Auch diese sonderbare Vorführung dürfte schwerlich auf einem Einfall des Malers unserer Handschrift beruhen. Der signaförmige Tisch und die Anordnung der Figuren ist, wie an Darstellungen des Abendmahles nachgewiesen werden kann, uralt.¹

Eine sehr merkwürdige Szene XLVII, 108 findet sich dann noch im Psalteranhang zum zweiten Hymnus des Moses Deut. 32, 21 f. Es ist mir nicht gelungen, eine sichere Deutung für sie zu finden, was nicht wundernehmen kann, denn schon der Miniator, beziehungsweise der Schreiber, der die Bilder mit Beischriften versah, scheint in meinem Falle gewesen zu sein: er hat bei diesem Bilde wie bei XI, 25 die sonst fast durchweg beige-schriebene Erklärung weggelassen. Das weist vielleicht darauf, daß er das Bild — was ja wohl ganz allgemein gilt² — nicht selbst komponierte, sondern nach einer Vorlage kopierte. Da ihm das Verständnis für diese Illustration fehlte, mag manches entstellt und so die Deutung noch mehr erschwert sein. Nach dem zugehörigen Psaltertexte möchte man annehmen, daß es sich um eine Strafe für Abgötterei handle. Wie bei den drei Jünglingen im Feuerofen XLIX, 116, sieht man im Hintergrunde Architekturen, hier drei Türme; an dem einen rechts wird noch gemauert. Als Analogie dazu nehme man XXXV, 82 und für die ganze Komposition XLIII, 101. Unter den in der Mitte sitzenden Männern ist, könnte man deuten, Feuer angemacht. Deut. 32, 22 spricht davon: *ὅτι πῶρ ἐκκέκαυται ἐν τοῦ θυμοῦ μου, καυθήσεται ἕως ἄλλοῦ αἵτω*. Es bleibe fraglich, ob damit — man beachte auch Details, wie das Ritzen des Armes — lediglich ein frei erfundenes Phantasiebild zur vorliegenden Textstelle (wie gleich die folgenden Miniaturen XLVII, 109/10), oder die Illustration irgend eines bestimmten Geschehnisses gegeben wäre. Ich konnte nichts Passendes auftreiben, bis mich A. Musil auf eine Spur brachte, die aussichtsreicher sein möchte. Er meint, es sei da im Anschluß an die apokalyptische Literatur (z. B. Ap. 15, 2 *καὶ εἶδον ὡς θάλασσαν ὑαλίνην μεμιγμένην πορῶ*) an die Erbauung des neuen himmlischen Jerusalem zu denken, wobei das Blut des Lammes eine Rolle spiele. Dargestellt wäre die Mörtelbereitung unter Beimischung von Blut und die drei blutroten Türme ließen sich vielleicht den *πολῶνες τρεῖς* (Ap. 21, 13) annähern. Sicher ist nach dem Vergleich mit XXXI, 69 nur, daß rechts Maurer bei der Arbeit dargestellt sind. Die Beschreibung oben S. 69 nimmt auf die zuletzt vorgeschlagene Deutung Rücksicht. Wäre diese richtig, so läge auch in dieser Miniatur wieder ein Hinweis auf lokal syrische Gedankenkreise.

Besondere Beachtung verdienen die Kompositionen am Schlusse des eigentlichen Psalters und zum Akathistos Hymnos. Für die *πᾶσα πνοή* (XLI, 95—XLV, 105) läßt sich mit Bestimmtheit nachweisen, daß sie schon im 5. Jahrhundert in einem Wandgemälde gegeben war. Vom ravennatischen Bischofe Neon berichtet der Geschichtsschreiber Agnellus,³ er habe einen Speisesaal *Quinque agubitas* erbaut und darin unter anderem an die Wand malen lassen: *Istoriā psalmi, quam cotidie cantamus, id est „Laudate Dominum de caelis“ una cum cathaclismo.*⁴ Damit ist der positive Beweis erbracht, daß die richtige Psalterillustration, wie sie der serbische Psalter und in Randminiaturen die byzantinische Redaktion bringt, wirklich schon in jener frühen Zeit, für die ich in vorliegender Arbeit eintrete, üblich war. Dazu kommt ein anderes. Die ravennatische Kunst ist durchaus abhängig vom Osten und

¹ Vgl. Dobbert im Repert. f. Kunstwiss., Bd. XIV ff.

² Von Ausnahmen wird unten zu reden sein.

³ Mon. Germ. hist. Script. rerum long. et ital. saec. VI—IX, p. 292.

⁴ Vgl. dazu Wickhoff, Repert. f. Kunstwiss. XVII, 10 f. und Rjedin, Viz. Vremenik II, 512 f.

zwar im 5. Jahrhundert vorwiegend von Antiocheia und Syrien, woher die ersten Bischöfe von Ravenna kamen.¹ Wir hätten also in der Anbringung einer Illustration zum 148. Psalm in einem ravennatischen Denkmale zugleich den Hinweis darauf gegeben, daß solche Darstellungen in jener Zeit auch in Syrien üblich gewesen sein dürften.

Einigermaßen überraschend ist, was in dieser Hinsicht die Miniaturen des serbischen Psalters zum Akathistos Hymnos lehren. Es scheint, daß die Kunstforschung hier einmal der Literaturgeschichte wertvolle Winke geben kann. Während Krumbacher² die Frage nach der Entstehungszeit dieses gefeiertsten Liedes der griechischen Kirche 1897 als ungelöst hinstellte, will es neuerdings Papadopoulos-Kerameus³ im Anschluß an die Ereignisse vom Jahre 861 von Photios verfaßt sein lassen. Krumbacher erkennt das nicht an, wohl aber erscheint ihm als völlig sicher das negative Ergebnis, daß die früher üblichen Bestimmungen der Zeit und des Autors auf Mißverständnis oder mangelhafter Kenntnis der Überlieferung beruhen.⁴ Man schrieb den Hymnus früher dem Jahre 626 und dem Patriarchen Sergios, einem Monotheleten, zu, andere dachten an Georgios Pisides,⁵ an den Meloden Romanos, Gedeon wollte ihn gar bis kurz nach dem Tode Julians entstanden herauftrücken. So viel ich sehe, gilt er für spezifisch byzantinisch und in Konstantinopel entstanden. Neuerdings wird nach Angaben einer lateinischen Quelle der Patriarch Germanos als Verfasser genannt.⁶

Dagegen scheinen nun die Illustrationen unseres Psalters zu sprechen. Gleich in den Verkündigungsszenen am Anfange sind die drei syrischen Typen, 124 mit der im Hause beim Spinnen sitzenden, 125 mit der dabei stehenden Maria gegeben und 126 zeigt die apokryphe Verkündigungsszene am Brunnen.⁷ In den Akathistos-Zyklen des Athos kommt letztere nur einmal in Watopädi vor. Zweifellos syrischen Ursprunges scheint mir dann das Bild zur vierten Station (127), darstellend die Empfängnis Mariä. Dasselbe Bild nämlich findet sich schon in den wahrscheinlich in Mesopotamien im 6. Jahrhundert entstandenen Titelminiaturen des Etschmiadsin-Evangeliums.⁸ Maria ist dort genau so als Orans thronend gegeben mit dem segnenden Christus im Schoße; die Vorhänge, die in M. zwei Dienerinnen halten, sind dort seitlich gerafft, das Ganze mehr in monumentaler Auffassung gegeben. Und läge auch diese Wiederkehr der Komposition in einem mit Syrien zusammenhängenden Zyklus nicht vor, so ließe sich doch auf Grund literarischer Nachrichten über das Aufkommen der *Conceptio immaculata* — auf die sich ja der ganze Akathistos Hymnos bezieht — für das Bild von Oikos 4 nachweisen, daß dieser früheste, später vollständig nur vereinzelt, z. B. in dem kleinen Bilde des Benozzo Gozzoli der kais. Gemäldegalerie in Wien⁹ vorkommende Typus der *Conceptio*, wahrscheinlich syrischen Ursprunges ist. Das Fest taucht zuerst auf im Typikon des heil. Sabas (um 485), dann ca. 675 in den Festhymnen des Andreas von Kreta.¹⁰ Es geht also wie die Übersetzung des Barlaam

¹ Vgl. darüber meinen Aufsatz 'Antiochenische Kunst', *Oriens christ.* II, 421 f., Rjedin, Die Mosaiken der ravenn. Kirchen, S. 218 f. und Diehl, Ravenna, p. 110.

² *Gesch. d. byz. Lit.* 2, S. 672.

³ 'Ο Ἀκάθιστος Ἕμνος, 1903.

⁴ *Byz. Zeitschrift* XIII (1904), S. 253.

⁵ Unter dessen Namen der Hymnus bei Migne gr. XCII, Sp. 1335 f. abgedruckt ist.

⁶ *Byz. Zeitschrift* XIII (1904), S. 621.

⁷ Vgl. über diese Typen meine *Byz. Denkmäler* I, S. 42 f. und 70 f.

⁸ Meine Ausgabe Taf. IV, 1.

⁹ *Jahrbuch der Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserhauses* Bd. XXI, Taf. IX.

¹⁰ Vgl. Lehner, *Marienerehrung und bes. Joh. Graus, Conceptio immaculata in alten Darstellungen* (Der Kirchenschmuck XXXV, 1904, S. 182), S. 40 d. SA.

Romanes von dem bei Jerusalem liegenden Sabaskloster aus und verbreitet sich von dort aus in alle Welt.

Auch die weiteren Darstellungen würden gut als Erzeugnisse syrischer Klöster nachweisbar sein. In Byzanz sind in diesen Fußstapfen weitergegangen Jakobus Monachus¹ und der Mosaicist des Choraklosters, heute Kachrijé Dselami genannt. Man könnte daher annehmen, daß die in Syrien entstandenen Bildtypen schließlich doch über Byzanz in unseren Psalter vorgedrungen sein könnten. Das aber ist sicher nicht der Fall bei LIV, 132, der Anbetung der Magier. Der in dieser Miniatur verwendete Bildtypus liefert einen unumstößlichen Beweis für die dem Maler des serbischen Psalters vorliegende syrische Vorlage. Es fällt von vornherein auf, daß die ganze Szene monumental zusammengefaßt ist durch eine Säulenarkade, wie wir sie ja von den Kanonestafeln her kennen. Der Innenraum ist durch die übergeworfene Draperie gekennzeichnet. Darunter thront nun Maria, ähnlich wie in 127, nur faßt sie mit den Händen an das Christuskind. Rechts stehen die drei Magier, links erscheint ein Engel, dazu Baum und Josef, letztere beiden von dem Maler unseres Hymnos scheinbar mechanisch aus benachbarten Miniaturen, vor allem der Geburt Christi, übernommen. Beachtet man diese Dinge, so passen auf unsere Darstellung die aus dem Jahre 836 stammenden Angaben über ein Mosaik der Geburtskirche in Bethlechem, darstellend die Geburt Christi, die Muttergottes mit dem Kind im Schoß und die Anbetung der Magier.² Das wäre an sich noch nicht ausschlaggebend für den Zusammenhang von M. und Bethlechem. Nun sind uns aber mehrere Denkmäler der Kleinkunst erhalten, die das genannte Monumentalmosaik in der Szene der Anbetung der Magier festgehalten zeigen. Es sind das alles Erzeugnisse, die mehr oder weniger eng mit Jerusalem und Syrien zusammenhängen. So die Metallflaschen in Monza,³ wo die Könige einerseits, die Hirten auf der anderen Seite der Madonna erscheinen, so vor allem eine der Schlußminiaturen des Etschmiadsin-Evangeliiars,⁴ die wohl in Mesopotamien entstanden sein dürften, und das Mittelstück eines fünfteiligen Elfenbeindiptychons, für das ich thebaische Provenienz annehme.⁵ Auch in diesen beiden Darstellungen thront Maria mit dem Kinde in der Arkade und wird von den Magiern in Gegenwart des Engels angebetet; die Magier sind dabei immer stehend eingefügt und halten ihre Geschenke auf den verdeckten Armen. Die Verteilung der Figuren wechselt, aber der Typus ist überall im Etschmiadsin-Evangeliiar, auf dem Diptychon aus der Thebais und in unserem serbischen Psalter im wesentlichen der gleiche. Da bis jetzt keine Parallele aus Byzanz bekannt ist, die genannten Kunstwerke vielmehr alle der syro-ägyptischen Kunst des 6.—8. Jahrhunderts angehören, so schließe ich, daß auch der Maler des serbischen Psalters ein Original dieser Zeit und Gegend oder eine in dessen Bahnen weitergehende Vorlage benutzt haben muß.

Wird die Stichhaltigkeit dieser Beweisführung zugestanden, so ergibt sich zugleich die Wahrscheinlichkeit, daß der Akathistos Hymnos selbst zuerst in Syrien illustriert, fast möchte man glauben, auch dort entstanden sein müßte. Wenn ich Krumbachers Bemerkungen über die Geschichte der Hymnendichtung überlese, so finde ich da einen ganz

¹ Byz. Zeitschrift IV (1895), S. 109 f. und Bordier, Description, p. 147 f.

² Vgl. meine Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, S. 92.

³ Garrucci 433 f.

⁴ Byz. Denkmäler I, Taf. VI, 1.

⁵ Hellenistische und koptische Kunst, S. 8f. Über ein weiteres derartiges Relief im British Museum vgl. Dalton, Proceedings of the Bibl. Archaeology 1904, S. 209f. und meine Kritik, Byz. Zeitschrift XIV (1905), S. 367 f.

prächtigen Beitrag zu der Frage ‚Orient oder Byzanz?‘ und erkenne auch den inneren Zusammenhang der in unserer serbischen Handschrift vereinigten Hymnen, d. h. zunächst des Psalters selbst mit den Stücken aus dem Alten und Neuen Testament, eines Ganzen, das zum Teil schon im Codex Alexandrinus vereinigt ist, endlich des Akathistos Hymnos. In dieser Folge liegt auch die Entwicklung der Hymnendichtung aus den Traditionen der Synagoge heraus und die Tatsache begründet, daß diese ganze für die christliche Kirche in Dichtung und Musik so bedeutungsvolle Strömung von Syrien ausgeht. Wichtig ist für uns, daß die Hymnendichtung besonders von Häretikern geübt wurde und der Mesopotamier Bardeanes auch hier eingreift.¹ Der größte Melode von Byzanz, Romanos, war ein geborener Syrer. Ebenso Johannes von Damaskos und Kosmas von Jerusalem. Wie die syrische Dichtung, so mündet wohl überhaupt die syrische Kultur in Byzanz ein; und doch geht sie nur teilweise in der byzantinischen auf. Eine nicht zu mißachtende Teilströmung — ihr gehört der Münchener serbische Psalter an — pflanzt sich unabhängig von Byzanz in den Klöstern fort. Es kommt dabei nicht auf die Sprache — syrisch oder griechisch — sondern ausschließlich auf den Ideengehalt und die künstlerische Form an. Möglich ist immerhin, daß in unserem Psalter mit den Bildern teilweise auch die erklärenden Beischriften aus der Vorlage übernommen wurden. Erwähnt sei in diesem Zusammenhange die sehr auffallende Tatsache, daß diese u. a. gerade bei solchen Bildern fehlen, die sonst nicht zu belegen sind, also wahrscheinlich schon vom Münchener Kopisten in seiner syrischen Vorlage nicht mehr verstanden wurden (XI, 25 und XL, 108). Freilich fehlt die Beischrift auch XV, 32, wo nicht vorausgesetzt werden kann, daß der orthodoxe Kopist die im Abendland unbekannt gebliebenen, aber in der griechischen Kirche von Palästina her allgemein übernommenen² *Εἰσόδια* nicht mehr verstand.

Am Schlusse dieses Abschnittes über die Wahrscheinlichkeit einer syrischen Vorlage für unseren Psalter sei noch darauf verwiesen, daß es einen greifbaren Beleg für die Möglichkeit der Benützung einer altchristlichen Handschrift durch einen Serben, wie ich sie als Voraussetzung für die Entstehung unseres Psalters annehme, gibt.

Der bekannte Prachtkodex des Dioskurides in der Wiener Hofbibliothek³ enthält auf Fol. 1^r oben eine Eintragung, deren Kenntnis ich v. Premerstein verdanke. Sie lautet: *Τὸ παρὸν βιβλίον τὸν Διοσκουρίδην παντάπασι παλαιωθέντα καὶ κινδονεύοντα τελείως διαφθάρηαι ἐστάχρωσεν ὁ Χορτασμένος Ἰωάννης προτροπῇ καὶ ἐξέδω τοῦ τιμοτάτου ἐν μοναχῶς κερῶ Ναθαναὴλ νοσοκόμου τηλικαῦτα τυγχάνοντος ἐν τῷ ξενῶνι τοῦ κράλη, ἔτους ζθῶ ἐνδ(ακτωῶνος) ιδ' (= 1406).*

Nach Mitteilung C. J. Jirečeks wurde der *ξενῶν τοῦ κράλη* in Konstantinopel von dem serbischen König (*κράλης*) Stephan Urosch II., genannt Milutin (1282—1321), Schwiegersohn des byzantinischen Kaisers Andronikos II. Palaiologos, gestiftet.⁴ Es wäre also im Jahre 1406 einem Mönche dieser serbischen Stiftung in Konstantinopel durchaus möglich gewesen, den um 510 entstandenen, deutlich hellenistisch-orientalischen Dioskurides zu kopieren. Eine ähnliche Gelegenheit nehme ich bezüglich eines altchristlichen Psalters syrischer Provenienz für die Entstehung unserer Münchener Handschrift an.

¹ Vgl. dazu auch Preuschen, Zwei gnostische Hymnen 1904.

² Vgl. Bonvy, Bessarione I (1897), S. 555 f., Daphni usf.

³ Vgl. Nessel, Cod. gr. 1 (= 5 Lamb.). Eine Publikation der Miniaturen besorgte E. Diez im III. Bde. meiner Byzantinischen Denkmäler.

⁴ Vgl. Daniel ed. Daničić, p. 134.

3. Der serbische Maler.

Der vorliegende Psalter ist ein serbischer. Es fragt sich, ob in den Miniaturen bestimmte Anhaltspunkte dafür vorliegen, daß ihn auch ein Serbe illustrierte. Syrku¹ hat das an der Hand dreier Abbildungen (XXXII, 72; XL, 94 und XLVI, 107) behauptet, wogegen Vučković² geltend macht, es handle sich eher darum, daß der Maler Züge des alttestamentlichen Lebens habe anbringen wollen. Wir sind leider nicht so weit, derartige Fragen auf dem Gebiete, auf dem sich die beiden Herren bewegen, wissenschaftlich entscheiden zu können. Die Geschichte des Pfluges, der Rüstung, des Tanzes, um die es sich dabei handelt, liegt für die orientalisches-byzantinisch-slawische Welt noch derart im Argen, daß wenigstens ich mir in solchen Dingen kein Urteil erlaube, ja an dieser Stelle nicht einmal versuche, Entwicklungsreihen aufzustellen. Das würden Sonderstudien von sehr bedeutendem Umfange werden. Doch möchte ich einen Umstand herausgreifen. Bezüglich des Pfluges verweist Vučković auf die heute noch in Syrien und Palästina in Gebrauch stehende Form.³ Wichtiger wäre es, Mittelglieder zwischen dem altsyrischen, beziehungsweise dem byzantinischen und serbischen Pfluge festzustellen. Mir sind im Augenblicke nur zwei Belege zur Hand, der Pflug, den Adam im Ashburnham-Pentateuch lenkt,⁴ und derjenige in der Hand Kains im vatikanischen Oktateuch Nr. 747.⁵ In beiden Fällen handelt es sich um dreieckige Sohlpflüge,⁶ eine Art, der tatsächlich auch der Pflug in unserer Abb. XXXII, 72 angehört.⁷ Daraus ohne weiteres schließen zu wollen, daß hier syrisch-ägyptische oder byzantinische Tradition vorliege, wäre gewagt, erstens, weil der Ursprung des Ashburnham-Pentateuch und der Oktateuche nicht unbedingt feststeht,⁸ und zweitens, weil es wohl in allen Ländern verschiedene Pflugtypen nebeneinander gegeben hat, so daß die Übereinstimmung in der vorgeführten Reihe vielleicht auf einen Zufall zurückzuführen ist.⁹ Anders freilich wird die Sachlage, sobald, wie oben geschehen ist, ganz allgemein nachgewiesen erscheint, daß unser Psalter in seinen Miniaturen auf syrische Traditionen zurückgeht. Unter diesen Umständen wird es allerdings wahrscheinlich, daß auch der Pflug auf die alte Vorlage zurückzuführen sein dürfte und nicht spezifisch serbisch ist. Doch das wird mit dem heute vorliegenden Material kaum mit Sicherheit zu entscheiden sein. Es gibt jedoch in unserer Handschrift andere Spuren, die, gesammelt, die Frage nach der Nationalität des Malers in etwas klarerem Licht erscheinen lassen.

So finden sich bei aller oben eingehend nachgewiesenen Vorherrschaft der altchristlich-orientalischen Überlieferung doch Spuren einer Unterschicht, die darauf hinweisen, daß der Miniator bei Gestaltung von Einzelheiten gewissen volkstümlichen Gewohnheiten nachgegeben haben dürfte. Zu diesen gehört in erster Linie die eigenartige Form des Thrones. Man

¹ Letopis Matice Srpske 197, S. 50 f.

² Ebenda 213, S. 111 f.

³ E. Riehm, *Handwerk der bibl. Altertümer I*, S. 20 (mir nicht zugänglich).

⁴ Gebhardt, *The miniatures of the A. P.*, pl. III.

⁵ Nach eigener Photographie.

⁶ Nach der Terminologie von Rau, *Gesch. des Pfluges*, S. 42, beziehungsweise um das Schema f, nach Meringer, *Indogerm. Forschungen XVII*, S. 129.

⁷ Für die Eigentümlichkeiten des Pfluges in M. wäre zu vergleichen Rau, S. 45, Abb. 51, ferner Behlen, *Der Pflug und das Pflügen*, S. 31. Vgl. Rau, a. a. O., S. 52 f. Den Sohlpflug verwendeten auch schon die Assyrer, vgl. Perrot et Chipiez, *Hist. II*, pl. XV.

⁸ Vgl. zu der Frage mein *Orient oder Rom*, S. 32 f. und *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, S. 124 f.

⁹ Für Detailuntersuchungen verweise ich auf Peisker in der *Zeitschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 1896*, S. 17.

nehme III, 5: der König thront auf einer niedrigen, schmucklosen Bank ohne Lehne. Das ist stereotyp. Im Titelbilde V, 8 ist der Typus besonders deutlich, es könnten gut drei Personen auf der Pritsche Platz nehmen, etwa wie in VI, 13, besser in XXVI, 56 oder XXXVII, 85. Man vergleiche damit, wie sonderbar es in VI, 12 wirkt, wenn die Bänke einzeln nebeneinander gestellt sind. Einen wirklichen Thron hat nur der Pantokrator VII, 18 und XIV, 31; doch ist auch da einmal (VII, 18) die überlieferte Form in die Länge gezogen.¹ Zumeist handelt es sich um die richtige kubische Kiste ohne jede Gliederung, so XII, 28; XVII, 37; XIX, 40 f.; XXI, 44 u. s. f. Selten sind kugelige Füße angebracht V, 8; XVIII, 39; XXXI, 69 u. s. f. Der Thron Mariä allein in XXXVIII, 90 und XLIX, 118 zeigt Balustergliederung. — Für den orientalisches-byzantinischen Thron ist bezeichnend, daß er aus Leisten zusammengefügt und gedrechselt oder mit Edelsteinen beschlagen ist; auf dem Sitz liegt ein Polster.² In unserem Psalter ist von alledem nichts herübergenommen; nur der unerläßliche Schemel ist geblieben. Es fehlt mir leider an Vergleichsmaterial, um bestimmen zu können, was nun eigentlich aus der Eigenart der Thronbank gerade für Zeit und Ort zu schließen sei; ich kann nur sagen, daß die Anwendung einer niedrigen fußlosen Kiste (Bühne) in Einklang zu bringen wäre mit dem südslawischen ‚minder‘, der niedrigen Wandbank, die als Sitz- und Liegestätte die bosnische Stube heute noch umzieht.³ Für antik-orientalische Möbel hat unser Maler kein Verständnis.

Ähnliche Beobachtungen wie am Thron kann man auch am Bett machen. Das byzantinische Bett, für das jede Miniaturhandschrift Belege gibt, hat die Eigentümlichkeit, daß das horizontale Lager nicht die volle Körperlänge einnimmt, der Oberkörper vielmehr auf ein schräg ansteigendes Kopfteil und dessen gepolsterte Unterlage zurückgelehnt wird. Vergleiche ich damit die Darstellungen des Bettes in unserer Handschrift, so muß fürs erste einmal das Fehlen dieses Kopfteiles festgestellt werden. Wir haben es wieder mit einer kistenähnlichen Bühne zu tun, die mit einem Linnen bedeckt ist. Zweifellos sicher ist ein Bett dargestellt in den beiden Geburtsszenen XXXIX, 91 und XLIX, 119. Die Wöchnerin hockt oder sitzt da auf dem Bett, sie liegt nicht. Daraus läßt sich schließen, daß auch in I, 1 ein im Bett ‚Liegender‘, d. h. ein ländlich sittlich hockender oder kauender Kranker dargestellt ist. Er bedeckt, wie die beiden Wöchnerinnen, den Unterkörper mit einer Hülle. In diesen drei Fällen handelt es sich um das kurze, fast quadratische Bett für eine einzelne Person. Dazu gehört auch noch das Totenbett der Maria XXIII, 49, trotzdem Maria anscheinend vollkommen ausgestreckt daliegt. Man vergleiche damit die Lagerstätten in XXXVIII, 88 und LI, 123. Hier liegen die Kranken auf Betten, die mehr als Körperlänge haben. Zugleich sind diese Betten bezeichnenderweise bedeutend niedriger, d. h. sie erheben sich nur sehr wenig über den Boden. Beachtet man nun, daß in der ganzen mittelalterlichen Kunst der Innenraum nicht perspektivisch, wie er erscheint, sondern durch bestimmte konventionelle Kulissen angedeutet wird, wobei die Absicht auf Andeutung eines räumlichen Zusammenhanges nicht streng durchgeführt ist, so wird man auf den Gedanken kommen, daß es sich hier vielleicht nicht um einzelne Bettstellen, sondern um die schematische Andeutung einer die Wände entlang laufenden Bühne handeln könnte. Das würde zu den

¹ Vgl. VII, 16 und LII, 124.

² Eine dem serbischen Psalter ähnlichen Typus finde ich in den Mosaiken der Kahrijé Dschami. Dort ist aber Bank und Thron wohl unterschieden. Auf letzterem fehlt nie ein Polster.

³ Vgl. Meringer, Wiss. Mitt. aus Bosnien und der Herzegowina VII, S. 260 und Sitzungsber. der Wiener Akad. d. Wiss. 144, S. 65 f. Der türkische Name sei, teilt mir Murko mit, nicht beweisend für die türkische Herkunft des Möbels.

Ansichten stimmen, die sich auf Grund eines durchaus anderen Materials Meringer über die Entwicklung des Bettes gemacht hat.¹

Zu diesen Beobachtungen liefert die Miniatur XXVIII, 61 unserer Handschrift scheinbar² eine Bestätigung. Wir sehen die Israeliten beim Gelage nach altehrwürdiger Überlieferung um den sigmaförmigen Tisch gruppiert. Nach antiker Art ist dieser Tisch hoch, die Männer müßten, der alten Vorlage entsprechend, auf Podien liegen.³ Das aber wußte der Kopist nicht, er ließ sie aufrecht sitzen. Noch energischer half er seinem Verständnis nach bei den Frauen im Vordergrund. Trotz des hohen Tisches ließ er sie nach landesüblicher Art auf dem ‚minder‘, der die Wand entlang laufenden, niedrigen Bank — braunes Holz mit Goldschraffierung — sitzen, beziehungsweise hocken. Man sieht deutlich, wie diese Sitz- oder Liegestatt horizontal durch das ganze Bild läuft und die darauf gelagerten Frauen sich bemühen, etwas von dem Tische zu bekommen. Für gewöhnlich hockten sie auf die dargestellte Weise um die niedrige, auf den Boden gestellte Tischplatte.⁴

Schon aus diesen Merkmalen gewinnt man den Eindruck, daß der Miniator wohl kein Grieche, sondern ein Slawe, wahrscheinlich, der Sprache des Psalters entsprechend, ein Serbe war. Es fragt sich nun, ob nicht auch in den Kostümen ähnlich nationale Elemente zutage treten. Ich kann diese Frage nicht umgehen, trotzdem wir, wie gesagt, heute nicht so weit sind, sie befriedigend beantworten zu können. Die interessanten Rüstungen muß ich ganz aus dem Spiele lassen.

Im allgemeinen bieten ja die Kostüme nichts dem Kenner Ungewohntes. Für die Heiligen sind Chiton und Pallium genommen; auch der Faltenwurf ist der hellenistische, nur wird nach orientalischer Art viel mit Gold gewirtschaftet: alles das bietet keinen Anlaß, nach serbischen Nationaltrachten zu fahnden. Anders steht es mit Kostümen, die offenbar gewisse Stände andeuten sollen und Rangabzeichen erkennen lassen. Ich gehe aus von XVII, 36, wo die Schüler der drei Kirchenväter in drei verschiedenen Trachten auftreten. Da Beischriften fehlen, sind wir ganz auf Parallelen gewiesen. In unserer Handschrift selbst finden sich weitere Belege für die federartigen Fächermützen der beiden Männer vor Basilius sowohl wie für die daneben stehende Gestalt mit der blauweißen runden Mütze. Beide Kostüme finden sich nochmals nebeneinander in XLII, 97 (oben), wo sie inschriftlich bezeichnet sind, und zwar diejenigen mit runden Mützen als Knesen, die anderen mit Fächermützen als Richter. Letztere tragen da aber andere Gewänder; nicht goldgemusterte Kaftane, sondern einfarbige Kostüme, dazu in den Händen Stäbe.⁵ In einem anderen Fall LVI, 140 finden wir einen Chorus von Männern mit fächer-, bzw. ballonartigen Mützen um die Muttergottes gruppiert. Dort tragen sie Chiton und Chlamys und müssen Redner bedeuten nach dem Text des Akathistos: *Ῥήτορας πολυφθόγγους, ὡς ἰχθύας ἀφώνους, ὀρώμεν ἐπὶ σοί, θεοτόκε.*

Eine zweite Art auffallender Kostüme macht sich am deutlichsten in XXXIX, 92 geltend. Man sieht dort zum Lobe Gottes in der Kirche zu Seiten Christi vereinigt zwei in der Tracht sehr verschiedene Gruppen. Sie sind durch Beischriften links als Priester,

¹ Sitzungsber. der Wiener Akad. d. Wiss. 144, S. 108 und passim.

² Ich sage vorsichtig ‚scheinbar‘, weil ich in diesem Punkt unsicher bin. Die Art, die Frauen im Vordergrund vor einem Tisch hocken zu lassen, könnte auch, um Überschneidungen zu vermeiden, eingeführt sein und ist mir, glaube ich, auch in byzantinischen Miniaturen begegnet.

³ Vgl. die alten Darstellungen des Abendmahls Christi.

⁴ Vgl. für das alles Zeitschrift für österr. Gymnasien 1903, S. 394 f.

⁵ Ob das an die antiken Liktores anklingt? Murko verweist auf die Stäbe der Beisitzer russischer Gemeindegerichte.

rechts als Sänger bezeichnet. Die Priesterkleidung hat für den Laien nichts Auffallendes, umso mehr die Tracht der Sänger. Ihre bunten Kaftane mit Goldmusterung und die



Abb. 38. Rom, Vaticana, Barberina-Psalter: Titellblatt.

spitzen Tellerhüte sind ungewohnt. Dieselben Gestalten treten als Begleiter der Priester auch in XXXVIII, 88 und LVIII, 147 auf. Ich verknüpfe mit diesen Gruppen Eindrücke, die ich in orthodoxen, besonders russischen Kirchen gesammelt habe, wo tatsächlich bei

der Liturgie der Chor der Priester und jener der Sänger sich gegenseitig in die Hände arbeiten. Wieweit das allgemein orientalisch, beziehungsweise byzantinisch ist, wieweit serbisch, kann ich nicht entscheiden. — Die Tellerhüte sind auch im Abendlande gebräuchlich. Doch bezeichnen sie dort die Juden. Vgl. Omont, *Psautier de Saint Louis* oder die Skulpturen der Riesenpforte von St. Stephan in Wien.

In unserem Psalter kommt für die Kostümfrage in allererster Linie das als Titelblatt dieser Arbeit veröffentlichte Schlußbild des eigentlichen Psalters XLV, 105 in Betracht.



Abb. 39. Jerusalem, Armenische Patriarchatskirche zu St. Jakob:
Widmungsminiatur eines arm. Evangeliiars vom Jahre 1272.

Ich habe die Miniatur farbig ausführen lassen, weil sie für die allgemeine Geschichte der Serben, wie für die Kunstgeschichte im besonderen ungewöhnliches Interesse hat. Es stehen sich da gegenüber je ein König und ein Bischof, d. h. zweimal die Vertreter von Staat und Kirche, durch Gestalten mit jenen eigenartigen Mützen herausgehoben, von denen eben die Rede war. Indem diese Begleiter je eine Hand erheben, fassen sie die mittleren Gruppen zusammen, zum Teil auch durch die Bewegung der anderen Hand. Von diesen Dreivereinen vermittelt nach Tag und Nacht hin noch je eine Figur.

Vergleiche ich diese Figurengruppen mit ähnlichen in byzantinischen, bulgarischen, armenischen und russischen Darstellungen, so zeigt sich, daß sie keine genaue Parallele haben. Gewöhnlich handelt es sich um Bilder der kaiserlichen Familie. Da dem Leser eine Vorführung dieses weitverbreiteten Typus erwünscht sein dürfte, möchte ich hier einige noch unveröffentlichte

Vertreter dieses Devotionsschemas abbilden. Das eine, byzantinische, hat für uns näheres Interesse, weil es dem in dieser Arbeit so oft erwähnten Vertreter der Psalter mit Randminiaturen, dem barberinischen, jetzt im Vatikan entnommen ist (Abb. 38). Es zeigt den Kaiser links, rechts die Kaiserin, in der Mitte den Thronfolger, alle drei von Engeln gekrönt unter dem Schutze des Pantokrator, der die Krone zu verleihen hat. Wie in unserem serbischen Psalter fehlen auch hier die Namensbeischriften. Gemeint ist wohl ein Komnene des 12. Jahrhunderts. Genauer datiert ist die zweite, eine armenische Miniatur, die ich in Besitz der Jakobskirche des armenischen Patriarchats in Jerusalem fand. Dieses Evangeliar ist im Jahre 721 d. Arm. = 1272 n. Chr. für die Königin Geran, die Gemahlin

Leos IV. von Kilikien, von dem Kalligraphen Avedis geschrieben und von einem ‚guten Künstler‘ mit Kopfleisten, Blumen und Goldschmuck ausgestattet. Die Königin schenkte



Abb. 40. Žiča, Stifterbild in der Turnhalle: Oben der Hymnus der Geschenkgeber, unten Stephan der Erstgekrönte und Radoslav. (Nach Valtrović.)

es damals dem Kloster Agner in Kilikien.¹ Wie in unserer serbischen Handschrift am Schluß des eigentlichen Psalters, so ist in diesem armenischen Evangeliar ebenfalls als Schlußbild die Miniatur der königlichen Familie gegeben (Abb. 39). Wir sehen rechts den König

¹ Nach Mitteilungen, die mir Bischof Nerses in Jerusalem auf Grund der Subskription gemacht hat.

Leo IV., links die Königin Geran, beide stehend, dazwischen ihre fünf Kinder kniend. Auf alle gehen Strahlen herab von dem in der Glorie thronenden Pantokrator. Neben ihm stehen Johannes d. T. und Maria. Diese obere Gruppe gibt die Deesis, von der oben S. 98 die Rede war.

Die Darstellung XLV, 105 unseres Psalters zeigt im wesentlichen die Anordnung dieser beiden Miniaturen, d. h. oben den segnenden Christus — in dem armenischen Evangeliar segnet er genau wie in M. mit beiden Händen — unten die unter seinem Schutz Stehenden. Wie die obere, so ist auch die untere Gruppe jedesmal im einzelnen verändert. In dem byzantinischen Psalter stehen die drei Gestalten und werden gekrönt, in dem armenischen Evangeliar sind sie als Oranten gegeben. In dem bulgarischen Johann Alexander-Evangeliar vom Jahre 1356¹ sind an Stelle des Pantokrator lediglich die beiden aus dem Himmelssegment hervorkommenden Hände getreten. Darunter steht der Zar mit seiner Frau Theodora und seinen Söhnen Asèn und Šisman; auf einem zweiten Blatte sieht man seinen Schwiegersohn, dessen Frau und deren Schwestern, ohne daß auch nur der geringste Bezug der Gestalten zur Hand Gottes hergestellt wäre. Es handelt sich also auch da um ein richtiges, repräsentatives Familienbild. Davon weicht die serbische Miniatur sehr entschieden ab. Zunächst stellt sie als Psalterillustration nach der Unterschrift dar die *πάσα πνοή* ‚Jeder Odem lobet den Herrn‘, d. h. sie hat allgemein gegenständliche Bedeutung, die Einzelfiguren treten fürs erste in den Hintergrund. Darin steht unsere Miniatur im Rahmen der serbischen Kunst nicht allein. Ich danke es dem lebenswürdigen Entgegenkommen des Professors Michael Valtrović, wenn ich noch ein zweites Beispiel dieser Art Devotionsbild vorführen kann.

Die Kirche des Klosters Žiža zeigt in der zum Narthex führenden Turmhalle² über dem Haupteingang ein Wandbild, das ich nach einer von Professor Valtrović angefertigten Kopie abbilden darf (Abb. 40). In der Lünette über der Tür sieht man Maria mit dem Kinde auf einem breiten Thron in einer kreisförmigen Glorie und inmitten einer Landschaft, in der links die drei Magier, rechts drei Hirten gegeben sind, zu Engeln emporblickend, die hinter der Glorie auftauchen. Die breite Thronbank ist bezeichnend. — Im unteren Streifen sind wie in unserer Miniatur zwei Gruppen, begleitet von zwei weiblichen Idealfiguren, einander gegenübergestellt. Die beiden Frauen stehen hier, in ärmellose Gewänder gekleidet, in der Mitte. Die eine links in grünem Gewand trägt einen Felsen, der eine Höhle umschließt, die andere rechts in Violett hebt ebenso mit beiden Händen eine Kiste oder eine Art Korb über den Kopf empor. Was sie halten sind die Symbole von Geburt und Tod Christi, die Krippe und die Grabeshöhle. Ich bemerke nebenbei, daß eine die Grabeshöhle tragende Frau auch im Pariser Gregor Nr. 510 erscheint; nur trägt sie dort kaiserliche Gewänder (Helena?).³ Zu den Seiten dieser Allegorien erscheinen rechts die Vertreter des Staates, links diejenigen der Kirche. Die Gruppierung ist also wesentlich anders als in unserer Miniatur. Der Kopf des Königs rechts ist zerstört. Das violette Gewand mit gelbem Besatz zeigt reichen Edelsteinschmuck. Hinter ihm ein Mann in rotem Kaftan mit weißen, rot gemusterten Ärmeln. Neben diesem vorn ein Mann in grünem Kaftan mit roten, weiß gemusterten Ärmeln. Zwischen beiden unter anderem eine Gestalt in gelbem Kaftan mit weißem Muster und graublauem Mantel. Die geistliche

¹ Abbildung im Archiv f. slaw. Phil. VII, Taf. I/II.

² Grundriß bei Valtrović, 'Ο Προδρόμος und bei Kanitz, Serbiens byzantinische Monumente, Taf. III.

³ Omont, Fac-similés des miniatures, pl. XLIII; Hertzberg, Gesch. der Byzantiner zu S. 149; dazu mein Orient oder Rom, S. 136, Anm. 2.

Hierarchie vertritt zunächst ein heil. Bischof, weiß mit roten, beziehungsweise schwarzen Kreuzen, ein Rauchfaß schwingend. Vor ihm ein Mönch in grauviolettem Gewand mit weißer Mütze, eine Kerze in den Händen. Die übrigen Mönche in grünem, beziehungsweise grauviolettem Gewand.

Die Erklärung dieser Darstellung gibt ein Weihnachtshymnus, der lautet:¹ ‚Was haben wir dir dargebracht, Christus, daß du für uns als Mensch auf Erden erschienen bist? Denn jedes deiner Geschöpfe bringt dir sein Dankgeschenk dar: die Engel den Hymnus, die Himmel den Stern, die Magier die Geschenke, die Hirten das Wunder, die Erde die Höhle, die Öde die Krippe, wir aber die Jungfrau Maria.‘ Die beiden Frauen mit Höhle und Krippe sind also Personifikationen der Erde und der Öde. Die Darstellung findet sich öfter auch in den Athosklöstern, und zwar ebenfalls in der Vorhalle. Für unsere aus einem serbischen Kloster stammende Abb. 40 ist im besonderen eigentümlich die Einführung der staatlichen und kirchlichen Gruppen. Der an der Spitze der Kirche stehende Bischof ist der heil. Sava und gegenüber stand an der Spitze der Laien wohl der erste Nemanja, Stephan, der Vater des Sava. Das wird bestätigt durch die Stifter des Klosters, die unter dieser in zwei Streifen übereinander aufgebauten Darstellung in den Zwickeln des Spitzbogens erscheinen, den Bruder des Sava, Stephan den Erstgekrönten († 1224) rechts und dessen Sohn Radoslav (1228—1234) links. Beide tragen karminrote Gewänder mit gelben Doppeladlern in weißen Perlenkreisen, dazu gelbe Krägen, Kronen und Nimben auf blauem Grund. Die ganze Darstellung gibt also eine Erweiterung des Weihnachtshymnus von den Geschenkbringern durch die mit der Gründung von Žiĉa eng verknüpften ersten Fürsten aus dem Hause Nemanja und den ersten Erzbischof aus derselben Familie, den heil. Sava.

Es liegt auf Grund dieser Tatsache nahe, auch unsere Miniatur XLV, 105 mit Bezug auf die Stiftung des Psalters in einem ähnlichen Sinne zu deuten. Vielleicht sind auch da bestimmte historische Persönlichkeiten in die Illustration eines Hymnos, die *πάσα πνοή* eingeführt. Bevor ich darauf eingehe, wird auf andere Anzeichen zeitgenössischer Interpolation in den altsyrischen Zyklus, einen Punkt einzugehen sein, der sich als einer der Grundzüge im Wesen der Illustration unseres Psalters feststellen läßt. Damit komme ich auf das, was mir dem Inhalte nach als das ‚Serbische‘ an unserer Miniaturenfolge erscheinen will.

Ich beginne mit III, 5, einer Miniatur, die betitelt ist: ‚Nach Saul übernahm David die Königswürde und die Großen (Magnaten) kamen und huldigten ihm.‘ Wenn unser Miniator eine byzantinische Vorlage benutzt hätte, müßten die Magnaten vor dem Herrscher in Proskynese auf dem Boden liegen, etwa wie in der Titelminiatur des Psalters Basileios II. in der Marciana.² Statt dessen verbeugen sie sich kaum und strecken die Hände vor.³ Diese Art von Huldigung wäre im Rahmen des Byzantinischen ebenso seltsam, wie das ganze Bild es im Kreise der Psalterillustration ist. Es kommt sonst nirgends vor, ebenso wenig wie die voraufgehende Darstellung II, 3, welche die Berufung Sauls zur Königswürde in fünf Szenen vorführt.

Die Huldigung III, 5 ist nicht die einzige Darstellung, die zu der Frage veranlaßt, ob nicht diese Miniatur mit einer bestimmten politischen Tendenz eingeführt ist. Auch

¹ Μηνάϊον, Dec. (25.), S. 192^b, (26.) 205^a. Vgl. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, S. 81 f.

² Abgebildet bei Labarte, Hist. des arts ind., pl. 85 und sonst öfter.

³ A. Musil teilt mir mit, daß so heute noch die Beduinen ihren Fürsten begrüßen. Es fragt sich also doch vielleicht, ob das Motiv serbischen und nicht vielmehr syrischen Ursprungs ist.

XXI, 44 legt ähnliche Gedanken nahe. Die eigenartige Szene ist, wie oben S. 38 erwähnt wurde, von verschiedenen Seiten für die Darstellung eines slawischen Zweikampfes als Gottesurteil gehalten worden, ausgefochten vor dem Herzog oder Richter. Freilich wurde dabei nicht die Unterschrift ‚Das Heer beschützt David im Palast‘ und die Tatsache berücksichtigt, daß der Thronende ausdrücklich als König David bezeichnet, ferner das Ganze eine Illustration des 58. Psalmes gegen die Verfolger ist. Aber alles das zugegeben, bleibt doch auch hier bei Berücksichtigung des Umstandes, daß eine ähnliche Miniatur in allen anderen Psaltern fehlt, ein Beigeschmack, als wenn man mit dem Bilde eine bestimmte sozialpolitische Absicht verfolgt hätte. Darin bestärkt die über den Rundbogen hinweg oben hinlaufende Inschrift. Sie beginnt serbisch mit ‚König David‘ und schließt in der zweiten Hälfte mit der bekannten griechischen Anrufungsformel ‚stehe bei dem Sünder‘. Es wird also David angerufen: von wem, für wen? Die Lösung bringt vielleicht die Entzifferung des Mittelteiles der serbischen Inschrift, die uns nicht gelingen wollte.

Zu III, 5 und XXI, 44 gesellt sich noch eine dritte Miniatur als tendenzverdächtig. Es ist das die in M. leider halbzerstörte Darstellung XXX, 66, zu deren Ergänzung B. heranzuziehen ist (Abb. 24 oben S. 49). Die Komposition ist sehr ähnlich XXI, 44: oben der thronende König mit Soldaten zur Seite, dazu hier rechts Männer von der Art der Magnaten in III, 5, unten statt des Zweikampfes die in einem Gefängnis in den Klotz Gespannten, von denen die Unterschrift spricht: ‚Und er schlug sie in den Klotz und sie starben.‘ Auch waren den Verurteilten in M. die in Psalm 82, 12 genannten Namen beigeschrieben. Das weist darauf, daß auch hier die Tendenz sozusagen nur zwischen den Zeilen zur Geltung kam. Offenkundig wäre das geworden durch entsprechende Namensbeischriften, die jedoch sofort den Kreis der Psalterdichtung gesprengt hätten. Daher ist ja nicht einmal in dem Haupttendenzbild XLV, 105 der eigentliche Inhalt inschriftlich angegeben.

Welches wäre nun diese wiederholt auftauchende Tendenz? Es müßte etwa die sein, daß in den Rahmen des nach einer alten syrischen Vorlage kopierten Bilderzyklus Miniaturen interpoliert oder einzelne Bilder des alten Bestandes in der Absicht verändert wiedergegeben wurden, um damit irgend einen unmittelbaren Bezug auf die Zeitverhältnisse herzustellen. Um in dieser Richtung urteilen zu können, ist es notwendig, zunächst einmal die Frage nach Zeit und Ort der Entstehung unseres serbischen Psalters vorzunehmen.

4. Zeit und Ort der Entstehung des Münchener Psalters.

Wer unabhängig von der Schrift und den historischen Notizen des Münchener Psalters Zeit und Ort seiner Entstehung beurteilen wollte, fände sich in der Lage des Paläographen, der eine späte Unzialhandschrift, die überdies zum größten Teil gute alte Vorbilder benützt, datieren und lokalisieren wollte. Jeder Halt zerfließt da nachträglich in nichts. Man könnte vielleicht auf Grund der Realien oder einer eingehenden Geschichte der südslawischen Miniaturenmalerei zu einem selbständigen, kunstwissenschaftlichen Resultat gelangen; aber wer soll das heute leisten und im Rahmen einer Monographie! Ich gehe daher zunächst aus von dem, was nach dem Urteile von Jagić die Schriftzüge des serbischen Textes lehren. Auf meine im Anschluß an S. V vorgebrachte Anfrage, ob die Münchener Handschrift nicht doch vielleicht dem 14. Jahrhundert angehören könnte, schreibt mir Herr Jagić: ‚Ich halte den Kodex nicht für älter als aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts oder frühestens aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, d. h. er könnte eventuell unter dem Solme Lazars,

dem Despoten Stephan Lazarević geschrieben sein, also nach 1390. Gegen ein noch höheres Alter dürfte schon die Wahl des Papiers sprechen; um die Mitte des 14. Jahrhunderts schrieb man noch durchweg auf Pergament.⁴

Zu diesen Kriterien kommt noch, was die historischen Eintragungen auf der ersten Seite des Münchener Originals lehren. Sie sind Taf. LXI reproduziert, Jagić hat oben den serbischen Originaltext veröffentlicht. Ich halte mich hier an die wortgetreuen Übersetzungen, die Herr Jagić mir freundlich zur Verfügung gestellt hat.

In diesen Eintragungen sind drei Gruppen zu scheiden. Einige von ihnen nehmen Bezug auf Georg, den ‚alten‘ Despoten: ich ziehe zunächst nur sie in die Untersuchung, d. h. lasse die lateinische Notiz ganz beiseite und bespreche auch den Vermerk des Paisius erst später.

1. Unter der lateinischen Eintragung steht Fol. 1^r (Taf. LXI): ‚Vom Despoten Georg, dem edlen und weisen und mit jedem Ruhm und Ehre von Gott beschenken, meinem (oder wenn vor η nicht der Buchstabe μ , sondern ϵ zu lesen wäre: seinem) Sohne. | + Meinem Herrn | + η ΑΕΛΕΝΑΠ η .‘

2. Unter der Eintragung des Paisius steht: ‚Des edlen Herrn Georgios, des alten Despoten von Serbien | [ist] dieses Buch: Im Ort der großen Kaiserstadt | Im Ort des heiligen Berges geschrieben | Kir Genadie | Mönch | Amen.‘

3. Darunter: ‚Dieses Buch [ist] des alten Despoten.‘

Bezüglich des Alters dieser beachtenswerten Eintragungen gibt Jagić an, 1 sei in Kursive des 15. Jahrhunderts geschrieben, und mit dieser ersten und ältesten Eintragung habe einige Ähnlichkeit 3, während 2 jünger, aber doch noch recht alt sei. Wir bekämen so zu der paläographischen Grenze: Anfang des 15. Jahrhunderts seit 1390 etwa, Eintragungen seit dem 15. Jahrhundert, was sich gegenseitig ergänzt. Greifbar ist die Gestalt des Despoten Georg. Um die Zeit, in die der Psalter nach den vorgebrachten Anzeichen gehört, gibt es deren zwei; beide gehören der 1427 zur Herrschaft gelangenden Dynastie Branković an, Georg der Vater (1427—1456) und Georg der Sohn. Sicher ist nach Eintragung 2 und 3, daß der Psalter schon im Besitze des ersteren, des ‚alten Despoten‘ war. Es fragt sich nur, was wir mit den übrigen für den Historiker ebenso interessanten wie in ihrer Kürze rätselhaften Angaben der Eintragung 2 anfangen. Ich meine, in dem Zusatz ‚des alten Despoten von Serbien‘ liegt etwas wie ein Hinweis darauf, daß dieses Serbien nicht mehr existierte oder die Eintragung außerhalb Serbiens entstand. Ersteres stimmt zu der Datierung, die Jagić der Eintragung gibt, Serbien wurde 1459 türkisches Paschalik. Ich weiß nicht, ob man unter diesen Umständen den an sich unklaren Schlußsätzen dieser Eintragung viel Wert wird beilegen dürfen. Jagić meint zu ihrer Erklärung, es könnte vielleicht die Illustration des Psalters in Konstantinopel begonnen und auf dem Athos zu Ende geführt worden sein.¹ Ich möchte glauben, daß als Ort der Ausführung unserer Miniaturen in erster Linie der Athos in Betracht kommt, und zwar wegen der national-serbischen Züge, die in einzelnen Bildern deutlich werden. Dort auf dem heiligen Berge gibt es ein Kloster, das wie kein zweites durch sein hohes Alter und seine engen Beziehungen zum serbischen Königshause für die Entstehung unseres Psalters geeignet erscheint: Chilandar. Ein Blick auf die Geschichte dieses Klosters soll das deutlich machen.

Am Brunnen neben dem Bema der heutigen Hauptkirche von Chilandar fand ich 1889 zwei Kapitelle in Sandstein, welche die typische Form des byzantinischen Kämpferkapitells

¹ Vgl. dazu oben S. 103. Als Beweis dürfen nicht die in den Miniaturen vorkommenden griechischen Texte (z. B. XXI, 44) angeführt werden. Sie beschränken sich auf stereotype Formeln und kommen in allen slawischen Miniaturenzyklen vor.

der unteren Säulenstellung von S. Vitale in Ravenna — ich nenne das bekannteste Beispiel — haben¹ und kaum viel jünger als das 6. Jahrhundert sein können. Nebenbei sei bemerkt, daß ich auf dem Athos Kapitelle gefunden habe, die schon dem 5. Jahrhundert angehören; es hat also nichts Auffallendes, in Chilandar so alte Bauzeugen zu finden. Man könnte daraus und im Hinblick auf die syrische Abkunft der Miniaturen unseres Psalter schließen, daß es direkt aus dem südlichen Orient zugewanderte Mönche waren, die das Kloster gründeten und damals schon einen illustrierten Psalter aus der Heimat mitbrachten. Aber das ist, soweit wir die Geschichte des Athos bis jetzt kennen, nur schwer denkbar. Die Kapitelle mögen von älteren vormönchischen Anlagen herrühren. Stephan Nemanja fand 1198 ein „einmal gewesenes Kloster, Chilandar genannt, wo kein Stein am Stein geblieben, sondern das ganz und gar zerstört war“.² Der alte Kodex würde schwerlich über diese Verwüstung hinweg im Kloster geblieben sein. Er müßte aber aus diesem Anlasse nicht gerade zugrunde gegangen sein.

Stephan Nemanja wurde, als er aus Serbien nach dem Athos kam, zuerst Mönch in Watopädi, einem der größten und ältesten Klöster des heil. Berges. Von dort aus nahm er die Neugründung von Chilandar vor. Es ist sehr wohl möglich, daß der alte aus Syrien stammende Psalter sich damals im Kloster Watopädi befand, sei es als ein Chilandar von Alters her gehöriges und nur vorübergehend deponiertes Gut, sei es als alter Besitz des Klosters Watopädi selbst, dessen Gründung die Legende bis in das 5., ja 4. Jahrh. zurückführt. — Wichtig ist nur, daß, sobald unser Psalter mit dem Athos in Verbindung gebracht wird, sich Möglichkeiten genug für eine Entstehung nach einer syrischen Vorlage auftun. So ist es möglich, daß erst Sava den alten Kodex aus dem Oriente mitgebracht hat. Er machte mehrmals Reisen nach dem Osten: nach Nicäa und zweimal zu den heiligen Stätten von Jerusalem; dabei besuchte er die Klöster in Syrien, Ägypten und dem kilikischen Armenien. Es ist daher sehr wohl möglich, daß er, wie einst der Abt Moses des syrischen Klosters der sketischen Wüste³ in Syrien Handschriften für das eigene Kloster erwarb. — Eine weitere Möglichkeit, wie eine altsyrische Handschrift nach dem Athos gelangt sein kann, ergibt eine Tatsache, auf die ich durch Professor Jireček aufmerksam gemacht werde. König Stephan Uroš II. Milutin (1282—1321) gründete in Jerusalem ein Kloster der Erzengel Michael und Gabriel. Es wurde mit Gütern und Einkünften beschenkt auch vom Zar Stephan Dušan und Zar Uroš. Als Stephan Dušan 1333 Stagno mit der Halbinsel an Ragusa abtrat, zahlten die Ragusaner dafür dem Serbenkönig einen Tribut. Zar Stephan schenkte 1348 diesen Tribut dem serbischen Erzengelkloster in Jerusalem. Zar Uroš bestimmte 1358 als Erben, wenn das Kloster in Jerusalem verfallen sollte, die serbischen Athosklöster Chilandar und St. Paul. Dies trat ein im 15. Jahrhundert durch Vermittlung der Tochter des Despoten Georg Branković. Chilandar bezog den Tribut bis zum Falle der Republik von Ragusa.⁴ Chilandar kann von dem im 15. Jahrhundert eine Zeitlang verfallenen Kloster in Jerusalem auch den altsyrischen Psalter auf irgendeine Art erhalten haben. — Auf eine dritte Möglichkeit wird M. Murko in einem Nachtrage hinweisen.

¹ Den Rand um das trapezförmige Mittelfeld mit der Pfeifenblüte bildet ein dreistreifiges Flechtband. Die Kapitelle haben zirka 1 m unteren Umfang und sind mit dem Auge gemessen zirka 35—40 cm hoch. Über die Form vgl. meine „Koptische Kunst“, Catalogue gén. du Musée du Caire, p. 77 f.

² Miklosich, Monumenta serbica IX, p. 4—5. ³ Oriens christianus I (1901), S. 368.

⁴ Eine Monographie über das serbische Kloster in Jerusalem vom Archimandriten Nikifor Dučić in der Godišnjica des Fonds Čupić, Bd. 9 (1887). Auch Herr Ljubomir Stojanović hat den Verfasser mit Bezug auf die syrischen Einflüsse auf dieses serbische Kloster in Jerusalem hingewiesen.

Die Beziehungen, die Stephan, mit seinem Mönchsamen Simeon genannt, und Sava mit dem Athos anknüpften, sind bis auf den heutigen Tag nicht abgebrochen worden; Chilandar blieb für Serbien eine Art Hochschule. König Milutin (1281—1321) baute in Chilandar, nachdem es wahrscheinlich 1308 bei der Zurückweisung des Einfalles der Katalanen gelitten hatte, das Katholikon neu.¹ Unter Milutin erstand dem Lande ein zweiter Sava: Daniel, der spätere Erzbischof von Serbien. Aus der Umgebung des Fürsten zog er sich nach dem Athos zurück und wurde Mönch und Hegumenos von Chilandar, dann Bischof von Banjska. Bald ging er wieder nach dem Athos, wurde dann Bischof von Chulm und endlich 1325 Erzbischof von Serbien. Man beobachtet da ein hin und her zwischen Hof, Kirche und Athos, wie es als Voraussetzung für das Entstehen unseres Psalters noch ein Jahrhundert später etwa angenommen werden müßte. Tatsache ist, daß die serbischen Könige auch nach dem Aussterben der Nemanja im 14. und 15. Jahrhundert zum Athos in nahen Beziehungen blieben. Der Bruder Vukašins, der Despot Johann Uglješa, machte Stiftungen an das Kloster Simopetra und soll dort Mönch geworden sein.² Wichtiger ist für uns die Tatsache, daß Georg Branković (1427—1456) in dessen Besitz sich der Münchener Psalter befand, 1447 das Katholikon des Klosters Pavlos erbaute; er und seine beiden Söhne und Nachfolger Stephan und Lazar waren dort in Bildern dargestellt.³ Die beiden letzteren stifteten ein heute in Watopädi befindliches Kreuzreliquiar wahrscheinlich nach Chilandar.⁴

Wenn ich den Anfang des 15. Jahrhunderts und das Kloster Chilandar als Zeit und Ort der Entstehung unseres Psalters annehme, dann ließe sich die politische Tendenz einzelner Miniaturen, von denen im letzten Abschnitte die Rede war, etwa folgendermaßen auseinandersetzen. Seit die Blüte des serbischen Staatswesens mit Stephan Uroš vorüber und das Geschlecht der Nemanja ausgestorben war, hatte sich das Verhältnis zwischen Fürst und Volk wesentlich verändert. Nach dem Tode des Usurpators Vukašin wählten die Altadeligen, die Magnaten, einen der ihren, Lazar, der dauernd den Titel Knez beibehielt und sich schon so als primus inter pares kennzeichnete. Die Huldigungsszene III, 5 würde gut zu diesen Verhältnissen oder in den Hauptteil der Regierungszeit von Lazars Sohn Stephan Lazarević (1380 bis ca. 1421) passen. — In der Zeit des ‚alten‘ Despoten Georg Branković war der Handkuß Hofsitte. Darüber berichtet, wie mir Professor Jireček mitteilt, der französische Ritter Bertrandon de la Broquière, der 1433 mit einem mailändischen Gesandten Benedetto de Furlino bei dem Despoten Georg war. Der Gesandte und der Ritter machten dem Despoten ‚la reverence‘ und beide küßten ihm die Hand, ‚il luy baisa la main (der ‚ambaxadeur‘), et moy aussi je luy baisay la main, car la coustume est telle‘.⁵ Ich muß es Kennern serbischer Altertümer überlassen zu untersuchen, ob sich auch für XXI, 44 und XXX, 66 entsprechende Unterlagen in den Zeitverhältnissen finden. Mir liegt in erster Linie an der Deutung von XLV, 105, unseres farbigen Titelblattes.

Wir sehen da zwei Gruppen von Figuren über der Tierwelt stehen, alle vereint zum Lobe Gottes. Wie der Löwe und der kaiserliche Doppeladler unten, so sind auch in der mittleren Figurenreihe zwei Könige einander gegenübergestellt. Gegen die Deutung auf

¹ Riley, Athos, S. 377. Vgl. die Biographie der serbischen Könige vom Erzbischof Daniel (serb.), S. 132.

² Millet, Recueil des inscr. chrét. du Mont Athos, Nr. 525 und 527.

³ Millet, a. a. O., Nr. 426.

⁴ Ebenda Nr. 69.

⁵ Recueil de voyages et de documents pour servir à l'histoire de la géographie. XII: Le voyage d'outremer de Bertrandon de la Broquière, publ. par Ch. Schefer, Paris 1892, p. 210.

gleichzeitige, lebende Fürsten spricht schon wie in Žiĉa die Verbindung mit den Personifikationen von Erde und Öde, so hier die Einreihung der beiden Gruppen zwischen Tag und Nacht; dann aber auch das Kostüm. Ich verweise wieder auf das Gemälde der Turmhalle in Žiĉa (Abb. 40). Oben in der Darstellung des Hymnus der Geschenkbringer trägt der König ein ganz anderes Kostüm als seine Nachfolger unten. Für diese letzteren kann wahrscheinlich gemacht werden, daß ihre Tracht dem Zeitkostüm nahe kommt, während der König oben das allgemein byzantinisch-kaiserliche, d. h. ein Idealkostüm trägt, etwa wie die Könige in unserer Miniatur XLV, 105.

In der kleinen Kirche zu Rudenica¹ finden sich zwei ungleich große Fresken (Abb. 41), die ich nach Aufnahmen von Prof. Valtrović bringen kann.² Rechts sieht man dargestellten den Stifter mit dem Kirchenmodell: den 1402 zum Despoten erhobenen



Abb. 41. Rudenica, Stifterbilder. Rechts mit dem Kirchenmodell Stephan Lazarević, neben ihm Vuk. (Nach Valtrović.)

Knez Stephan (1389—1427), den Sohn des 1389 auf dem Amselfelde gefallenen Knez Lazar. Neben ihm steht sein jüngerer Bruder Vuk. Gegenüber in dem kleineren Bilde erscheint ein Ehepaar, dessen Name nicht feststeht. Das sind die Kostüme, die ungefähr in der Entstehungszeit unseres Psalters von den serbischen Fürsten getragen wurden; es sind ungefähr die gleichen, die der Maler von Žiĉa den beiden Stiftern Stephan und Radoslav aus dem Hause Nemanja gegeben hat. Dabei ist zu beachten, daß dieses Wandbild nicht aus der Zeit dieser Fürsten stammt, sondern jüngeren Datums, spätestens jedoch, wie Valtrović annimmt, im 14. Jahrhundert gemalt ist.

Mit diesen dem Zeitgeschmacke entsprechenden Kostümen haben diejenigen der beiden Könige in XLV, 105 nichts zu tun. Es sind wie in der Darstellung der Geschenkbringer in Žiĉa Idealkostüme. Welche Personen in unserer Miniatur gemeint sein könnten, ist schwer zu bestimmen. Es wird sich wohl auch um historische Persönlichkeiten, vielleicht in Begleitung von Zeitgenossen des Malers handeln. Ein Fingerzeig ist von vornherein

¹ Grundriß und Details bei Valtrović, 'O Prōdromos.

² Eine Abbildung ist bereits in einer serbischen Zeitschrift Српске науковане Новине I (1881), S. 53 erschienen.

im Bilde selbst (XLV, 105) gegeben durch die Tatsache, daß der Adler im Kreise der Tierwelt nicht in seiner natürlichen Form, sondern als Doppeladler erscheint: das ist das Wappenzeichen der Nemanja. Man kann sich davon mit einem Blick auf die Stifter im Torgemälde von Žiĉa überzeugen (Abb. 40), dort erscheint der Doppeladler als Füllung des Kreismusters auf den Gewändern des Erstgekrönten und seines Sohnes. Und wie dort im oberen Teile der erste Nemanja zusammen mit dem ersten Erzbischof von Serbien Sava gegeben ist, so könnte das auch in unserer Miniatur der Fall sein.

Als Ausgangspunkt für diese nähere Bestimmung wäre man vielleicht geneigt, das Porträt des heil. Sava zu nehmen. Er erscheint mit dem Nimbus als Bischof in Žiĉa; dort hat er die Tonsur (!) und kurzen, rund geschnittenen Bart. Ein zweites Porträt findet sich im Psalter des Gavril Trojiĉanin vom Jahre 1643/4. Auch dort hat er die Glatze, dazu aber trägt er einen langen Bart, der allerdings auch wieder rund geschnitten ist. Die impressionistisch flotte Manier unserer Miniatur XLV, 105 läßt Details, wie etwa die Tonsur in Seitenansicht, nicht deutlich werden; immerhin könnte sie der Bischof rechts im Bilde haben. Auch der Bart würde ungefähr zu Sava passen. Dann erschiene hier dieser serbische Nationalheilige vielleicht hinter seinem mit dem violetten Purpur bekleideten Vater, Stephan, dem Begründer Serbiens. Wer aber ist dann das Paar gegenüber?

Ich gestehe, daß ich einen bestimmten Deutungsvorschlag nur machen kann, wenn ich mir den Psalter vom Athos stammend denke. Gehe ich nämlich von Chilandar als Entstehungsort aus,¹ so scheint mir wahrscheinlich, daß die beiden Paare von Königen und Erzbischöfen² zu beziehen sind auf die beiden Stifter des Klosters Stephan Nemanja und Milutin, mit den beiden berühmten, mit Chilandar eng verknüpften Erzbischöfen Sava und Daniel. Wir hätten also dann Sava mit seinem Vater Stephan Nemanja rechts, gegenüber Milutin und Daniel dargestellt.

Das ist ein Vorschlag. Es gibt deren vielleicht noch manche andere. Unsicher sind auch die Annahmen, die man bezüglich der hinter dem König und Bischof beiderseits auftretenden Gestalten machen kann, von denen die unmittelbar hinter dem Bischof folgenden die eine Hand erheben. Sie blicken nicht wie die mittleren Paare nach unten, sondern halten das Haupt erhoben. Der Bärtige links scheint den Bischof am Ellbogen zu berühren. Beide tragen Kostüme, die auch sonst in unserm Psalter vorkommen. Der Bärtige links in dem blauen Gewand mit Goldfalten und schwarzen Schuhen — er ist also ebensowenig wie sein Gegenüber ein König — trägt keine Krone, sondern jene konische federartige Mütze, die wir oben XVII, 36 bei den beiden Männern vor Basilius sahen. In XLII, 97 sind ihre Träger ausdrücklich als Richter bezeichnet, in LVI, 140 sind Redner³ gemeint. Es läge nahe anzunehmen, daß auch der Träger der Mütze in XLV, 105 ein entsprechendes Amt bekleidete. — Die Gestalt rechts trägt eine mehr runde Mütze mit vertikalem Streifen. Eine genaue Analogie dazu finde ich sonst in unserem Psalter nicht; die beiden Sitzenden rechts unten in LVI, 140 haben ähnlich geformte Mützen, aber ohne die Streifen. Es fällt auch auf, daß die Gestalt in 105 unbärtig ist. Prof. Jireĉek hat die Freundlichkeit, mich darauf aufmerksam zu machen, daß die Serben alle Bärte trugen wie die Byzantiner. Nikephoros Gregoras (14. Jahrhundert) bezeichnet das rasierte Gesicht als ‚lateinische Sitte‘.

¹ Vgl. dazu, was oben S. 4 über die Initiale fol. 100^v gesagt wurde.

² Vgl. für das Kostüm XL, 92.

³ Der Oikos nennt *ῥήτορας πολυθόγγους*. Nach den byzantinischen Episkopalämtern ist, wie mir Jireĉek schreibt, der *ῥήτορας* der Prediger. Vgl. Jos. Zhishman, Die Synoden und die Episkopalämtern in der morgenländischen Kirche. Wien 1867, S. 150.

Bartlos waren in Orient nur die Eunuchen und die verspotteten *παυοί*. Der burgundische Ritter Bertrandon de la Broquière (ed. Schefer, p. 210) schildert 1433 (also etwas nach der Entstehungszeit unseres Psalters) den Hof des serbischen Despoten Georg: Es waren ‚moult belles gens et grands et portent longs cheveux et grant barbe, car ils tiennent tous la loy greguesque‘. Danach wäre also, sofern es sich nicht um einen Jüngling handelt,¹ ausgeschlossen, daß überhaupt ein Mann dargestellt ist. Und die Gestalt gleich neben der Nacht, die der Vorhergehenden die Rechte auf die Schulter legt und ein ähnliches, nur blaues Kleid, jedoch keine Krone trägt, ist, nach dem langen Haar zu urteilen, wohl sicher eine Frau. Ob daher nicht auch die Nachbargestalt für weiblich zu nehmen ist? Ich muß es der Zukunft überlassen, dieses Rätsel zu lösen. Der Kopf links, der so neugierig nach der Gestalt des Tages zurückblickt, könnte einer älteren Vorlage entnommen sein. Vgl. dazu übrigens XLII, 97, die Figuren links.

Wenn es also vorläufig auch nicht möglich ist, die historische Figurenreihe des Schlußbildes der *πᾶσα πνοή* und des eigentlichen Psalters überzeugend zu deuten, so steht doch wohl fest, daß ein Bezug zur Dynastie der Nemanja vorliegt. Den Schlüssel zur Deutung liefert u. a. der Doppeladler. Auffallend ist nun, daß er in dem Münchener Psalter auch sonst, wo sich Gelegenheit bietet, statt des natürlichen Adlers angebracht wird. So in der Miniatur XLI, 96 und bes. auffallend in dem rätselhaften Bilde XI, 25. Dieses letztere nun führt uns in der Bestimmung von Zeit und Ort der Entstehung des Münchener Psalters — der Belgrader Kopist hat alle diese Details stumpfsinnig entstellt — einen bedeutenden Schritt weiter. In dieser Miniatur, die darstellt, wie der Herr die Erde über den Wassern gründet, schwimmt neben dem Doppeladler auch noch ein Ochsenkopf. Das weist möglicherweise auf den Knez Lazar, der, wie mir Prof. Valtrović mitteilt, sein Wappen durch Ochsenhörner krönte. Der Psalter, bezw. seine Vorlage müßte also traditionell mit den Nemanjas zusammenhängen und unter dem Knez Lazar, beziehungsweise seinen nächsten Nachkommen geschrieben sein.

Man scheidet in der Entwicklung der serbischen Kunst gern zwei Abschnitte, die Zeit der Nemanja vom Ende des 12. bis ins 14. Jahrhundert und die nachfolgende Periode bis zum Untergange des serbischen Staatswesens 1459. In beiden Perioden sei die Anlehnung an Byzanz entscheidend; in der ersten kämen dazu, von Dalmatien aus wirksam, abendländische Einflüsse, in der zweiten machten sich gewisse nationale Züge geltend. Diese Einteilung wird in erster Linie für die Architektur getroffen.² Mir scheinen die Dinge nicht so einfach zu liegen. Neben den künstlerischen Großmächten im Osten und Westen gibt es noch einen dritten Strom, die unmittelbar in der altchristlichen Tradition des Orientes wurzelnde Klosterkunst. Sie macht sich im Rahmen der Architektur bemerkbar, in dem von den serbischen sowohl wie den moldo-walachischen Kirchen festgehaltenen trikonchen Typus, der wohl auf dem Athos heimisch geworden ist, dagegen in Byzanz nur ausnahmsweise angewendet wird. Dieser Typus geht denn auch nicht auf Byzanz, sondern auf den südlichen Orient zurück³ und ist im Wege der Klosterkunst nach dem Athos und von da

¹ Vgl. Radoslav in dem Gemälde von Žiča, Abb. 40.

² Zuletzt Nikolajewitsch, Die kirchliche Architektur der Serben, 1902 und Pokryschkin, Viz. Vrem. X (1903), S. 317f.

³ Vgl. mein Mschatta, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 232f.

zunächst zu den Serben vorgedrungen.¹ Ich glaube, daß sich auch im Ornament der serbischen Kirchenbauten neben einzelnen romanischen Motiven solche ganz anderer, und zwar rein orientalischer Provenienz erkennen lassen. Davon bei anderer Gelegenheit.

Hier sei im Zusammenhange mit unserem Psalter darauf aufmerksam gemacht, daß die wenigen Zeugen der serbischen Miniaturenmalerei, die wir bis jetzt kennen, darauf weisen, daß es eine ausgebildete serbische Kunst eigentlich nicht gegeben hat. In der Architektur kann noch von bestimmten, immer wiederkehrenden Typen gesprochen werden. Die Art aber, in der die Bilderhandschriften ausgestattet sind, weist auf keine dauernd herrschende Schulüberlieferung. Es gibt kaum einen größeren Gegensatz als jenen zwischen dem während der Regierungszeit des Stephan Nemanja (1151—1195) entstandenen Miroslav-Evangeliar und unserem Psalter, obwohl beide in Verbindung mit dem serbischen Athoskloster zu bringen sind und als Äußerungen desselben nationalen Geistes gelten können.

Das Miroslav-Evangeliar² befand sich bis zum Jahr 1896 im Kloster Chilandar und wurde erst zu diesem Zeitpunkt aus Anlaß des Besuches des serbischen Königs diesem als Gastgeschenk übergeben. Es befand sich in Belgrad in der Bibliothek des Königs Alexander; wo es nach dessen Ermordung verblieben ist, weiß niemand zu sagen. Eine am Schlusse der wertvollen Handschrift stehende Notiz besagt, daß sie der Diakon Gregor für seinen Herrn, den hochberühmten Fürsten Miroslav, den Sohn des Zavida, mit Gold ausgestattet habe.³ Das dürfte schwerlich in Chilandar geschehen sein; Stojanović setzt das Evangeliar in die Zeit 1169—1197, d. h. vor die eigentliche Gründung des Klosters. Nach seinen Angaben war Miroslav Fürst von Chulm, d. h. dem unmittelbar an Dalmatien grenzenden Teile von Serbien. Daraus erklärt sich wohl die schon von Busslajew und Kondakov⁴ beobachtete Tatsache, daß die Initialen des Miroslav-Evangeliiars sehr starken Einfluß der romanischen Ornamentik des Westens aufweisen und für Johannes d. T. einmal (Fol. 71) die lateinische Beischrift Giovanni Battista, in cyrillische Schrift transkribiert, beibehalten ist.⁵

¹ Vgl. mein Kleinasien, ein Neuland, S. 234.

² Faksimileausgabe besorgt 1897 von Ljubomir Stojanović. Der serbische Hof hat den Universitätsbibliotheken Exemplare überwiesen.

³ Die Subskriptionen liegen bis jetzt nicht in deutscher Übersetzung vor. Ich danke es M. Murko wenn ich diese hier vorlegen kann. Er schreibt mir: Ljub. Stojanović, Stari srpski zapisi i natpisi, Bd. I, S. 3, verlegt die Schreibernotizen in die Jahre 1169—1197. Sie lauten:

F. 355. Mein freigebiger und überaus gnädiger Herr und Gott, erbarme dich mit deiner Gnade meiner, des sündhaften Grigorij (= Gregorius), damit ich beim Herrn in Gnade sei; auf dich hoffe ich.

F. 358. Ich beendete mit Gottes Hilfe, Amen.

F. 360. Ich schrieb Alleluja. Gligor.

Ich sündhafter Gligorije Diaconus, unwürdig, Diakon zu heißen, habe dieses Evangelium mit Gold zusammengestellt für den hochberühmten Fürsten Miroslav, den Sohn des Zavida. Und vergiß nicht, o Herr, mich Sündhaften, sondern erhalte mich dir, da es mir, Herr, leid ist, für dich, den Fürsten, meinen Herrn, gearbeitet zu haben, wenn du mich Sündhaften nicht beschützes.

Der unbeholffene Schlußsatz ist nicht bloß durch seinen Inhalt auffällig, sondern auch durch die Form: da und wenn wird ausgedrückt durch *de*, d. i. altkirchenslawisch *lode*, das allerdings schon in alten Quellen als *lode* und *gdě* (Miklosich, Lex. palaeoslovenicon) belegt wird und bei den Serben und Kroaten von Anfang an in entsprechenden Formen erscheint (Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika der südslawischen Akademie III, 120). Formen, in denen das assimilierte *g* abfällt, sind aber sonst erst seit dem 16. Jahrhundert nachgewiesen (ib.); ebenso die Bedeutung *quoniam* (ursprünglich *ubi*) erst seit dem 16. Jahrhundert (ib. 122); *quoniam*, *dum* aus dem 14., 15. Jahrhundert, *si* erst aus dem 17. Ganz modern mutet auch der Wechsel des *l* für *r* in den Namenformen Gligor und Gligorije an. Man sieht, daß sich der Schreiber in den Notizen seines Volksdialektes bediente. (Murko.)

⁴ Archiv f. slaw. Phil. XXI (1899), S. 302f.

⁵ Es verdient erwähnt zu werden, was Stojanović in seiner Prachtausgabe, S. 215 hervorhebt, daß die Miroslavhandschrift ein Aprakos-Evangeliar ist, dessen Text mit anderen kirchenslawischen Evangelistarien nicht übereinstimmt. Bis jetzt sind nur zwei griechische Handschriften nachgewiesen, welche die vor Pfingsten einsetzende Abweichung in der Lektionsfolge mitmachen. Ob auch da fremde, vielleicht abendländische oder syrische Einflüsse vorliegen?

Von solchen Spuren westlicher Einflußnahme kann im Münchener Psalter nicht die Rede sein; schon das weist darauf, daß er in einer Gegend entstanden sein muß, die weitab von Dalmatien oder Ungarn lag. Der Athos würde auch von diesem Gesichtspunkt aus passend zu nennen sein. Das Kloster Manasija, eine Stiftung Stephans (1380—1427), die berühmt wurde wegen ihrer Illuminierkünste auf Goldgrund, kann nicht gut in Betracht kommen, weil es der Donau, d. h. der nordischen Einflußsphäre zu nahe liegt. Immerhin muß erwähnt werden, daß die Blüte dieser Schule gerade in die Entstehungszeit unseres Psalters fällt. Eine Monographie über ihre Tätigkeit wäre dringend erwünscht.

Im Kloster Pavlos auf dem Athos befand sich ein Evangeliar in Folio mit den Bildern der Evangelisten usw., das ungefähr gleichzeitig mit unserem Psalter entstanden war. Es wurde, wie mir Jireček freundlich mitteilt, von dem bekannten Bischof Porphyrij Uspenski auf dem archäologischen Kongreß in Kiew 1874 ausgestellt und von Stojan Novaković in einem Berichte über diesen Kongreß (Belgrad 1874, S. 10 f.) beschrieben. Bei dem Bilde des Evangelisten Johannes steht ‚Erinnere dich, o Herr, in deinem Kaisertum deines Dieners Radoslav, der diese heiligen Bilder gemalt hat‘ (pisavšago svetyje obrazy sie). In dem sehr ausführlichen Epilog wird berichtet, daß der Kodex bald nach dem Tode des Despoten Stephan († 1427) geschrieben wurde.¹

5. Die Belgrader Kopie und ihre Bedeutung.

Zum Schlusse sei noch der Belgrader Kopie, die bei der Rekonstruktion des Zyklus unseres Psalters so wesentliche Dienste geleistet hat, um ihres Eigenwertes willen gedacht. Ich teile zunächst die von Jagić angefertigte Übersetzung der wahrscheinlich auf ihre Entstehung bezüglichen Notiz im Münchener Original mit:

‚Dieses heilige und seelenheilsame Buch, Psalter genannt, mit Bildern, fand ich, der demütige Erzbischof Paisius im oberen Syrmien in der Zelle Pribina Glava in der Kirche der heiligen körperlosen Kräfte und nahm dieses wegen Abschrift. Und viel Lärm gab es damals wegen dieses Buches. Dann brachten sie es selbst in das Vrdnik-Dorf,² der Prohegumenos Kyr Theodorus und der Hegumenos Silvester. Und es war stark zerfallen und ich gab es in einen neuen Einband und flickte es der Liebe halber. Das war im Laufe des Jahres 7135, daß ich es nahm, ich band es aber ein im Jahre 7138 und dann schickte ich es wieder, wo es früher war. Und es soll von niemandem weggenommen werden von dieser göttlichen Kirche. Darauf ruhe nicht der Segen, sondern Beschwörung und Fluch für diese und für zukünftige Zeit (wörtlich: es sei nicht gesegnet, sondern geflucht und verflucht für diese Zeit und für die zukünftige). Und dann sei es in der Kirche des Erzengels oberhalb des Dorfes Pribina Glava.‘

‚Und ich unterschrieb mit eigener Hand. Und dann hatte ich viel Not von den Regierenden, dem Gott allein (ist es) bekannt, aber alles vertrauen wir dem allsehenden Auge an. Das schrieb ich (oder wurde geschrieben) im Monat Dezember 13, Indiktion 13, Sonnenkreis 25, und viele Jahre euch, meine Brüder, die ihr mir gabt dieses Büchlein. Abermals (sei es) Gottes und euer.‘

Aus dieser Eintragung geht hervor, daß Erzbischof Paisius die Handschrift ‚wegen Abschrift‘ vom Kloster Pribina Glava verlangte und 1627—1630 auch wirklich zur Ver-

¹ Vgl. Stojanović, a. a. O. I, S. 78—84.

² Vrdnikselo — so heißt noch jetzt der Ort.

fügung hatte. Die Belgrader Kopie stammt aus Ipek, dem Bischofssitze des Paisius. Es ist also wohl sicher, daß sie die von Paisius genommene ‚Abschrift‘ ist. Wenn dabei der Text nicht genau stimmt, d. h. in M. ein einfacher, in B. ein kommentierter Psalter vorliegt, so zeigt die Bezeichnung ‚Abschrift‘, die dann eben nur für die Miniaturen gilt, welchen Wert man diesem Bilderschmuck schon in der Zeit des Paisius beilegte. Er allein wohl machte den Wert des Originals aus. Und auch in dieser Einschränkung wird, will man die Bezeichnung ‚Abschrift‘ im richtigen Sinne nehmen, noch zu scheiden sein zwischen dem Ornament und dem figürlichen Zyklus. Ersteres ist, wie oben S. 1 f. erörtert wurde, durchaus im Zeitgeschmack umgebildet, der Kopist läßt sich da ganz gehen und macht mit dem Original, was Gewohnheit und Übung ihm eingeben. Immerhin aber wird aus den reichen Rahmungen der Bilder vielleicht auf die Absicht geschlossen werden dürfen, den Wert dieser alten Kompositionen hervorzuheben. Hatte schon der Erzbischof Paisius Grund, den jetzt in München befindlichen Psalter so hoch zu schätzen, daß er ihn kopieren ließ, so lag es für den Kopisten selbst, sei es in Folge des Auftrages, sei es auf Grund eigener künstlerischer Wertung, nahe, alles zu tun, um dem, was bei der Kopie ausschließlich in Betracht kam, d. i. den figürlichen Darstellungen dem Brauche der Zeit entsprechend zu durchschlagender Wirkung zu verhelfen. Ist unter solchen Umständen nun wenigstens das, worauf es bei der Abschrift im wesentlichen ankam, das Figürliche an den Miniaturen von M. in B. vollkommen getreu kopiert?

Auch bei dieser Zuspitzung der Frage muß noch getrennt werden zwischen dem gegenständig durch die Zeichnung Gegebenen und den Qualitäten, mit denen diese Unterlage künstlerisch ausgestattet erscheint. In letzterer Hinsicht ist oben S. 6 das Urteil gefällt worden: Der Belgrader Kopist geht wie im Ornament, so auch in der Wahl der Farben durchaus seinen eigenen Weg. Er hat eine ganz andere, mehr exakt banale Technik, die von allem Impressionismus weit entfernt ist, und sieht die Figuren weniger massig. Seine Abhängigkeit von M. fängt erst mit den Gestalten selbst, d. h. da an, wo dem Gegenständlichen der Darstellung und der Zeichnung nicht mehr auszuweichen ist. Und sogar auf diesem engsten Gebiete darf, das hat die Einzelvergleiche der Miniaturen gelehrt, an die Kopien nicht jener Maßstab angelegt werden, den wir heute, durch die Entwicklung der Natur- und Geisteswissenschaften, wie durch die mechanisch wirksame Photographie erzogen, in solchen Dingen zu fordern pflegen. Der Gelehrte hat allmählich genau sehen gelernt, der Künstler — und mit einem solchen haben wir es doch auch in der Belgrader Kopie zu tun — will das heute noch nicht und wird es nie wollen. Das objektive Sehen ist eben überhaupt nicht Sache des Künstlers. Den besten Beweis für diese anscheinend paradoxe Tatsache liefern die ‚stilgetreuen‘ Restaurationen, mit denen begabte Architekten unsere alten Bauten künstlerisch in ihrer Eigenart ruinieren.

Ich fasse die Abweichungen der Belgrader Kopie vom Münchener Original übersichtlich zusammen. Es kann kein Zweifel sein, daß B. Bild für Bild M. kopiert. Die Folge ist nur zweimal verkehrt, 73 geht 72 und 98 geht 97 voraus. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß der Kopist, was er versteht und deutlich erkennt, auch getreu wiedergibt, vereinzelt sogar in besserer Form (30). Vielleicht geschieht es nicht ohne Überlegung, wenn er bei Andeutung des Innenraumes z. B. 39, 41 statt des in M. die Draperie tragenden Baumes eine Säule setzt. Zumeist allerdings möchte man seiner handwerksmäßig derben Art eher einen Grad von Unfähigkeit, M. nachzukommen, beigemischt sehen. Der Gegensatz zwischen Original und Kopie fällt jedoch erst dann lästig auf, wenn der Kopist das Original nicht ver-

steht. Das ist vielleicht am auffallendsten bei der diesem Bande als Titelblatt farbig vorausgeschickten Schlußminiatur des Psalters 105 der Fall. Auf Tafel XLV sind Original und Kopie nebeneinandergestellt. Die beiden Paare von König und Bischof sind zur Not festgehalten. Dann aber beginnt eine, wie mir scheint, rein willkürliche Umbildung. Statt des Bärtigen links mit der konischen Mütze ist eine unbärtige Heilige getreten, statt der bartlosen Figur rechts mit der Mütze ein bärtiger König. Daß hier Mißverstehen, nicht absichtliches Andersmachen vorliegt, beweisen die Figuren von Tag und Nacht, die in B. zu Weibern mit Kehrbesen geworden sind. B. läßt eben die Beischriften unbeachtet, kopiert sie nicht einmal. Von der Bedeutung des Doppeladlers hat der Kopist keine Ahnung mehr; den Löwen läßt er einfach weg. Auch in XI, 25 ist der Reichsadler nicht kopiert. — Sehr instruktiv ist dann auch, wie der Münchener Kopist in X, 24 das syrische Original in der Darstellung von Kirche und Synagoge, dem Schädel Adams und dem Morraspiel noch deutlich erkennen läßt, B. dagegen alles völlig mißversteht und ändert.

Ein absichtliches Ändern liegt XLV, 105 vor, wenn der Kopist die Engel im Himmels-halbkreise nach Sonne und Mond greifen oder Christus nicht bärtig, sondern als Emanuel gibt. In letzterem Fall liegt wahrscheinlich ein im Wechsel der Zeiten begründetes Anders-Gewohntsein vor. B. nimmt auch keinen Anstand, z. B. in 48 und 112 die Hand im Himmelskreis und bei 111 den Rautennimbus wegzulassen; in 75 führt er dagegen statt des Himmels-segmentes einen Engel ein, in 55 läßt er, wie man auf Tafel XXV sehen kann, den Emanuel weg und in 89 macht er den in M. jugendlichen Christus bärtig im Gegensatz zu seinem Vorgehen bei Miniatur 105. Ähnlich stellt er auch IV, 6 (vgl. Abb. 11, S. 17) David bärtig statt wie in M. unbärtig dar. Sehr merkwürdig ist die Einführung zweier Köpfe in 47 (vgl. Tafel XXII und Abb. 22, S. 39). Man müßte eben die ikonographischen Gewohnheiten der serbischen Heiligenmaler des 17. Jahrhunderts genauer kennen, um feststellen zu können, was da Willkür, was Spiegelung der Zeit ist. In letztere Richtung fallen gewiß Änderungen im Kostüm (36, 92), in Rüstung und Bewaffnung (44/5) oder Details wie in 87 (Tafel XXXVII und Fig. 28, S. 58), wo Christus in der Taufe von B. auf einen Stein gestellt wird, von dem Schlangen aufzüngeln.¹

Oberflächliches Zusehen ohne Beachtung der Beischriften liegt in 31 vor. Original und Kopie sind Tafel XIV gegenübergestellt. In M. thront Christus in der Mitte, rechts steht David. In B. ist David mit dem Psalter auf den Thron gesetzt und rechts ein jugendlicher König gemalt. Ähnlich sind in 3 (Tafel II) die Saulszenen im unteren Streifen miß-verstanden. Dagegen dürfte das Weglassen von Kirche und Synagoge in 24 darauf zurück-zuführen sein, daß die beiden Gestalten in M. schon 1627—1630 undeutlich oder weggefallen waren. Von nebensächlichen Änderungen (z. B. 12, 21, 22, 25 u. s. f.) sehe ich ab.² Dagegen scheint mir beachtenswert die bei 2 nachgewiesene Tatsache, daß der in der Baumkrone stehende Mensch, der nach dem Einhorn sieht — statt mit dem Munde die Honigtropfen auf-zufangen — der gebräuchlichen Art der Psalter mit Randminiaturen entspricht. Der Maler mag also diese andere Art in Übung gehabt haben. Und auf eine ähnliche Provenienz weist vielleicht auch die Neueinführung eines Knaben in 13 (Tafel VI und Fig. 13, S. 21). Die Anbringung im Vordergrund und dies Bewegungsmotiv dürften auf eine Szene (Einzug in Jerusalem u. dgl.) zurückgehen, die mit der rein syrischen Darstellung Christi vor dem Synedrion, die dem Maler jedenfalls an sich völlig unbekannt war, nicht das geringste zu tun hat.

¹ Vgl. dazu meine Ikonographie der Taufe Christi, S. 31.

² In VII, 14 ist statt des Bogens ein Gewehr eingeführt.

Ich habe diese Dinge hier etwas breiter behandelt, als manchem vielleicht notwendig scheinen dürfte, in der Überzeugung, daß der vorliegende Fall weitgehende prinzipielle Bedeutung für die Kunstwissenschaft hat. Man vergegenwärtige sich nur die Sachlage. Wir können nachweisen, daß eine Handschrift aus den Jahren 1627—1630 auf eine Vorlage aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts und diese wieder auf ein orientalisches Original aus Syrien zurückgehen muß. Diese Reihe ist nicht nur theoretisch erschlossen, wir haben außer der letzten Redaktion von 1627—1630 auch die ältere des 15. Jahrhunderts tatsächlich in Händen. Ich weiß für diese Sachlage im Gebiete der älteren Miniaturenmalerei keine Parallele. Zwar gibt es aus dem Jahre 1620 eine durch Peiresc in Paris veranlaßte Kopie eines karolingischen Manuskriptes, das seinerseits wieder zurückging auf einen römischen, im Jahre 354 entstandenen Kalender.¹ Aber da ist eben nur die flüchtige Kopie von 1620 erhalten; das karolingische Mittelglied sowohl wie das Prototyp sind verloren. Wie viele alte, längstvergangenen Jahrhunderten angehörende Kopien von noch älteren Miniaturhandschriften sind uns denn überhaupt nachgewiesen? Im Abendlande gewiß nicht viele. Als ein Beispiel führe ich an das zum Teile nach dem karolingischen Codex aureus von St. Emmeran angefertigte Sakramentar Heinrichs II. in München.² Im Westen waren die bildenden Künste im Mittelalter in einer viel zu kräftig gärenden Vorwärtsentwicklung begriffen, als daß Kopien nach alten Vorlagen hätten allgemein Mode werden können. Anders im Orient. Die prinzipielle Bedeutung der beiden nebeneinander erhaltenen serbischen Psalter, des Münchener aus dem 15. und des Belgrader aus dem 17. Jahrhundert, liegt darin, daß sie Endglieder von Überlieferungsreihen sind, wie sie für den Bereich der orthodoxen Kirche ganz allgemein als typisch angenommen werden müssen.

Ich brauche nicht weitab nach Beweisen für diese These zu suchen.³ Der Hauptvertreter der Psalterredaktion mit Vollbildern Paris. 139 stammt aus dem 10. Jahrhundert; es ist jedoch unleugbar, daß er ein altchristliches Vorbild hellenistisch-kleinasiatischer Provenienz kopiert. Und ist denn der Einklang der Zyklen der byzantinischen und russischen Psalterredaktion mit Raudminiaturen anders zu verstehen, als daß immer ein Miniator den andern mehr oder weniger getreu kopierte? Übrigens besitzen wir außer dem positiven Beleg im Münchener Psalter, den Paisius zur Abschrift mitnahm, Andeutungen genug, die darauf hinweisen, daß diese konservative Richtung im Orient von den frühesten christlichen Zeiten an in Übung war, vor allem natürlich in den Klöstern. Der im Jahre 586 im Johanneskloster von Zagba in Mesopotamien entstandene syrische Kodex der Laurentiana in Florenz ist von dem Kalligraphen Rabbula nicht neu geschaffen, sondern gerade auch in dem noch mit Miniaturen geschmückten Teil, den Kanonestafeln, nach einer älteren Vorlage kopiert.⁴ Bezeichnend ist ferner das 989 geschriebene Etschmiadsin-Evangeliar. ‚Es soll in dieser Kirche gelesen werden, denn es ist aus echten und alten Originalen kopiert,‘ heißt es in der Subskription. Das bezieht sich nicht nur auf den Text. Auch die Miniaturen sind offenbar alt oder (nach Ansicht anderer) Kopien alter Vorbilder. Ich habe neuerdings

¹ Vgl. meine Monographie im Jahrbuch des k. deutschen arch. Institutes, Ergänzungsheft I, S. 8f. Es handelt sich um eine wissenschaftliche Kopie, wie sie Peiresc auch für die Kottonbibel vorhatte. Vgl. Omont, Fac-similés, p. 4f.

² Swarzenski, Die Regensburger Buchmalerei, Taf. IVf.

³ Schon im 7. Jahrhundert v. Chr. kopiert übrigens ein Ägypter für das Grab eines Aba in Theben das 2000 Jahre ältere Grab eines Fürsten Aba in Deir el-Gabravi. Deutsche Literaturzeitung 1902, Sp. 3257. Vgl. für die ganze Frage auch Tikkanen, Genesismosaik. Für den Physiologus scheint die Entwicklung ähnlich wie beim Psalter zu liegen. Vgl. mein ‚Der Bilderkreis des griech. Physiologus‘, S. 97f.

⁴ Garrucci III, p. 127.

ein zweites Exemplar dieser Miniaturen im armenischen Patriarchat in Jerusalem gefunden. Diese zweifellos armenische Folge bestärkt mich in der Überzeugung, daß diejenige im Etschmiadsin-Evangeliar originalsyrisch ist. Da sich Anklänge an diese syrische, auf Armenien übergegangene Folge auch in karolingischen Handschriften finden, so wird die gerade in der Abfolge des serbischen Psalters deutlich gewordene Tatsache der Bedeutung Syriens für die Geschichte der Miniaturenmalerei auch von dieser Seite her bestätigt.

Die prinzipielle Bedeutung der Tatsache, daß wir in den beiden serbischen Psaltern Original und Kopie zugleich erhalten haben, äußert sich auch darin, daß wir von diesem seltenen Einzelfall aus ganz allgemein Schlüsse in der Richtung ziehen können, wie weit Kopien älterer Kunstwerke überhaupt als zuverlässig zu betrachten sind. Trotz der anscheinend geringen Zeitdifferenz von nur zwei Jahrhunderten hat sich doch der Ornament- und Farbengeschmack derart geändert, die technischen Gewohnheiten sind so völlig andere geworden, daß — rein künstlerisch genommen — vom Original in der Kopie fast nichts übriggeblieben ist. Und nicht einmal dem rein gegenständlich Gegebenen, den ikonographischen Details darf getraut werden; auch da ist die zeitgemäße Gewohnheit stärker als das Schwarz auf Weiß der Vorlage. Aus solchen Beobachtungen mag man schließen, mit welcher Vorsicht eine Kopie, deren Original verloren ist, als Zeuge für das, was dieses Vorbild enthalten haben mag, genommen werden muß — im vorliegenden Falle: wie wohlwägend von Motiv zu Motiv man vorgehen muß, um von dem Münchener serbischen Psalter auf das orientalische, vom Paris. 139 auf das hellenistische Original der beiden Psalterredaktionen zurückzuschließen zu können. Es waren Erwägungen dieser Art, die mich abhielten von dem Münchener Psalter mehr als eine Probe in Farben zu geben. Stasoff u. a. treten da ergänzend ein.

III. Anhang: Handschriften in Moskau.

1. Der bulgarische Psalter des historischen Museums.

Das historische Museum in Moskau besitzt einen etwa aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammenden mittelbulgarischen Psalter, dessen Kenntnis ich durch Vermittlung von Jagić Herrn W. Stschepkin verdanke. Leider konnte ich nicht erreichen, daß mir auf irgend eine Weise die Einsichtnahme ermöglicht worden wäre. Herr Stschepkin schreibt mir, daß die Technik und die ganze Kunst des Psalters dieselbe sei wie in der vatikanischen Chronik des Manasses und im Londoner Johann Alexander-Evangeliar. Die Redaktion der Bilder stimme im großen und ganzen mit der mönchischen (nach Tikkanen) überein. Damit erschöpfe sich das Interesse des Psalters für den okzidentalen Kunsthistoriker. Für die Farbentechnik der russischen alten Ikonen hingegen böten die Bilder etwas mehr.

Die wichtige Angabe, daß der bulgarische Psalter der mönchisch-theologischen Redaktion, d. h. den Psaltern mit Randminiaturen angehöre, hat für uns sofort die Frage zur Folge, welcher von den beiden Gruppen dieser Art sich der bulgarische Psalter anschließe: der auch von den russischen Psaltern vertretenen byzantinischen Umarbeitung oder der durch die beiden serbischen Psalter vertretenen syrischen Grundredaktion? Ich will versuchen, die Antwort auf Grund zweier Photographien zu geben, die Herr Stschepkin freundlich zur Verfügung gestellt hat.

Abb. 42 stellt die Illustration zum 46. Psalm dar, die Himmelfahrt Christi, wie die griechische Beischrift besagt. Der auf dem Regenbogen in einem Strahlenkreise thronende Pantokrator wird von zwei Engeln über einer Landschaft mit breit hingelagerten Felsen und seltsamen Bäumen getragen. Im Vordergrund steht auf einem Schemel die Muttergottes als Orans, links von ihr ein Engel, der nach oben weist, daneben fünf und rechts sieben Apostel mit Petrus an der Spitze, alle mit erstaunten Gebärden nach aufwärts blickend.



Abb. 42. Moskau, Historisches Museum, Mittelbulgarischer Psalter: Himmelfahrt Christi zu Psalm 46.

Schlagen wir in unserem Psalter oben S. 32 f. und Tafel XVI die Illustration zu Ps. 46 nach, so finden wir ebenfalls die Himmelfahrt dargestellt, nur als Hochbild komponiert. Sehr merkwürdig ist, daß der Belgrader Kopist gerade dieses Bild zweimal gegeben hat, einmal skizziert als Breitbild wie im bulgarischen Psalter und dann nochmals in Farben als Hochbild wie in seiner serbischen Vorlage. Und doch hat er diese in keinem Falle richtig kopiert. Man sehe genauer zu; die Sache ist von Wert. Der Kopist gibt in beiden Fällen zu Seiten der Maria zwei Engel, auf jeder Seite einen, dazu je sechs Apostel. Das ist die typisch-byzantinische und — sagen wir es gleich — auch die Art des syrischen Rabbula Fol. 13^v (277^v).¹ Ihr steht gegenüber der bulgarische Typus mit einem Engel und auf

¹ Garrucci, Taf. 139.

dessen Seite nur fünf Aposteln. Es ist nun sehr ininteressant zu beobachten, daß der Münchener serbische Psalter sich nicht der byzantinischen, sondern der bulgarischen Art anschließt. Auch er zeigt nur einen Engel und auf dessen Seite fünf Apostel. Wie ist das zu erklären? Man würde in ihm doch den syrischen Typus erwarten.

Der Münchener Psalter ist dem Text nach ein serbischer; es fragt sich aber, ob er auch nach einer serbischen Textvorlage kopiert ist. Mir scheint möglich, daß diese Vorlage ein bulgarischer Psalter war. Denkt man sich diesen nach Art des Moskauer



Abb. 43. Moskau, Historisches Museum, Mittelbulgarischer Psalter: Die Kämpfe Joabs zu Psalm 59.

Exemplares illustriert, so wird begreiflich, wie der bulgarische Bildtypus in eine Handschrift kommen konnte, deren Miniaturen sonst im wesentlichen auf eine syrische Vorlage zurückgehen.

Der von der abendländischen Kunst herkommende Kunsthistoriker dürfte sich in diesen komplizierten Verhältnissen kaum zurechtfinden. Im Rahmen der südslawischen Kultur sind solche Kreuzungen verschiedenster Ströme durchaus an der Tagesordnung. Denn wie ich annehme, daß der Miniator von M. für den Text eine bulgarische, für die Bilder eine syrische Vorlage benützt, im gegebenen Fall aber sich ausnahmsweise an die bulgarische Illustration gehalten habe, so kopiert der Miniator von B. den Münchener Psalter auch nur in den

Miniaturen, geht dagegen im Text andere Wege. Statt des einfachen, gibt er einen kommentierten Psalter, wie die byzantinische Redaktion mit Randminiaturen. Man möchte nun meinen, daß er vielleicht im Anschluß an eine derartige Vorlage den Bildtypus ändert. Das ist aber nicht der Fall. Die Himmelfahrt Christi findet sich zum 46. Psalm sowohl im Psalter Chludov (Kondakoff X, 1), wie im Barb. 77^r und in Kiew vom Jahre 1397 (Fol. 64^r). In allen diesen Fällen ist der Typus der Darstellung zwar vollkommen gleich, aber darin von der geläufigen byzantinischen Darstellung verschieden, daß unten neben Maria die Engel ganz fehlen, dagegen oben neben Christus ihrer nicht zwei, sondern vier schweben. Man sieht im vorliegenden Falle deutlich, daß die byzantinische Umarbeitung der Psalterillustration einen eigenen vom geläufigen byzantinischen mit den Engeln zu seiten Maria abweichenden Typus besitzt, der unmittelbar auch in die russische Kunst übergegangen ist, während die südslawische sowohl bei den Bulgaren wie bei den Serben eigene Wege geht. Erst 1627/1630 mündet der Belgrader Kopist wieder in den geläufigen byzantinischen Typus mit den beiden Engeln zu seiten Mariä ein — einen Typus, der jedoch nicht jener der Psalterillustration ist.

Abb. 43 stellt die Illustration des bulgarischen Psalters zu Psalm 59, Vers 2 dar: *ὁπότε ἐνεπόρισε τὴν Μεσοποταμίαν Συρίας καὶ τὴν Συρίαν Σοβάλ, καὶ ἐπέστρεψεν Ἰωάβ, καὶ ἐπέταξε τὴν φάραγγα τῶν ἁλῶν, δώδεκα χιλιάδες*. Links die von Joab in Brand gesteckte Stadt, rechts, durch einen Felsen getrennt, wie Joab die zwölftausend Edomiter schlägt. Der Feldherr erscheint allein in der Mitte, hinter ihm seine Reiter, voraus die fliehenden Feinde; sie umklammern die Pferdehälse mit den Händen. Im Münchener Psalter entsprechen dieser als Streifen unmittelbar zum zugehörigen Texte eingefügten Miniatur Nr. 45/6, Tafel XXI/II, zwei Vollbilder, die zwar im 59. Psalm, aber erst zwischen v. 13/4 eingeschoben erscheinen. Das erste Bild zeigt die brennende Stadt, hier Jerga bezeichnet, das zweite eine große Kampfszene, ausdrücklich als die Vernichtung der Zwölftausend bezeugt. Die bulgarische Illustration hat im gegebenen Falle mit der serbischen künstlerisch nichts gemein. Die gemeinsame Anregung wird beiden gegeben durch die Psalterredaktion mit Randminiaturen. Im Barb. 95^v steht die Miniatur unten am Rande, d. h. nicht unmittelbar neben v. 2, sondern erst nach Schluß des Textes auf dieser Seite (v. 6). Man sieht die brennende Stadt und rechts den Reiterangriff mit *ιωάβ*. Ähnlich Hamilton 123^v. Kiew fol. 79^b zeigt *ιωάβ* für sich herausgehoben, darunter am Rande die Stadt mit Bogenschützen auf den Mauern; unten Soldaten, die Feuer anlegen und am Rande darunter die Reiterkämpfe. In allen Psaltern ist also die Zweiteilung der Handlung festgehalten; der bulgarische Typus scheint hier enger mit der byzantinischen Redaktion zusammenzuhängen, während der serbische diese mehr aus szenischen Anweisungen bestehende Komposition zu ganzen großen Bildern ausspinnt.

Auf Grund dieser vergleichenden Betrachtung zweier Bilder des bulgarischen Psalters läßt sich also mit Bezug auf die Frage, ob er der syrischen Grundredaktion oder der byzantinischen Umarbeitung angehöre oder vielleicht selbständig sei, etwa folgendes sagen. Darin, daß der bulgarische Psalter weder Randminiaturen noch Vollbilder gibt, sondern seine Illustrationen als Bildstreifen zu den betreffenden Textstellen einfügt, geht er den beiden bekannten Psalterredaktionen gegenüber ganz eigene Wege. Es muß jedoch gleich gesagt werden, daß diese Neueinführung nicht etwa spezifisch bulgarisch ist; die Streifenillustration im Texte ist vielmehr typisch byzantinisch. Es gibt griechische Evangeliare, z. B. den Vind. gr. 154, die darin bei aller Kleinheit eine geradezu unüberbietbare Fülle der saubersten Kunst-

formen liefern.¹ Neu ist an der bulgarischen Handschrift nur, daß diese Illustrationsart auf den Psalter übertragen ist.² Und das kann nicht wundernehmen; die Bulgaren scheinen eine besondere Vorliebe für diese Art von Illustration gehabt zu haben. Sowohl die Chronik des Manasses in der Vaticana (slav. 2) wie das Johann Alexander-Evangeliar des British Museums zeigen diese Streifenillustration im Texte.³

Die beiden mir vorliegenden Proben reichen leider nicht aus, um auf Grund des Gegenständlichen der Miniaturen allein feststellen zu können, ob der Psalter der syrischen Grundredaktion oder der byzantinischen Gruppe angehört. Die beiden Bilder kommen in jeder Reihe vor. Nach der schematischen Art, wie der Feldzug Joabs zu Psalm 59 gegeben ist, möchte ich jedoch glauben, daß dem bulgarischen Psalter die byzantinische Umarbeitung zugrunde liegt. Das Schema ist wenigstens dem byzantinischen eng verwandt. Die Frage wird sich endgültig nur an der Hand einer Gesamtbearbeitung der wertvollen bulgarischen Handschrift geben lassen, die uns die russischen Fachgenossen hoffentlich recht bald vorlegen. Bestätigt sich mein Eindruck, so wäre damit nur erwiesen, was von vornherein wahrscheinlich ist, daß dieser Psalter wie die bulgarische Kunst überhaupt viel enger mit Byzanz zusammenhängt als die serbischen Denkmäler. Die Serben mögen in Sprache, Schrift und Literatur von der unter den Bulgaren früher zur Entwicklung gelangten slawischen Kultur im Osten des Balkans abhängig gewesen sein, ihre bildende Kunst bekommt dadurch ein eigenes Gepräge, daß sie früh abendländische Elemente in sich aufnimmt und — was sie von den Kroaten unterscheidet — den engsten Zusammenhang mit der aus syrischen Wurzeln erwachsenen Klosterkunst zeigt. Die Erklärung dieser Differenzierung liegt in dem engen Anschluß an den Athos; Serbien ist mit diesem Klosterland, seit die Nemanja den Nationalstaat schufen, auf das innigste verwachsen. Der Münchener Psalter ist ohne diese Blutgemeinschaft undenkbar und läßt in ihre Bedeutung für die Entwicklung der serbischen Kultur einen tiefen Blick tun.

2. Der Akathistos Hymnos der Synodbibliothek.

Zum Vergleiche für den Marienhymnos wurden oben S. 75 f. das Malerbuch und athonische Wandgemälde herangezogen, ohne daß daraus andere Schlußfolgerungen als die gezogen worden wären, daß der Miniaturenzyklus des serbischen Psalters trotz der Übereinstimmung im allgemeinen doch in einzelnen Darstellungen (zu Oikos 3, 4, 9, 13, 17, 18, 21, 24) von diesen Parallelen abweicht. Der Gegensatz spitzt sich zu in der Illustration zu Oikos 9, wo entgegen der gewöhnlichen byzantinischen Art der Magieranbetung ein altsyrischer Monumentaltypus genommen ist. Nun könnte man glauben, es liege da vielleicht ein Gegensatz von Miniatur- und Wandmalerei, beziehungsweise ihrer Quellen und Überlieferungen vor. Es sei daher gestattet, jetzt anhangsweise noch eine zweite Miniaturhandschrift des Akathistos Hymnos heranzuziehen und die Untersuchung so noch einen Schritt weiter zu führen.

¹ Vgl. für die ganze Gruppe der Evangeliare mit Streifenbildern Kondakov, *Gesch. d. byz. Kunst* (russ.), S. 237 f., *Hist. de l'art byz.* II, 138 f.

² Selbst dafür gibt es griechische Parallelen, vgl. Tikkanen, S. 914.

³ Vgl. die Abbildung einer Seite des Johann Alexander-Evangeliers im *Archiv f. slav. Philol.* VII, Taf. III. Die vatikanische Handschrift habe ich selbst wiederholt durchgesehen; die Streifen erweitern sich bisweilen bis zu halben Seiten, Vollbilder sind nur am Anfang gegeben.

Die Moskauer Synodallbibliothek besitzt unter Nr. 429 eine 18 cm breite und 23·7 cm hohe griechische Pergamenthandschrift, die auf Fol. 1—34 unseren Hymnus enthält.¹ Er stammt etwa aus dem 12. Jahrhundert und ist sehr reich mit Illustrationen und Initialen² geschmückt. Ich beschreibe ihn nachfolgend und führe im Anschluß daran gleich für jeden Einzelfall den Vergleich mit M. und den Athosbeispielen durch.

Fol. 1r. Überschrift: + κοντάκιον μετὰ τῶν εἰκοσιτεσσάρων ὄκτων τῆς ὑπεραγίας θεοτόκου. Darüber ist auf der oberen Blatthälfte dargestellt Maria sitzend auf einem Thron ohne Lehne. Sie erhebt beide Hände seitlich und ist bekleidet mit der dunkelblauen Pänula, auf der am Kopf und an den Schultern drei Sterne erscheinen. Das Untergewand ist hellblau, die Schuhe rot. Den Hintergrund bilden Häuschen.

Anmerkung. Die thronende Maria ist gewöhnlich mit dem Kinde gegeben. Die Darstellung ist daher von vornherein auffällig. Es wird sich zeigen, daß unser Kodex in dieser Art typisch die Θεοτόκος παρθένος darstellt.

Fol. 2r. **Oikos 1:** Verkündigung. Maria sitzt nach rechts hin und wendet den Kopf zurück. Die Rechte hält die Spindel, die Linke die Wolle. Sie trägt violette Pänula und grünes Untergewand. Gabriel, in denselben Farben, hält den Stab geschultert und erhebt die Rechte griechisch. Im Hintergrund eine Mauer und rechts ein Häuschen. (Initiale A: Hund einen Hasen fassend.)

Anmerkung. Der Typus ist M. 124 verwandt, doch fliegt der Engel nicht und die Dienerin fehlt.

Fol. 3v. **Oikos 2:** Verkündigung. Maria sitzt links, ihre Linke hält Spindel und Wolle vor die Brust, während die Rechte, bei gesenktem Haupt, dem Engel entgegen-gestreckt ist. Gabriel erscheint eigenartig vom Rücken gesehen, das Gesicht ist daher ins Profil gestellt. Die Rechte ist griechisch erhoben. Im Hintergrund Mauer und Häuschen. (Initiale B abgebildet bei Stassoff CXXV, 5.)

Anmerkung. Maria sollte nach M. 125 und dem Malerbuch stehen. Richtig ist die erstaunte Gebärde.

Fol. 4v. **Oikos 3:** Verkündigung. Maria sitzt abermals. Sie blickt mit erhobenen Händen auf Gabriel, der, links stehend, die Rechte griechisch erhebt. Im Hintergrunde Gebäude und Draperie. (Initiale Γ zerstört.)

Anmerkung: M. 126 zeigte den syrischen Typus der Verkündigung am Brunnen. Die Moskauer Handschrift geht mit den Athosmalereien und dem Malerbuch.

Fol. 6v. **Oikos 4:** Mariä Empfängnis. Die Jungfrau steht in Vorderansicht auf einem Schemel aufrecht und erhebt, wie in der Titelfolienminiatur, beide Hände offen nach links hin. Von links oben kommen die Strahlen vom Segment auf sie zu, in der Mitte ein Kreis. Im Hintergrund eine Mauer mit Türmen. (Initiale Δ: Zwei Vögel verschlungen und unten durch Blätter verbunden.)

Anmerkung. M. 127 zeigte den durch eine Miniatur des Etschmiadsin-Evangeliiars in ihrem syrischen Ursprunge bestätigten Typus der Conceptio: Maria thronend mit dem Kind vor sich, das Mysterium durch Vorhänge angedeutet. Auf solchen syrischen Traditionen beruht wohl auch ein erst durch die Bemühungen Uspenkys, beziehungsweise des russischen Instituts in Konstantinopel zu Tage gekommenes Mosaik der Kahrijé Dschami, deren Mosaiken wie die Miniaturen des Jakobus Monachus nur im Wege altsyrischer Anregungen zu verstehen sein dürften. Über dem Zugang zum Exonarthex ist an der Innenseite der Fassade die Μ-Ρ ΘΥ Η ΧΩΡΑ ΤΩ ἌΧΩΗΤΩ dargestellt.³ Maria erscheint im Brustbild als Orans mit

¹ Vgl. Kondakov, Gesch. d. byz. Kunst (russ.), S. 229 f., Hist. de l'art II, p. 127 f.

² Proben bei Stassoff, L'ornement slave et oriental, pl. CXXV, 5—7.

³ Ich verdanke die Kenntnis einer photographischen Aufnahme Herrn Theodor Schmidt, der die Kahrijé im Auftrage des russischen Instituts dieses Instituts VIII, S. 128.

dem Kinde in einem Medaillon vor der Brust. Von jeder Seite her fliegt dienend ein Engel auf sie zu. Von diesen drei wahrscheinlich von Syrien abhängigen Beispielen weicht die Darstellung der *Conceptio* im Moskauer Synodalkodex dadurch ab, daß Maria stehend als Orans mit seitlich erhobenen Händen und ohne Kind gegeben ist. Das aber ist der gewöhnliche byzantinische Typus, wie er in allen Athosmalereien und dem Malerbuch vorkommt.

Fol. 7^r. Oikos 5: Heimsuchung. Maria steht links aufrecht und umfaßt Elisabeth, die sie gebückt umarmt. Im Hintergrund eine Mauer mit zwei Türmen. (Initiale E 7^v abgebildet Stasoff CXXV, 7.)

Anmerkung. Der syrische Typus der Umarmung,¹ wie ihn natürlich auch M. 128 zeigt, ist allgemein byzantinisch geworden. Auffallend ist, daß alle Nebenfiguren fehlen.

Fol. 9^r. Oikos 6: Josefs Vorwürfe. Im Hintergrund eine große halbrunde Säulenarchitektur mit geradem Architrav und Schirmdach. Josef steht links, setzt den linken Fuß vor und erhebt beide Hände gegen Maria, die rechts mit geneigtem Haupt in Vorderansicht dasteht und die Rechte vor die Brust, die Linke offen nach rechts erhoben hält. (Initiale Z: Vogel mit einem Drachen im Schnabel, aus dessen Maul ein Paradiesvogel hervorkommt.)

Anmerkung. In M. 129 haben die Figuren den Platz getauscht, ebenso bisweilen auf dem Athos. Die Szene findet sich auch in der Kahrijé mit der drastischen Beischrift: *Μαρία, τί τό παράγμα σοῦτο.*²

Fol. 10^r. Oikos 7: Geburt Christi und die Hirten. Der gewöhnliche reiche Typus der Darstellung mit den Hirten, den Engeln und dem nachdenklichen Josef, doch ohne Bad. Auffallend ist nur, daß Maria in der Höhle sitzt und das Kind in den Armen hält. (Initiale H: Zwei Hunde durch eine Ranke verbunden.)

Anmerkung. Der Typus entspricht, Maria selbst ausgenommen, M. 130 und den athonischen Malereien.

Fol. 12^r. Oikos 8: Die Magier folgen dem Stern. Sie reiten durch eine Landschaft. (Initiale Θ zerstört.)

Anmerkung. In M. 131 sind Teile der Geburt gegeben, im altsyrischen Typus. Sie fehlen hier wie in den Athosmalereien. Ebenso der in M. so seltsam wirkende, kühn verkürzte Engel zu Pferd.

Fol. 13^r. Oikos 9: Anbetung der Magier. Maria sitzt auf ihrem roten Lager halb liegend in der Felshöhle und hat Christus vor sich auf den Knien. Sie wenden sich beide nach links, wo die Könige auftreten. (Initiale I: ein phantastisches Rankentier.)

Anmerkung. In M. 132 bildet diese Szene in ihrem Monumentaltypus den Hauptbeleg des syrischen Ursprunges. Davon findet sich hier ebensowenig wie in den athonischen Malereien eine Spur.

Fol. 15^r. Oikos 10: Heimkehr der Magier. Rechts erscheint eine Stadt mit Mauern und Häusern, in deren Tor ein König hineinschreitet, gefolgt von den drei Magiern. Alle tragen einen sonderbaren roten Kopfschmuck. (Initiale K: geflügeltes, phantastisches Tier.)

Anmerkung. Unsere Miniatur geht mit M. 133 darin, daß die Magier zu Fuß dargestellt sind. In den athonischen Malereien und nach der Vorschrift des Malerbuches reiten sie. Dennoch ist die Moskauer Miniatur von M. 133 ganz unabhängig, denn in M. thront der König, statt ins Tor zu schreiten.

Fol. 15^v. Oikos 11: Flucht nach Ägypten. Sehr merkwürdig. Maria steht ohne das Kind nach rechts gewendet links. Sie erhebt die Linke zur Brust und streckt die Rechte nach einer Stadt mit Mauern, Toren, Häusern und Türmen, von denen Figuren stürzen. Davor steht ein Mann mit braunem Bart nach links gebückt da und streckt die Hände offen nach Maria. Hinter ihm ein zweiter in rotem Mantel und mit Schlapphut. (Initiale Λ 16^r: Löwe und Ranken, vgl. Stasoff CXXV, 6.)

¹ Vgl. Beiträge zur alten Geschichte II, S. 111.

² Иславца des russ. arch. Inst. VIII, S. 126.

Anmerkung. M. 134, das Malerbuch und die athonischen Malereien geben immer die Flucht nach Ägypten. Unsere Miniatur stellt dagegen Maria allein als die Wunderwirkende dar. Der Text $\Lambda\mu\psi\alpha\varsigma$ ἐν τῇ Αἰγύπτῳ φωτισμὸν ἀληθείας, ἐδίωξας τοῦ ψεύθους τὸ πάθος nennt zwar in der Tat zunächst Maria allein, führt aber dann auch Christus ein: τὰ γὰρ εἰώλωκα ταύτης, Σωτήρ, μὴ ἐνέγκρατά σου τὴν ἰσχὺν πέπτωκεν. Es scheinen also M. und die athonischen Parallelen richtiger vorzugehen. Die Moskauer Miniatur macht den Eindruck individueller Erfindung; das aber würde dem Zeitgeist kaum entsprechen.

Fol. 17^v. Oikos 12: Darbringung. Vor einem großen Tabernakel steht der Altar mit einem roten Kasten. Symeon hält das Kind auf seinen bedeckten Armen. Dieses und die gegenüberstehende Maria strecken sich die Hände entgegen. (Initiale **M** aus zwei Adlern.)

Anmerkung. M. 135, das Malerbuch und die athonischen Gemälde bringen gleicherweise die Darbringung. Merkwürdig ist in unserem Kodex nur, daß Josef und Hanna fehlen.

Fol. 18^v. Oikos 13: Unbefleckte Empfängnis Christi. Maria sitzt auf der rechten Seite des Bildes mit Christus im Schoß auf einem Thron ohne Lehne vor einer reichen Apsis. Von links her nahen gebückt fünf Männer, ihr die Hände entgegenstreckend. (Initiale **N** sehr reich phantastisch.)

Anmerkung. Unsere Miniatur geht wie bei Oikos 4 (Fol. 6^v) mit M. 136 gegen das Malerbuch und die Athosbilder, die nur Christus darstellen. Aber der Typus des Synodalkodex hat, genau genommen, abermals nichts mit M. gemein. M. gibt in beiden Fällen Maria in Monumentalkomposition thronend, der Synodalkodex stellt sie wie in 13^r (zu Oikos 9), d. h. in der Anbetung der Könige auf der einen Seite sitzend dar. Sie hält diesmal trotz der Anspielung auf die unbefleckte Empfängnis (vgl. Fol. 6^v) Christus im Schoß, wohl weil ihn der Text ausdrücklich nennt.

Fol. 20^v. Oikos 14: Geburt Christi und Zuschauer. Maria liegt auf dem Bergabhang auf einer roten Matratze, die oben zugebunden ist, und blickt nach rechts unten, wo die Höhle mit Christus und den Tieren erscheint. Links ein Haufe Männer, die nach den Strahlen aufblicken und die Hände erheben. (Initiale Ξ .)

Anmerkung. Unsere Miniatur geht also wieder gegen das Malerbuch und die athonischen Gemälde mit M. 137, nur ist der Geburtstypus gekürzt.

Fol. 21^r. Oikos 15: Christus thronend. Er sitzt als Pantokrator mit dem Unterkörper nach rechts und dem Oberkörper in Vorderansicht in einem einfachen Lehnstuhl. Im Hintergrund eine Mauer mit Säulenvorsprüngen. (Initiale **O** 22^r: zwei Masken durch einen Drachen verbunden.)

Anmerkung. Unsere Miniatur steht im Gegensatz zu M. 138, dem Malerbuch und den athonischen Malereien, die immer Christus zweimal und dazu eine Männergruppe zeigen.

Fol. 23^r. Oikos 16: Engelverehring. Christus steht im Typus des Pantokrator in der Glorie da, beiderseits schweben je drei Engel verehrend, oben Sechsfügler. (Initiale Π phantastisch.)

Anmerkung. M. 139 gibt wie bei Oikos 9 (wo Maria sitzend die Könige empfangen sollte) die Geburtsszene, statt Christus thronend einzuführen. Der Synodalkodex geht diesmal gegen M. mit dem Malerbuch und den Athosmalereien, nur ist dort der thronende Christus bisweilen (Ivion, Watopadi) als Knabe gegeben.

Fol. 23^v. Oikos 17: Maria und die Redner. Maria ohne das Kind thront, die Hände vor sich erhoben haltend. Links stehen Männer in langen, faltigen Röcken (rot und violett) mit teller- oder ballonförmigen Hüten. Sie halten Spruchbänder und legen die Rechte an den Mund. Rechts steht eine Gestalt (Josef?) mit Nimbus. Im Hintergrund eine Wand mit Häuschen beiderseits. (Initiale **P** 24^r phantastisch, halb zerstört.)

Anmerkung. In M. 140 war die Immaculata wie immer im syrischen Typus mit dem Kinde gegeben. Daran halten auch das Malerbuch und die Athosmalereien fest. Der Synodalkodex dagegen bleibt wie in der Titelminiatur und in Oikos 4 (Fol. 6^v) dabei, sie ohne Kind darzustellen. Im übrigen nähert er

sich den Athosmalereien gegen M. darin, daß die Redner stehen. Außergewöhnlich ist nur die Anbringung des Nimbierten.

Fol. 25^v. Oikos 18: Christus, der Erlöser der Welt. Die Miniatur ist fast zerstört. Christus steht links nach rechts gewandt und mit der Rechten segnend vor einer Männergruppe, hinter der rechts eine reiche Architektur erscheint. (Initiale C aus phantastischen Köpfen.)

Anmerkung. Unsere Miniatur weicht sowohl von M. 141 wie vom Malerbuch und allen Athosgemälden ab.

Fol. 26^v. Oikos 19: Maria und die Jungfrauen. Maria, bezeichnet M-P ΘV, aber ohne Kind, sitzt wie in Oikos 17 (mit den Rednern) da. Beiderseits Gruppen von Frauen, die die Hände nach ihr ausstrecken. Im Hintergrund Architektur. (Initiale T sehr reich: neun Köpfe mit Ranken.)

Anmerkung. Der Synodalkodex bleibt dabei, die Θεοτόκος παρθένος ohne Kind darzustellen. M. 142 und die Athosbeispiele geben ihr ebenso unentwegt das Kind in den Arm, in Watopädi hat sie den Typus der Χώρα, d. h. es ist die Orans mit dem Christusmedaillon auf dem Leibe gegeben.

Fol. 28^v. Oikos 20: Christus, im Himmel thronend. Im Hintergrund ein viersäuliger Baldachin, davor Christus als Pantokrator auf einem Schemel stehend. Links Bischöfe und Mönche, rechts Männer in langen roten und grünen Kleidern mit weiten Ärmeln. Sie tragen Tellerhüte (?). Im Hintergrund allerhand Architektur. (Initiale Y: Adlerköpfe aus einem Löwenkopf hervorkommend.)

Anmerkung. Der Maler des Synodalkodex deutet durch nichts den Himmel an wie M. 143 (Engel) und noch ausgeprägter das Malerbuch und die Athosmalereien. Er gibt eigentlich nur die Kirchenhierarchie: Bischöfe, Mönche und Sänger (?) vor Christus.

Fol. 29^v. Oikos 21: Maria, das Licht. Die ἀγία παρθένος, die im Text genannt wird, ist ohne Kind in einer Mandorla stehend links gegeben. Sie wendet sich mit der Linken vor der Brust, die Rechte offen nach rechts erhebend, nach einer rechts in der Landschaft stehenden brennenden Kerze, vor der sich sechs barhäuptige Männer verbeugen. (Initiale φ sehr phantastisch.)

Anmerkung. Unsere Miniatur schließt sich entgegen M. 144, das ganz eigenartig ist, eher an einzelne Athosmalereien. Auch das Malerbuch geht eigene Wege. Maria hält auf dem Athos immer ein Kind, das Licht erscheint auf einer Säule und die Männer in einer Höhle.

Fol. 31^v. Oikos 22: Christus bringt die Gnade. Christus kommt eilig von links und streckt die Rechte nach einer Gruppe von Männern, die rechts vor einer geschlossenen Tür stehen.

Anmerkung. Die Darstellung weicht von allen übrigen ab. M. 145, das Malerbuch und die Athosmalereien stimmen auch untereinander nicht überein.

Zu Oikos 23 fehlt eine Miniatur. Eine jüngere Hand hat da etwas notiert. Die dem Oikos entsprechende Initiale Y ist vorhanden.

Fol. 33^v. Oikos 24: Verehrung des Marienbildes. Sie gehört hier sicher zum 24. Gesang, denn der Text beginnt 34^r mit der letzten Initiale ω (zwei Geier durch Ranken verbunden). In der Mitte des Bildes oben ist ein Bild der Hodegetria aufgehängt. Links stehen Greise in langen, weißen Gewändern mit weiten Ärmeln. Sie tragen hohe, weiße Rundmützen. Dahinter andere in Rot. Rechts Männer mit spitzen Tellerhüten.

Anmerkung. Die Miniatur paßt also dem Typus nach zu M. 147 und dem Schlußbild in der Trapeza der Lavra. Einzelheiten freilich gehen auseinander.

Das wichtigste Resultat für uns ist, daß die Moskauer Miniaturen nicht mit denen des serbischen Psalters zusammen eine gegenüber den Vorschriften des Malerbuches und der Wandmalereien des Athos eigenartige Gruppe, etwa einen gemeinsamen Typus der Miniaturenmalerei vertreten, der Kodex der Synodallibothek vielmehr zweifellos den athonischen Gemälden näher steht als M., vor allem aber gerade in jener Miniatur mit der athonischen Wandmalerei geht, die in M. als spezifisch syrisch gelten kann, derjenigen zu Oikos 9. Damit ist neuerdings erwiesen, daß M. nicht etwa nur im Rahmen der Athoskunst, sondern ganz allgemein den geläufigen byzantinischen Parallelen entgegen eigene Wege geht. Wie das zu erklären ist, wurde bereits ausführlich erörtert.

NACHTRAG.

Serbien und Syrien.

Daß der oben geführte kunsthistorische Nachweis von Beziehungen des Münchener Psalters zur altsyrischen Kunst kein vereinzelt Symptom für einen der wichtigsten Faktoren im Wesen der serbischen Kultur ist, wird, wenn man die Sache erst einmal von einem weiteren Gesichtspunkt aus überblickt, durch einige historische Tatsachen sehr auffallend bestätigt. Mir selbst fällt nachträglich auf, daß Stephan Nemanja und sein Sohn, als sie auf dem Athos Mönche wurden, gerade die Namen der beiden syrischen Hauptheiligen, Symeon und Sabas, annahmen. Und nicht minder bedeutungsvoll sind die Nachweise, die Prof. Matthias Murko (den ich bat, die Korrektur von S. 87 an mitzulesen) für die Beziehungen Serbiens zu dem oben S. 114 genannten Erzengelkloster in Jerusalem und insbesondere zum Sinaikloster beizubringen weiß. Er schreibt mir darüber:

„Trotz der großen Abhängigkeit von Byzanz hatten die orthodoxen Slaven immer auch Beziehungen zum christlichen Orient, wofür religiöse (so suchten noch die russischen Raskolniki dort die wahre Orthodoxie) und politische Gründe maßgebend waren.

„Besonders beachtenswert sind alte Beziehungen der Südslaven zum Sinaikloster. Von den ältesten und wichtigsten glagolitischen Denkmälern der altkirchenslawischen (altbulgarischen, altslowenischen) Sprache hat uns dieses entfernte Kloster ebenso zwei bewahrt wie der Athos, und zwar ein Euchologium, das von seinem Herausgeber L. Geitler (Agram 1882) gegen das Ende des 10. Jahrhunderts angesetzt wird, und ein Psalterium, das nach der Bestimmung desselben Herausgebers dem 10. oder höchstens dem Anfange des 11. Jahrhunderts angehört. Verschiedene Anzeichen sprechen dafür, daß sich alle glagolitischen Handschriften, die in die Klöster des Orientes kamen, zuerst in Makedonien befanden. Ein drittes, nicht minder wichtiges Denkmal, das Assemanische oder Vatikanische Evangelistar, das auch in das 10. Jahrhundert verlegt wird, wurde nämlich im Jahre 1736 von dem berühmten Kustos der Vatikanischen Bibliothek J. S. Assemani in Jerusalem gefunden und nach Rom gebracht.

„Daß diese Denkmäler nicht zufällig oder als Kuriosa nach dem Orient gerieten, beweisen durch Subskriptionen bezeugte Schicksale späterer kirchenslawischer Handschriften serbischer Redaktion (in cyrillischer Schrift). Im Jahre 1360, unter der Regierung des serbischen Zaren Stephan Uroš, schickte der Metropolit Jakob von Seres (Makedonien) dem Sinaikloster ein Triodion, ein Horologion, einen Psalter und Reden des Johannes

Chrysostomos und bat „alle Brüder, die Serben samt den Griechen“, diese Bücher in Ewigkeit aufzubewahren.¹ Slawische Bücher wurden aber dort auch abgeschrieben. Im Jahre 1374 schrieben „auf dem heiligen Sinai“ die Mönche Jakob und Janikije ein Triodion nach „einem wahren Athosexemplar“, das sie „aus der bulgarischen Sprache“ in die „serbische übersetzten“ (die Mühe war nicht groß!),² für „die Erzengelkirche in Jerusalem“.³ In gleicher Weise schrieben dieselben Mönche um das Jahr 1375 „für die serbische Kirche in Jerusalem“, die mit der vorigen offenbar identisch ist, ein Triodion mit dem Typikon und Oktoich, das noch jetzt in der Patriarchatsbibliothek in Jerusalem aufbewahrt wird.⁴ Noch in später Zeit (wahrscheinlich im 17. oder sogar 18. Jahrhundert) kaufte dem dortigen „Kloster des heil. Erzengels Michael“ ein Buch der Igumen (Hegumenos) Joakim, der „früher Hegumenos auf dem Berge Sinai“ war,⁵ offenbar ein Serbe, da er in der Subskription von sich in der ersten Person spricht.

Die Patriarchatsbibliothek von Jerusalem bewahrt noch mehrere Bücher, die dem genannten Erzengelkloster⁶ und sogar den Klöstern des heil. Sabbas⁷ und des heil. Nikolaus⁸ gehörten. Wir besitzen auch Zeugnisse, daß serbische Mönche, die sich als Wallfahrer längere Zeit in Jerusalem aufhielten, daselbst Bücher abschrieben (so in den Jahren 1561 und 1607);⁹ im Jahre 1604 wurde in Jerusalem ein Buch für das Kloster Tronoša (in Serbien) geschrieben.¹⁰

Die besondere Verehrung für Jerusalem, die wir beim Reorganisator des serbischen Staates Stephan Nemanja und bei seinem Sohne Sava, dem Begründer der serbischen autokephalen Kirche, finden, hatte auch ihre politischen Gründe. Stephan Nemanja, der in der Gegend des heutigen Podgorica in Montenegro katholisch getauft und dann aus Staatsraison orthodox geworden war, konnte keine Lust empfinden, sich und den von ihm konsolidierten und vergrößerten serbischen Staat ganz und gar an Ost-Rom zu ketten, um so mehr, als die politischen Pläne, die er Serbien vorzeichnete, nur auf Kosten des byzantinischen Reiches verwirklicht werden konnten. Sava vollendete nur das von ihm begonnene Werk, als er dem Kaiser und Patriarchen in Nikäa die Konzession einer autokephalen serbischen Kirche abrang (um 1219). Seine Begeisterung für Palästina bewies er auch dadurch, daß er seine Kathedrale nach dem in Jerusalem gesehenen „Muster der Kirche des ruhmvollen Sion und des heil. Sabbas von Jerusalem“ erbaute.¹¹ Seinem Beispiel folgend, ließ sich Erzbischof Nikodim im Jahre 1319 das Typikon des heil. Sabbas von Jerusalem, das er während einer Anwesenheit des Patriarchen von Jerusalem in Konstantinopel kennen gelernt hatte, aus dem Kloster des heil. Johannes d. T. in Konstantinopel holen, übersetzte es aus dem Griechischen und führte es in Serbien ein mit der Begründung: „denn wir haben nichts Neues hineingetragen, sondern nur die heiligen Satzungen und die Bräuche der Lavra des heil. Sabbas, nach deren Muster auch diese heilige Kirche gebaut worden ist“, auf daß sich die Ähnlichkeit auch auf den darin abgehaltenen Gottesdienst erstrecke.¹² Welche Kathedrale damit gemeint ist, ob die von

¹ Ljubomir Stojanović, Stari srpski zapisi i natpisi, I. Bd., 42.

² Vgl. dazu oben S. 126.

³ Ibid. 47.

⁴ Ibid. III, 223.

⁵ Ibid. II, 459.

⁶ Ibid. I, 421; III, 459.

⁷ Diesem schenkte ein „Mönch Josif, ein Serbe“, ein „Buch, genannt Ephräim“. Ibid. III, 459.

⁸ Ibid. III, 459.

⁹ Ibid. I, 195, 269, 270.

¹⁰ Ibid. I, 265.

¹¹ Ljubomir Stojanović, o. c., I, 22. stvori bedeutet ‚erbaute‘ und nicht ‚organisierte‘ (uredio), wie Stojanović die Stelle auffaßt (ibid. III, 420). Das beweisen Parallelen in Daničić, Rječnik iz književnih starina srpskih, III, 256, am besten aber die weiter unten zitierte Stelle.

¹² Ibid. I, 23.

Žiča oder von Peć (Ipek), die ihre Entstehung beide dem heil. Sava verdanken, ist aus der Subskription des Typikons nicht ersichtlich. Über Serbien fand das Typikon von Jerusalem seinen Weg bald auch nach Rußland. — Es verdient noch hervorgehoben zu werden, daß der zweite und dritte Nachfolger Savas, die Erzbischöfe Sava II. und Joanikij I., zuerst Mönche in Jerusalem und dann auf dem Athos waren.¹ (Murko.)

Durch die vorstehenden Mitteilungen erhält der Nachweis, daß der Münchener Psalter in den Miniaturen nach einem syrischen Originale kopiert sei, eine Folie, die diese wertvolle Tatsache nicht mehr verwunderlich erscheinen läßt. Zu ihr hat sich überdies ein bedeutungsvolles Seitenstück in der Nachricht gefunden, daß Sava in Serbien auch den syrischen Bautypus einführte. Man vergleiche dazu, was ich im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1904, S. 232f. über den Ursprung trikoncher Apsiden, ferner ‚Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte‘, S. 234 über den entsprechenden serbischen Bautypus gesagt habe.

Die Mitteilungen des Kollegen Murko lassen, das muß zum Schlusse gesagt werden, noch eine weitere Möglichkeit für die Entstehung des Münchener Psalters auftauchen, die nämlich, daß er auf dem Sinai selbst nach einem in diesem Kloster befindlichen altsyrischen Originale von den serbischen Mönchsschreibern, beziehungsweise Malern kopiert sei. Auch Jerusalem und das Sabaskloster kämen hierfür in Betracht. Der Forschung erwachsen hier ganz neue Ausblicke. Hoffen wir, daß sich die Wissenschaft der Balkanstaaten dieser Fragen bemächtigt und die bescheidenen, mit dieser Psalterveröffentlichung gegebenen Anregungen selbständig zum vollen Ertrage steigert.²

Wie ein roter Faden zieht sich durch vorliegende Arbeit entsprechend der 1901 aufgestellten Frage ‚Orient oder Rom‘ ihre Parallele ‚Orient oder Byzanz‘. Einige der wichtigsten Bilderzyklen, obenan die Miniaturen unseres serbischen Psalters, die jeder für byzantinisch gehalten hätte, dann die griechischen Miniaturen zum Akathistos Hymnos und vor allem die miteinander verwandten Zyklen des Jakobus Monachus und der Kahrijé-Mosaiken, müßte ich, soweit ihr Ursprung in Betracht kommt, dem Kreise der byzantinischen Kunst nehmen und der altsyrischen Sphäre zuweisen. Ich darf es als ein Glück betrachten, daß sich die Drucklegung dieses Schlußbogens verzögert hat, denn im Augenblick, wo ich das Imprimatur geben will, kommt mir der positive Beweis für die Provenienz des Marienlebens bei Jakobus Monachus in die Hände. Er findet sich in dem von Wallis Budge 1899 veröffentlichten syrischen Text eines Marienlebens nestorianischen Ursprunges.³ Anton Baumstark⁴ erkennt die Verwandtschaft dieser Redaktion mit derjenigen des Jakobus und er hätte, wenn ihm die vorliegende Arbeit bekannt gewesen wäre, wohl kaum so zaghaft geschlossen, diese Tatsache könnte zu der Frage veranlassen, ob etwa der Zyklus des Jakobus Monachus aus Syrien, nicht aus Konstantinopel stamme. Ich hoffe, die Untersuchung über den serbischen Psalter werde zur Folge haben, daß die Frage ‚Orient oder Byzanz‘ den Fachgenossen bei jeder Gelegenheit vorschwebt.

¹ E. Golubinskij, *Kratkij očerok istorii pravoslavnych cerkvej*, 457.

² Vgl. meinen Bericht ‚Die christliche Kunst in einigen Museen des Balkan‘, *Österreichische Rundschau* III (1905), S. 158 f.

³ Band IV von Luzac' *Semitic Text and Translation Series* 1—153.

⁴ *Oriens christianus* IV (1904), S. 187f.

REGISTER.

Die arabischen Zahlen beziehen sich (nicht wie im Text auf die Nummernfolge der Miniaturen, sondern) auf die Seiten des Textes selbst, die lateinischen (wie im Text) auf die Tafeln.

- Aachen**, Kanzelrelief 93.
Aaron lehrend 44, 51, XXVI, XXXI.
Abendland, Unabhängigkeit vom 1.
Abgötterei, Strafe 100.
Abimelech 29, 35, XII, XVIII.
Abraham bewirbt Engel 86, LX.
Abrahams Opfer 53, XXXIII.
Absalon verfolgt David 21, 62, VII, XL.
Achim, ΓΗ-Medaillon 95.
Ackerbestellung 52, XXXII.
Adam 59f., 86f., XXXVIII, LX.
Agner, Kloster 109.
Akathistos Hymnos 75f., 101f., 128f.,
 LIIf.
Ἀλλόφυλοι: 36, 93.
Altar 67.
Altehrliche Kunst 88.
Alter der Tage 43, 70, XXV, XLVIII.
Anastasis 28, 40f., 82, 85, 98, XI,
 XXIII, LIX.
Anna, Mutter Samuels 71, XLVIII.
Antiocheia 101.
Antiochos 48, XXIX.
Apokryphen 79, 99.
Aprakos-Evangeliare 119.
Architekturen 5, 94.
Arkaden 102.
Armenien, Leo IV 109.
Armenischer Psalter 8.
Ashburnham-Pentateuch 14, 104.
Assisi, Schöpfungsfresken 96.
Athos 89f., 129f.
 — **Chilandar** 4, 23, 26f., 40, 42, 50,
 75, 89f., 113f., 117.
 — **Dionysiu** 59, 75, 84.
 — **Docheiariu** 42, 44, 64, 67, 84.
 — **Gregoriu** 42, 44.
 — **Iviron** 29, 42, 44, 53, 63f., 67f.,
 76f., 82f., 131.
 — **Karakallu** 44, 74.
 — **Karyäs** 61, 86.
 — **Kutlunus** 42, 63f., 67f., 86.
Athos, Lavra 23, 27, 42, 63f., 67,
 74, 76f., 81f., 132.
 — **Malerbuch** 18, 22, 40, 42 usf.,
 bes. 75f., 129f.
 — **Maria** 41.
 — **Pantokrator-Psalter** 8, dann oft,
 99.
 — **Pavlos** 6, 76f., 81f., 115, 120.
 — **Philotheon** 23, 53, 75f., 82f.,
 86, 115.
 — **Simopetra** 115.
 — **Watopädi** 13, 26, 29, 42, 76f.,
 82f., 101, 114f., 131.
 — **Xenophu** 18, 44.
 — **Xeropotamu** 42, 44, 84.
Autorenbild 8, 18, 94, V.
Avedis, Kalligraph 108.
Bäume 5.
Ballonmützen 106, 117.
Bandverschlingung 3.
Bank 105.
Barlaamlegende 11f., 97.
Bart 117f.
Basilius d. Gr. 34, XVII.
Benozzo Gozzoli 101.
Berlin, kgl. Museen, Psalter 8.
 — **Elfenbeintafel** 26.
 — **Hellenistischer Seidenstoff** 95.
 — **Holzrelief aus Ägypten** 25.
Bertrandon de la Broquière 115, 118.
Bethlehem, Mosaik 102.
Bett 105.
Bettler 51, XXXII.
Bildersturm 90.
Bildertypen 126.
Blau = Schwarz 96.
Blut des Lammes 69, 100.
Bogumilen 88.
Brennender Busch 84.
Brunelleschi, Relief 53.
Bühne 105.
Bulgarien 88, 133.
 — **Chronik des Manasses** 124, 128.
 — **Johann Alexander-Evangeliar** 110,
 124, 128.
 — **Psalter** 124f.
 — **und Serbien** 126f.
Byzanz Einflußgrenzen 87.
 — **oder Orient** 87f., 103.
 — **Psalterredaktion** 93, 126.
 — **seine Rolle** 88f.
 — **mit Syrien** verwechselt 98, 101.
 — **Typen** passim, bes. 125, 130.
 — **Zeremoniell** 111.
China 92.
Christlich-orientalische Kunst 88.
Christus 8.
 — **Abendmahl** 47, 100, 106.
 — **Anbetung der Hirten** 77, LIII.
 — **Anbetung der Magier** 91, 102,
 130, LIV.
 — **Darbringung** 33, 79, 98, 131,
 XVI, LIV.
 — **Einzug in Jerusalem** 22, 122, VIII.
 — **Erlöser der Welt** 81, 132, LVI.
 — **Flucht nach Ägypten** 79, 130, LIV.
 — **Frauen am Grabe** 85, LX.
 — **Geburt** 43, 80f., 84, 98, 130/1,
 XXV, LVf., LIX.
 — **Gericht** 20, VI.
 — **bring Gnade** 83, 132, LVIII.
 — **Himmelfahrt** 32, 98, 125f., XVI.
 — **im Himmel thronend** 82, LVII.
 — **Jüngling-Greis** 43, 96.
 — **Kreuzaufrichtung** 42, XXIV.
 — **Kreuzführung** 41, 98, XXIV.
 — **Kreuzigung** 26, 98, X, XXIV.
 — **in Landschaft** 80, LVI.
 — **Leichnam** 85.
 — **Limbus** 28, 40f., 82, 85, 98, XI,
 XXIII, LIX (vgl. auch 60,
 XXXVIII und 87, LX).

Christus, Pantokrator 23, 70, 80, 98, 108f., 131.
 — Richter, gerechter 23, 98, VII.
 — als Samariter 74f., I.f.
 — schlafend 44, XXVI.
 — vor dem Synedrium 21, 98, 122, VI.
 — Taufe 58f., XXXVII.
 — thronend 131.
 — Verklärung 49, XXX.
 — *Xaλπετε* 86, LX.
 Chrysostomus 34, XVII.
 Conceptio immaculata 77, 101, 129f., LII.
 Cypern, Silberschüsseln 15.
Daniel 72, XLIX.
 Daphni, Mosaiken 60.
 Dathan 55, XXXV.
 David, Abimelech 36, XVIII.
 — Absalon verfolgt ihn 21, 62, VII, XL.
 — Autorenbild 18, 94, V.
 — Bärenkampf 68.
 — Chöre 13, 15f., 98, IV.
 — Flucht 21, VII.
 — Gebet 23, 26, 39, VIII, X, XXII.
 — und Gedeon 91.
 — Gefangennahme 36, 93, XX.
 — Goliath 8, 68, XLVI.
 — Hirsch, Gleichnis 30, 98, XIII.
 — Hirtenidyll 8, 13, 68, 94, XLVI.
 — Huldigung 15, III.
 — leierspielend 8, 50, 67, XXXI.
 — Löwenkampf 13, 68, XLVI.
 — Nathanszene 13, 34, XVII.
 — Palast 36f., XIX f.
 — Psalter empfangend 98.
 — Psalter verfassend 15, IV.
 — Richter 48, XXX.
 — Salbung 8, 14f., 68, III.
 — Saul, Leierspiel 13.
 — Schilderhebung 13.
 — Siebzig, David antwortend 13, 16, IV.
 — Stammbaum 30, XIV.
 — Tempelbau 50, XXXI.
 — Triumph 8, 13.
 — Verfolgung 24, 37, IX, XX.
 — Vernunft Davids 22, VII.
 Deesis 30, 98, 110, XIV.
 Dionysostypus 93.
 Doppeladler 27, 63, 11 15, 117f., 122.
 Drache 63, 97.
 Draperie 5, 94.
 Durchgang durchs Rote Meer 45, 55, 84, XXVII, XXXV, LIX.

Denkschriften der phil.-hist. Klasse. LII. Bd. II. Abb.

Einer verfolgt Tausend 69, XLVII.
 Einhorn 11, 97.
 Emmanuel 43.
 Engel 35, 72, 95f., 131.
 Entblößung der Knochen 11f.
 Erde, Bestellung 51, XXXII.
 — Darstellung 27f., 95f., XI.
 — und Meer 52, XXXII.
 — Personifikation 68, 96, 111.
 — mit Tieren 52, XXXII.
 Erfindung 131.
 Erstgeburt, Tötung 47, 54, XXIX, XXXIV.
 Etschmiadsin-Evangelium 101, 123f.
 Evangelistenbilder 94.
Fabeltiere 63.
 Fächermützen 106, 117.
 Faltenwurf 5.
 Farben 2, 5.
 Feuer 100.
 Flechtwerk 1, 3.
 Flöte 67.
 Florenz, Laurentiana, Rabbula-Evangelium 8, 27, 30, 92, 123.
 Flügel 95.
 Flügelpalmetten 1.
 Fortlaufende Darstellungsart 14.
 Füllhornmotiv 2.
GH 96.
 Gebäude 6.
 Gedeon 91.
 Geige 67.
 Geist, heil. 95.
 Gelage 99, XXVIII.
 Gerechter, sein Tod 59, XXXVIII.
 Geschmack 2, 5.
 Geta 36, 93.
 Gewehr 122.
 Giftbecher 10.
 Gitarre 66f.
 Godunov-Psalter 8, 19.
 Gold 5.
 Goldenes Kalb, Szene 56, XXXVI.
 Gottesurteil 38, 112.
 Gregor, der Miniator 119.
 Gregorius Theologus 34, XVII.
 Grund, tapetenartig 1.
Habakuk 72f., XLVIII.
 Hades 28, 96f.
 Hand Gottes 26, 50, 71, 96.
 Handkuß 115.
 Hellenismus 87f., 92f.
 Hellenistische Motive 34, 94f.
 Henoch 11.

Hetoimasia 22, 96, VII.
 Hintergründe 94.
 Hinterlandkunst 92.
 Hirsch am Wasser 30, 98, XIII.
 Honigtropfen 122.
 Hufeisenbogen 80.
 Huldigung, Art der 111.
 Hymnendichtung 102f.
 Hymnus der Geschenkbrieger 110, 116.

Idealismus 99.
 Illustration 1, 5f.
 Impressionistische Technik 5, 92, 117.
 Initialen 4f., 89, 92, 119, 129f.
 Inkarnat 5.
 Innenraum 5, 94, 100, 102, 105.
 Interpolation 111f.
 Islam 88.

Jagić V. 9, 75, 89, 112f.
 Jakob in Ägypten 54, XXXIV.
 Jakobus Monachus 87, 102, 129.
 Jeremia 40, XXII.
 Jerusalem, arm. Patriarchat, Evangelium 124.
 — Jakobskirche, Evangelium 108.
 — neues 69, 100, XLVII.
 — Orpheusmosaik 32.
 — serbisches Kloster 114, 134.
 Jesajas 11, 43f. (vgl. dazu die Vision des Jesajas im Jakobus Monachus), 71, 91, XXVf., XLVIII.
 Jireček K. J. 103, 114f., 117, 120.
 Job 39, 127, XXII.
 Johannes Chrysostomus 34, XVII.
 — d. Evangelist 85.
 — d. Täufer 57, XXXVII.
 — — Enthauptung 73, XLIX.
 Jonas 72, XLIX.
 Jordan 96.
 Josef in Ägypten 54, XXXIII.
 — von Arimathäa 18, V.
 — Krönung 53, XXXIII.
 Juden ehrebrechend 56, XXXVI.
 — trauernd bei Babylon 61, XL.
 Jünglinge im Feuerofen 72, XLIX.
 Jungfrauen 64, 67, 82, 132.

Kämpferkapittel 113f.
 Kaiserdarstellungen 108f.
 Kalb, goldenes 99.
 Kastagnette 69.
 Kelch des Todes 10.
 Kiew-Psalter 8 und sonst oft.
 Kirche 27, 64, 65, 96, 122, XLII.
 Kirchenschändung 48, XXIX.

- Kleinasiatischer Psalter 91.
 Klosterkunst 88f., 92f., 102f., 118, 123f.
 Klotzstrafe 48, 119, XXX.
 Könige der Erde 20, VI.
 — gefesselt 65, XLIII.
 Kolo 69.
 Komposition 100.
 Kondakov 92.
 Konstantinopel 113.
 — Kahrijé, Mosaiken 87, 94, 102, 129f.
 — ζενών τῶ κρῶλη 103.
 Kopfbedeckungen 64, 83.
 Kopie 121f., 125.
 Kosmas Indikopleustes 11, 16, 53, 65, 72, 93.
 Kosmos 26, 96.
 Kostüm 34, 106f., 115f., 122.
 Krieger 65, LXIII.
 Kroaten 88.
 Krumbacher 101.
- L**andschaft 5, 94.
 Lebensbaum 11f., 19f., 97, I, VI.
 Legem dat 98.
 Leonardo, Abendmahl 47, XXIX.
 Lob des Herrn 67, XLV.
 London, Brit. Mus., Cottonbibel 86.
 — — Johann Alexander-Evangeliar 110.
 — — Psalter 8.
 Lukian 93.
- M**adeba, Mosaik 20.
 Märtyrer-Chor 31, 66, XV, XLIV.
 Magier, Heimkehr 78, 130, LIV.
 — Reise 130.
 Magnaten 111, 115, III.
 Mailand, Ambrosiana, Psalter 94.
 Maria, Berg 41, XXIII.
 — besungen 83, LVIII.
 — Εισόδια 31, 98, 103, XV.
 — Empfängnis 76, 101, 129, 131, LIII.
 — Engelverehrung 80, 131, LVI.
 — Geburt 60, XXXIX.
 — Heimsuchung 73, 77, 130, XLIX, LIII.
 — Josefs Vorwürfe 77, 130, LIII.
 — und die Jungfrauen 82, 132, LVII.
 — Κεῖμησις 40, 98, XXIII.
 — das Licht 82, 132, LVII.
 — Orans 101, 129.
 — und die Redner 81, 131, LVI.
 — Θεοτόκος παρθέως 129f.
 — thronend 79, LV.
 — Verkündigung 73, 75f., 84, 91, 101, 129, XLIX, LII, LIX.
- Maria, Χώρα 132.
 Marianne tanzt 63f., XLVI.
 Marienbild, Verehrung 83, 132, LVIII.
 Massige Art der Komposition 6.
 Maurer 100.
 Maus 97.
 Meer, Personifikation 53.
 Melodia 94.
 Meringer 106.
 Mesopotamische Pergamente 92.
 Minder 105.
 Mörtelbereitung 100.
 Mond 24, 27.
 Monza, Metallflaschen 102.
 Morraspiel 27.
 Moses 50, XXX.
 — Durchgang durchs Rote Meer 45, 55, 84, XXVII, XXXV, LIX.
 — Gesetzesübergabe 56, XXXVI.
 — lehrend 44, 51, XXVI, XXXI.
 — Murren des Volkes 46, XXVIII.
 — Strafe 46, XXVIII.
 — Wasserwunder 46, 99, XXVII.
 Moskau, Chludow-Psalter 7, 17, 69.
 — hist. Museum: Bulgarischer Psalter 124f.
 — Synodalbibliothek Nr. 249. . . 129f.
 Mschatta 88.
 Mützen 106, 117.
 Murko M. 119.
 Musikanten 66.
 Musil A. 59, 99f., 111.
- N**acht 67f., 95, 122.
 Nackenstütze 59.
 Nathan 34, XVII.
 Neon 100.
 Nonne 65.
- O**chsenkopf-Wappen 118.
 Öde, Personifikation 111.
 Oktateuche 86, 104.
 Opfer der Juden 29, XII.
 Orgel 67.
 Orient als Kunstzentrum 88, vgl. Syrien.
 — oder Rom 87.
 Ornament 1f.
 Ortsnymphe 95f.
- P**aris, Bibl. nat., Barlaamroman 97.
 — — Gregor 510 . . . 45, 69.
 — — Psalter 20 . . . 53.
 — — Psalter 139 . . . 7, 13, dann öfter, 94f., 123.
 — — Syr. 33 . . . 92.
 Παῖσα πνεύη 62f., 100, 110.
 Pauke 67.
 Perser, Darstellung 61.
- Persien 88.
 Persische Motive 2f., 89.
 Personifikationen 95f.
 Petersburg, kais. Bibl., Leben Savas 5.
 Petrus 85.
 Pferde, bunt 6.
 Pfingsten 25, IX.
 Pflug 52, 104.
 Phines 56, XXXVI.
 Pisa, Triumph des Todes 12.
 Plagen Ägyptens 47, XXIX.
 Posaune 66f.
 Πρῶτον 81, LVI.
 Prozessionen 63f., 66f., XLIII.
 Psalm 148 . . . 62f., 100f.
 Psalter, Bilderkreis 6f., 90f., 93, 123.
 Pseudokalisthenes 63.
- Q**uendlinburger Itala 14.
- R**abbula 8, 27, 30, 92, 123.
 Radoslav, der Miniator 120.
 Rand 5.
 Randminiaturen 7, 91.
 Rankenorament 1f.
 Raumallegorie 26.
 Rautennimbus 71.
 Ravenna, S. Apollinare nuovo 21.
 — Diptychon 102.
 — Galla Placidia, Grabmal 30.
 — S. Vitale 86, 114.
 Realismus 99.
 Reigen 68.
 Reue 35, 96.
 Richter, Christus als 23, 98, VII.
 Römische Reichskunst 87.
 Rom, Barberina, Kalender vom Jahre 354 . . . 123.
 — S. Maria Maggiore, Mosaiken 86.
 — Vaticana, Barberina-Psalter 8, dann öfter, 90f.
 — — Jesaias 95.
 — — Josua-Rotulus 92.
 — — Kosmas Indikopleustes 11, 16, 53, 65, 72, 93.
 — — Menologium 60, 73.
 — — Urb. 2 . . . 8.
 — Vat. gr. 1927 . . . 68.
 Rossanensis 42, 92.
 Rotes Meer 45, 55, 84.
 Rüstung 62.
 Russische Kunst 8, 57, 62, 124.
- S**änger 61.
 Sakuntaladichtung 97.
 Salomon 59, 67, 91.
 Salomonsiegel 4.

Salona, Paviment 30.
 Samariter, Gleichnis 74f., Lf.
 Saul und Abimelech 29, 35, XII, XVIII.
 — Berufung 13f., II.
 — verfolgt David 24, 37, IX, XX.
 Schellenklapper 69.
 Selige im Gebet 29.
 Semitische Motive 96.
 Seraphim 83.
 Serbien, Altertümer 104f.
 — Architektur 118.
 — und der Athos 89.
 — Belgrad, Nationalbibliothek, Psalter, passim, bes. 120f.
 — — — Typikon 4.
 — Bischofstracht 108f.
 — und Bulgarien 126f.
 — und Chilandar 89f., 113f.
 — Daniel, Erzbischof 115, 117.
 — Georg Branković 113, 115, 118.
 — Griechische Sitte 118.
 — Johann Uglješa 115.
 — Jerusalem, Kloster 114, 133f.
 — Kirchenbau 104.
 — Knesen 106.
 — Königstracht 108f.
 — und Konstantinopel 103.
 — Kunstgeschichte 118.
 — Lateinische Sitte 117.
 — Lazar, Knez 118.
 — Manasija, Kloster 120.
 — Milutin 103, 114f., 117.
 — Miniaturenmalerei 119.
 — Miroslav-Evangelium 5, 119.
 — Nationale Züge 52, 104f.
 — Nationaltrachten 106f.
 — Paisius, Erzbischof 120.
 — Priester 106.
 — Radoslav 111.
 — Rangabzeichen 106f.
 — Richter 106.
 — Rudenica, Kloster 116f.
 — Sänger 107.
 — Sava 89, 111, 114f., 117, 133f.
 — Sinai, Kloster 99, 133f.
 — Stände 106f.
 — Stephan Dušan 114.
 — — der Erstgekrönte 111.
 — — Lazarević 113, 115, 116f., 120.
 — — Nemanja I. 89, 111, 114, 134.
 — — Uroš 114, 133.

Serbien, Symeon 115, 133.
 — Tanz 69.
 — Trojičanin-Psalter 117.
 — Typenwechsel 122.
 — Vuk 116.
 — Vukasin 115.
 — Wandmalereien 109f., 133.
 — Wappen 118.
 — Žiža, Kloster 110f.
 — Sieben Himmel 62, XLI.
 Siphiter 36.
 Smyrna, Physiologus 71.
 Sokrateslegende 10.
 Sonne 24, 26.
 Stab 106.
 Stoffe, ägyptische 95, 98.
 Streifenillustration 91, 127f.
 Streumuster 2f.
 Stschepkin W. 124f.
 Sünder in Flammen 55, XXXV.
 — sein Tod 59 XXXVIII.
 Symmetrie 15.
 Synagoge 27, 96, 122.
 Synedrium 21, 98, 122, VI.
 Syrien, Akathistos Hymnos 102.
 — Antiocheia 101.
 — Barlaamlegende 10f.
 — und Byzanz 98, 101.
 — Etschmiadsin-Evangelium, original-syrische Miniaturen 124.
 — Hand Gottes 26.
 — Hetoimasia 22.
 — Hirsch am Wasser 30.
 — Hymnendichtung 102f.
 — Jerusalem, Kloster 114, 133f.
 — Merkmale 96f.
 — Pantokrator 23.
 — Ravenna, abhängig 101.
 — Sabaskloster 97, 101.
 — Sinai, Kloster 99, 133f.
 — Synedrium 21.
 — Typen 75f., 101, 129f.
 — Vorbild 94f., 102.
 Syrku 52, 62, 69, 104.

Tag 67f., 95, 122.
 Tanz 67, 68, 104.
 Tempel Gottes 61, XXXIX.
 Tendenz 15, 37, 49, 111f., 115f.
 Teufel 28, 79, 96.
 Thron 104f.
 Throne, Engel 63.

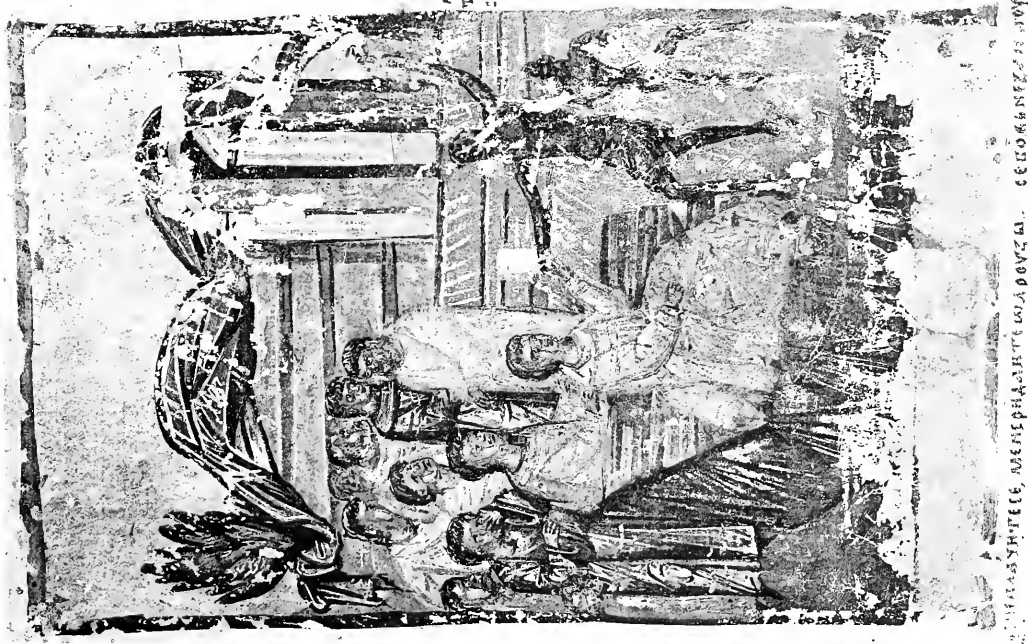
Tiere fressen Menschen 48, XXIX.
 Tiere und alles Vieh 63, XLI.
 Tikkanen 7, 17, 19, 34, 92f.
 Tod 10f., 59, 97.
 Tonsur 117.
 Traditio legis 30, 98.
 Trieler, Ellenbeintafel 51.
 Trikonchos 118.
 Trinität 57, 91, XXXVII.
 Trommel 66f.
 Troparien 85.
 Turban 17.

Überlieferung 94f., 123f.
 Umarmung 130.
 Utrechtpsalter 24, 67, 95.

Valtrović M. 110, 116.
 Venedig, S. Marco, Mosaik 86.
 — Marciana, Psalter 13, 68, 111.
 — — Cod. gr. 540 . . . 95.
 Vergänglichkeit des Lebens 9.
 Verkürzung (Engel zu Pferd) LIV, Nr. 131, S. 130.
 Vision des Jesaias 43f., XXV/VI (vgl. auch die Darstellung der Vision im Jakobus Monachus).
 Vollbilder 7, 17.
 Vorlage 100, 103.
 Vučković 52, 62, 69.

Wage 24.
 Wagen 99.
 Weihnachtshymnus, Darstellung 111, XLV.
 Weinlaub 1f.
 Welt, die eitle 11, 97.
 Wickelkinder 85.
 Wien, Hofbibliothek, Dioskurides 26, 81, 103.
 — Genesis 92.
 — Cod. gr. 154 . . . 127f.
 Wind, personifiziert 68.
 Wucherer 24, VII.

Zeitdarstellung 26.
 Zither 66.
 Zwei verfolgen Zehntausend 70, XLVII.
 Zwölfzahl 99.

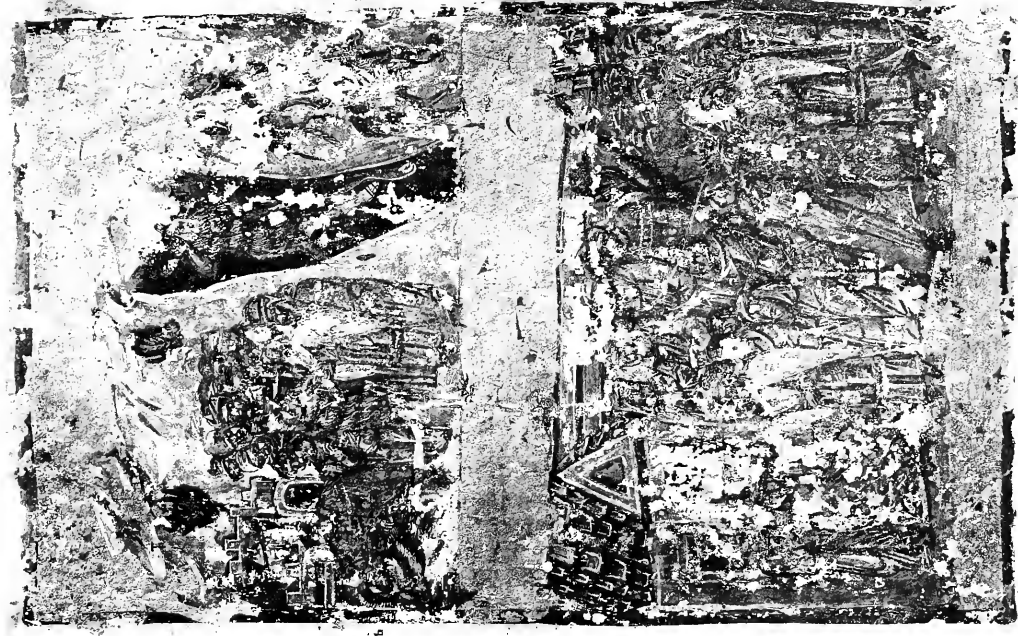


1. (Iv). Der Kelch des Todes.

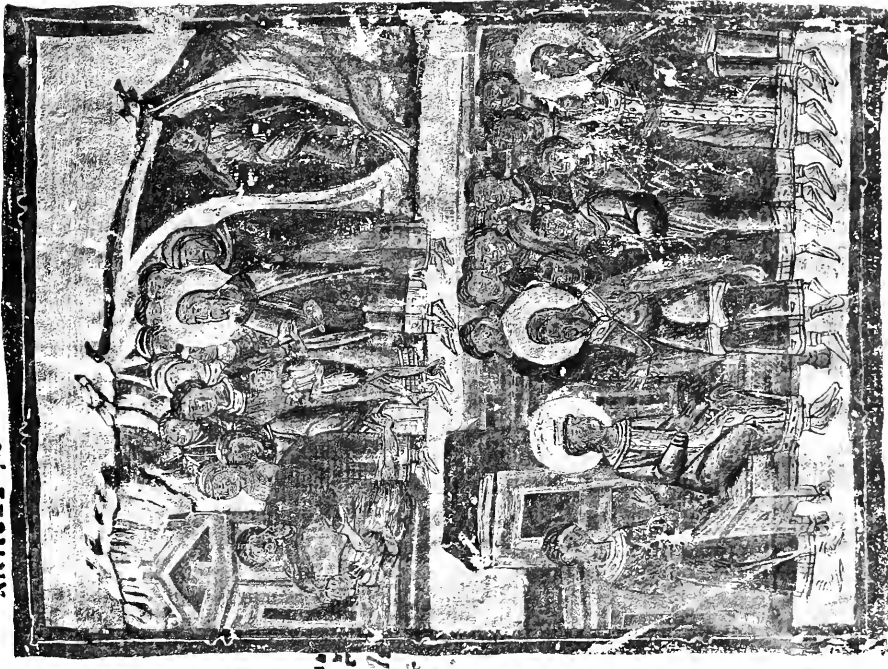


2. (2r). Die Entblösung der Knochen.

Успена Богородице, и ња рођење :-
Nicoas :-



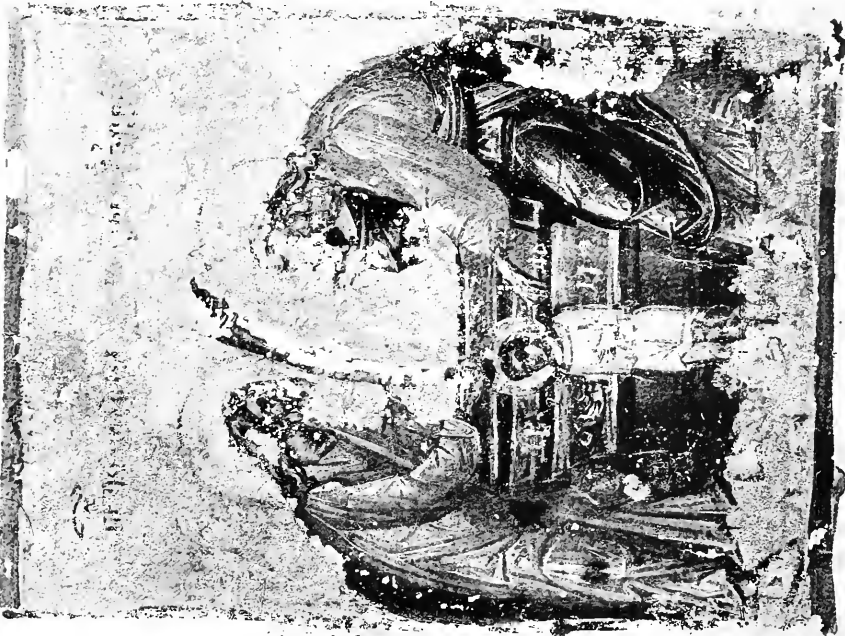
3. (2v). Sauls Berufung zur Königswürde.



Св. Николаје и његова рођење :-
мајсторски писани сава

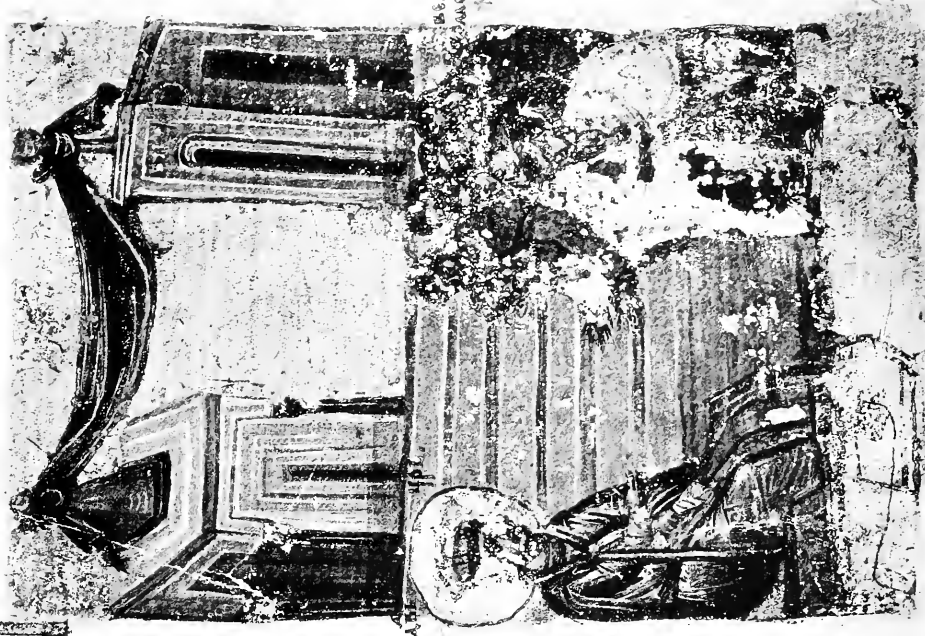
3. Dasselbe nach der Belgrader Hs. (2v).

Начинаю алау прѣговати, похваля



и прѣговати алау прѣговати, похваля алау прѣговати

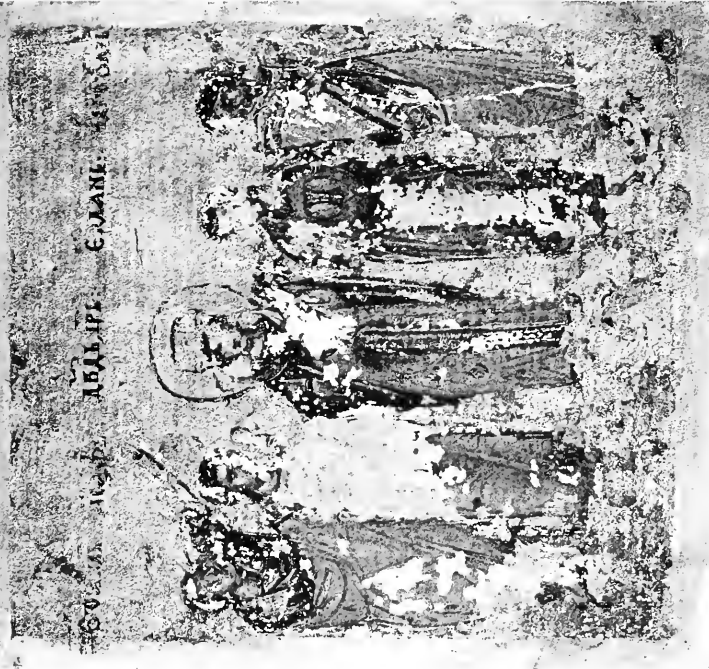
4. (3r). Samuel salbt David.



5. (3v). David beginnt zu regieren, Huldigung der Grossen.

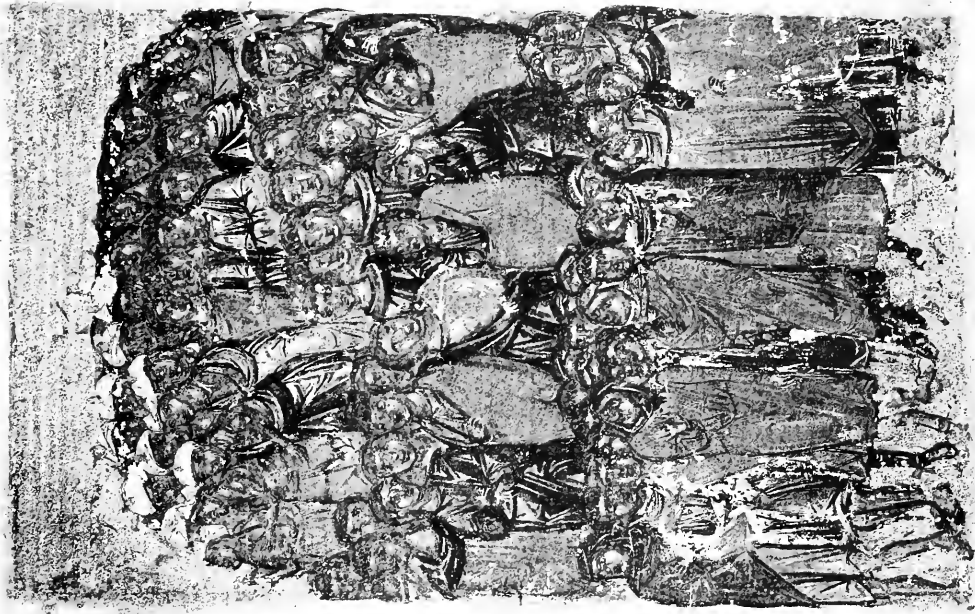


КЪ ХЪ ПОСРЪСТОШЕДЪДЪ СТАРЪНСИИ
АРЪМЕШАЛЪТЪРЪ. БЪШЕШЕШАЛЪТЪРЪ
СОУГАНЪЛЪКАКЪЛЪПАНГОУСЫИ ❖



КЪ ДЪВЪСТАВЛАШАЛЪТЪРЪ, НАСУЧАКЪЛЪАХЪЛЪСТАВЛАБЪ:

6. (4v). David verfasst den Psalter.

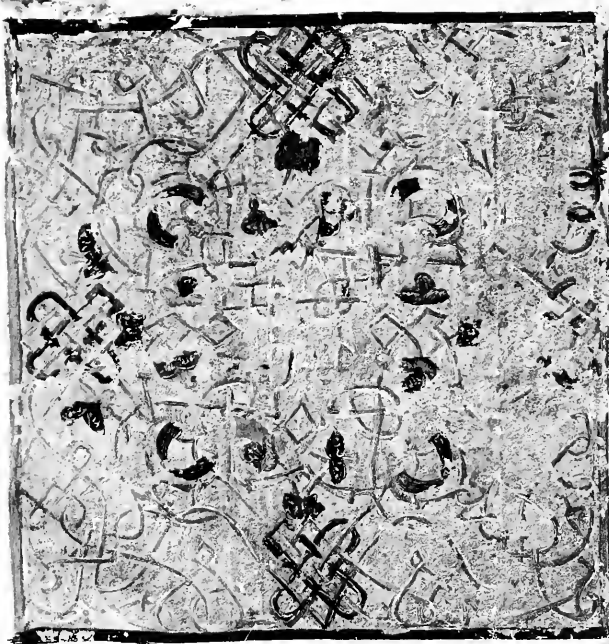


7. (5r). Siebzig Männer antworten David.



8. (7v). Der hl. Geist lehrt David den Psalter schreiben.

Kunstanstadt Max Jaffe, Wien.



ДАВІДЪ ПСАЛТИ
 ІІІ
 ГЛАГОЛЕ МОУЪ И ЖЕНЕ ДА СЛЪБЪ
 ТЬ СЕУ СЪ ТЪ БИХЪ.
 И НА ПОУТН ГРЪШНІХЪ МСТА.
 ДІНА СЪ ДА ЛНЦІ ГУБЪ ТЪ ЛЬ СЪ ДІ.

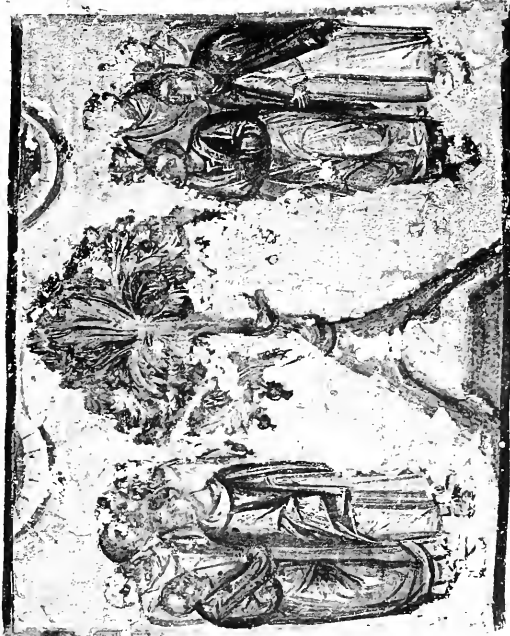
9. (8r). Psalter-Anfang.

10. ΕΛΑΜΕΝΙΟΥΝΣ,

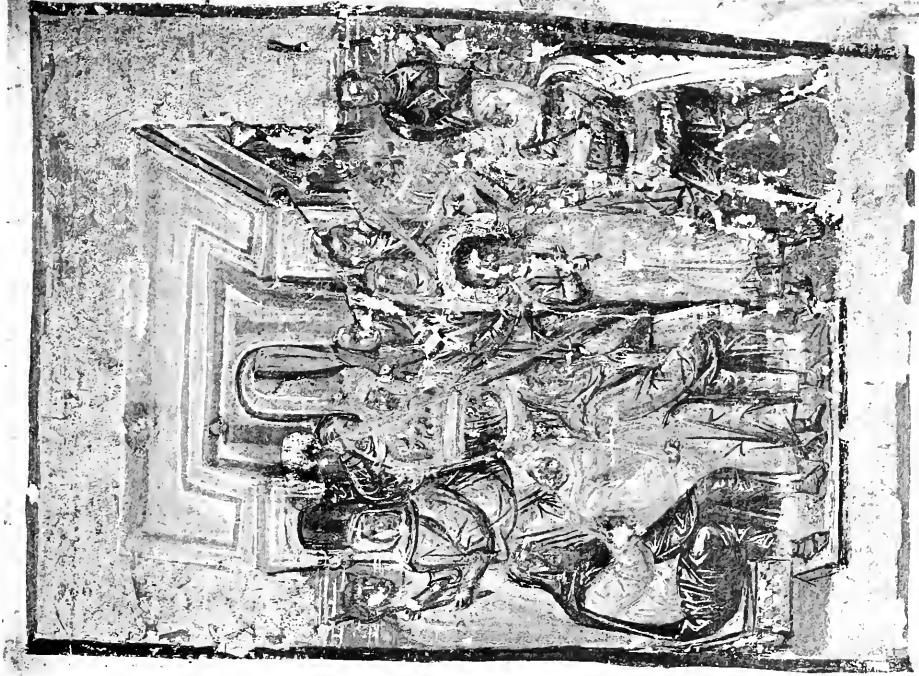


12. (9v). Ps. 2, 2/3: Könige der Erde.

11. **ΒΡΕΛΕΣΘΗ.**
ΗΛΗΣΤΥΚΕΓΟΝΕΩΛΛΑΔΕΙ.
ΗΚΑΕΛΗΣΑ ΔΨΕΓΒΟΡΗΤΕ ΟΥΣΠΕΚΕΤΕ.



10. (8v). Ps. 1, 2/3: Josef von Arimathea.
11. (8v). Ps. 1, 3/4: Lebensbaum mit den Gerechten.



13. (9v). **ΧΡΙΣΤΟΣ ΗΣΕΒΕΡΑΝΕ ΜΑΙΣΑ, ΒΕΣΗΕ Η**

13. (9v). Ps. 2, 2: Christus vor dem Synedrium.



14. (10v). Ps. 3, 4: Absalon verfolgt David.



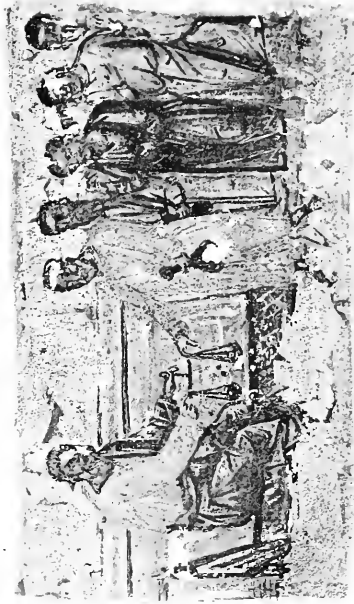
15. (11r). Ps. 3, 4: David versteckt sich.



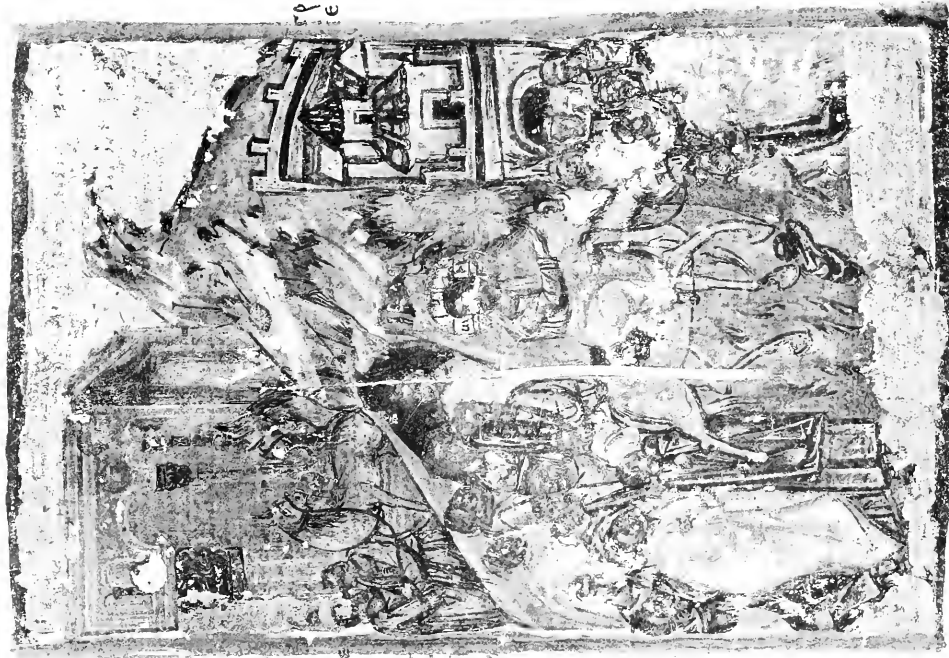
16. (14v). Ps. 8, 2/3: Davids Vernunft.



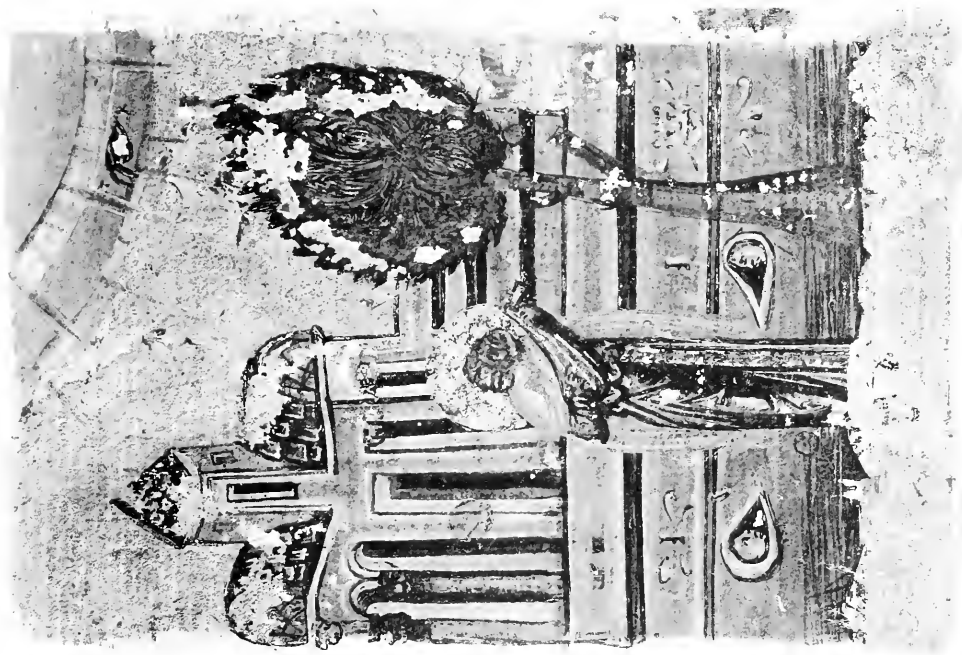
18. (15v). Ps. 9, 5/6: Der gerechte Richter (Christus Pantokrator).



20. (21r). Ps. 14, 5: Der Wucherer.

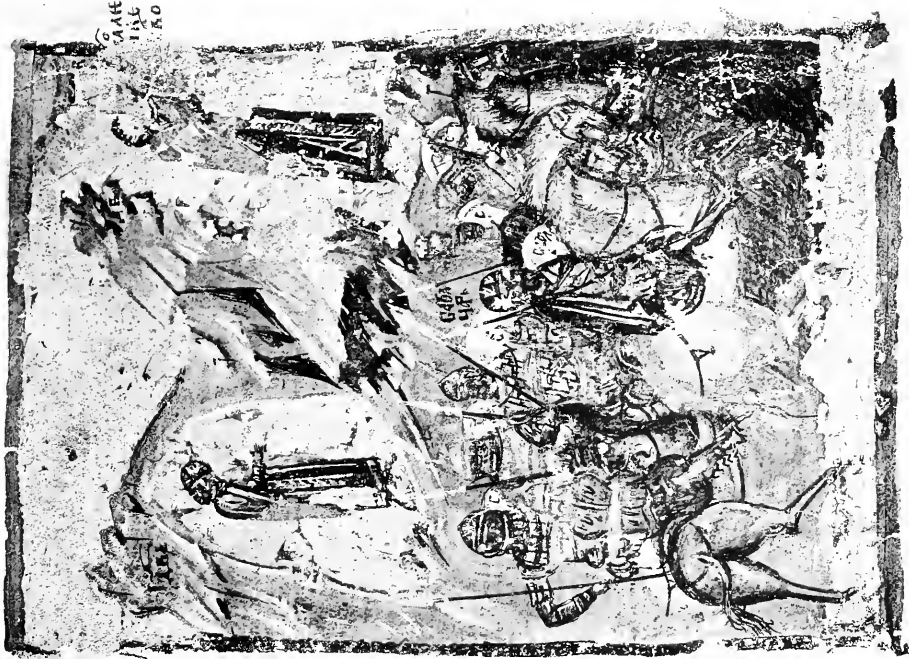


17. (15r). Ps. 8, 10: Blumendarbringung (Einzug in Jerusalem).

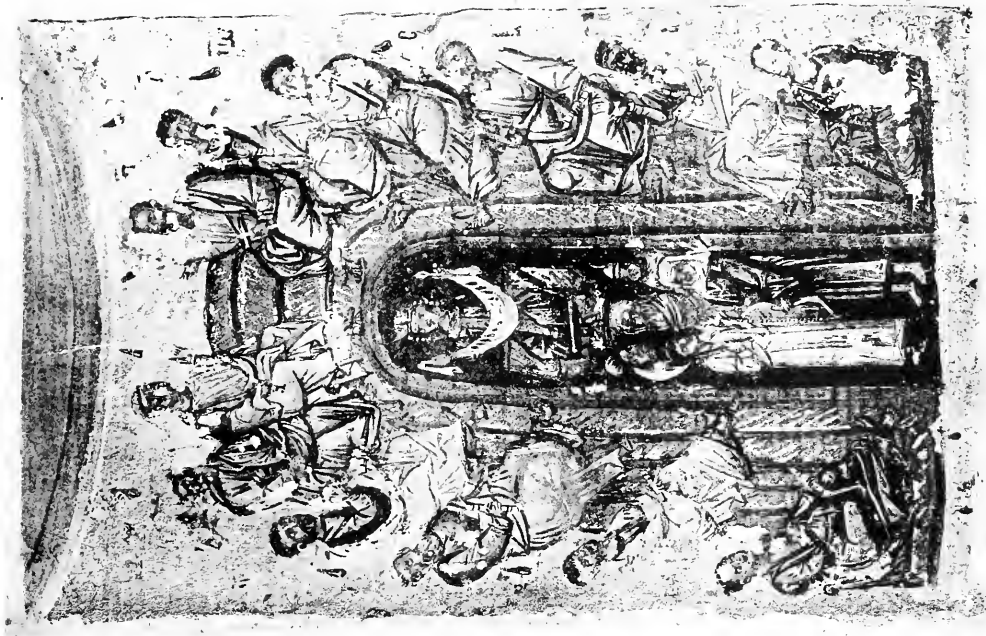


19. (19r). Ps. 11, 7: Davids Bitten.

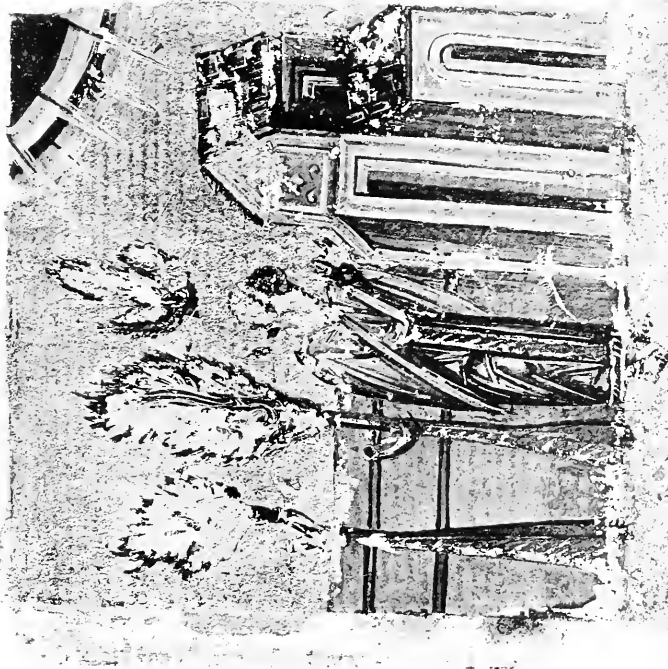
ИЗ АПОКРИФОВ



21. (23v). Ps. 17, 3/4: Saul verfolgt David.



22. (27r). Ps. 18, 5/6: Pentekoste.

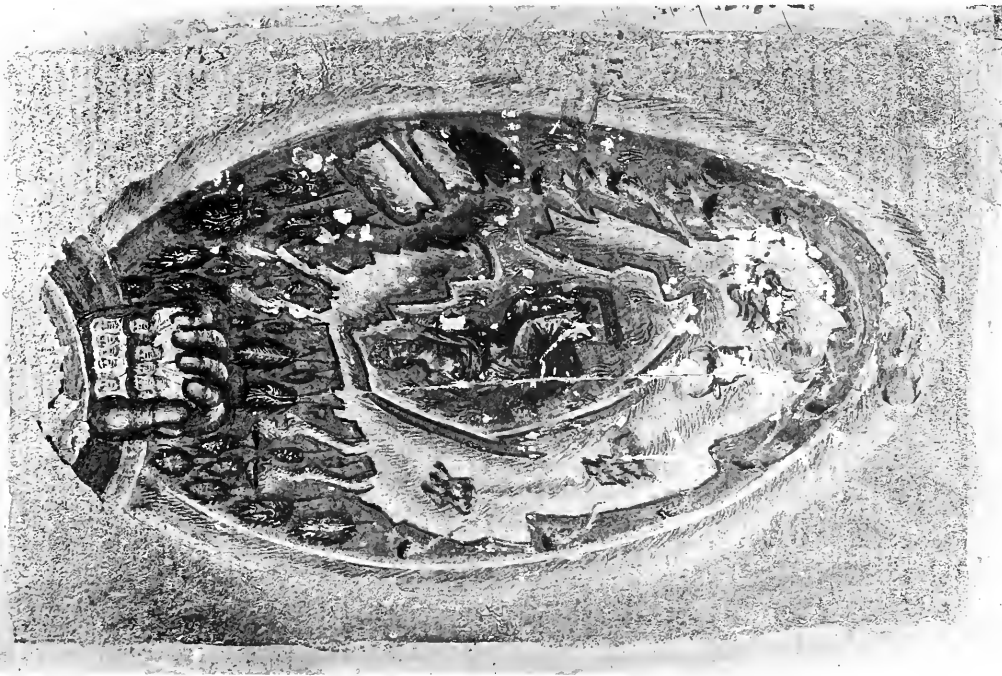


БЫЛАХЪ СПЕШНИ ДЕСНИЦЕ ЕГО.
СЫННАКО АЕСНИЦАХЪ НЕНАКО ННХЪ.
МЫЖЕ БЫНЛЕ БА НАШЕГО ПРИЗОВЕЛЪ.
ТЫ СПЕТН БЫШЕ ПЛАДОШЕ.
МЫЖЕ БЫСТАХОМЪ ННСПРАВНОХОМСЕ.
ГНЕСНЦРЕА НОУСЛЫШННН БЫЖЕДНЪ

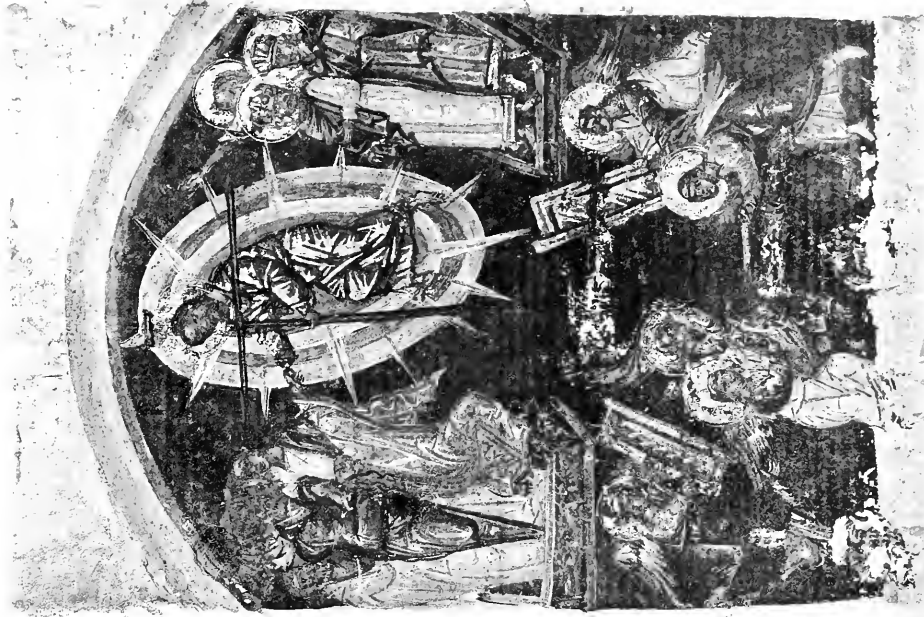
* САНЧЕ.

БРАГОНА :





25. (33r). Ps. 23, 2/3. Der Herr gründet die Erde über den Wassern.

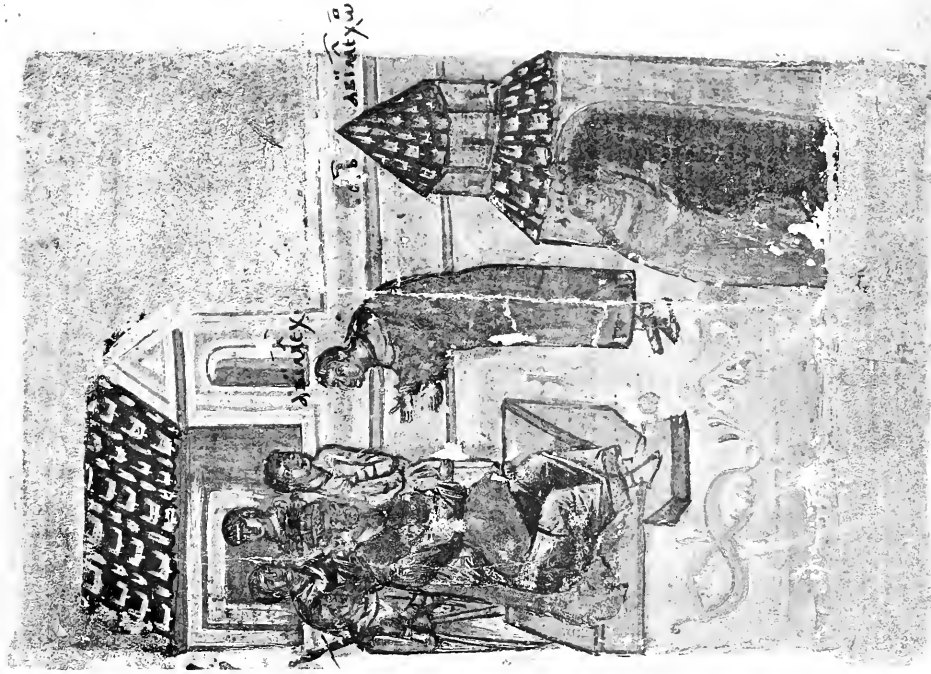


Г҃СННМЛТІКІТІРЬСАВѢ ❖

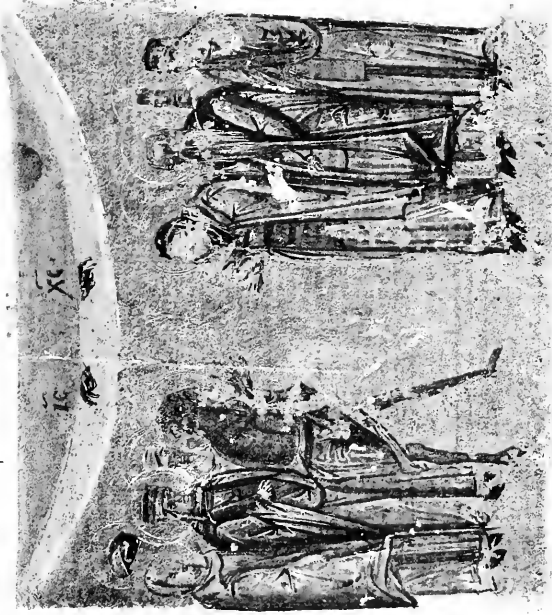
26. (34r). Ps. 23, 10. Christus in der Vothölle.



ПРНЕСѢ ТѢГЪ И СЛОБЕВЪИИ. ПРНЕСѢ
ТЕГЪ И СНЫ ОЛННѢ. ПРНЕСѢ ТѢГЪ И
СЛАБОУ НУСТЬ. ПРНЕСѢ ТѢГЪ И СЛА
БОУ ИМЕНННГО. ПОСЛОНИТЕ СЕГЪ И
ВЪДВОРѢСТѢ МЪ ЕГО.



ОСТАВНАКАМЕНАНОЗЪМОИ. ИИ
СПРАВНОТОПИМОЕ. НЪЛОФНЬБОУ
СТАМОЛЪСЬНЪБОУ. ПЪННЕБА
НАШЕГО. ОУЗРЕТЬМОУЗИНОУБОЕ
ТІЕ. НОУПОБАЮТЬНАГА.



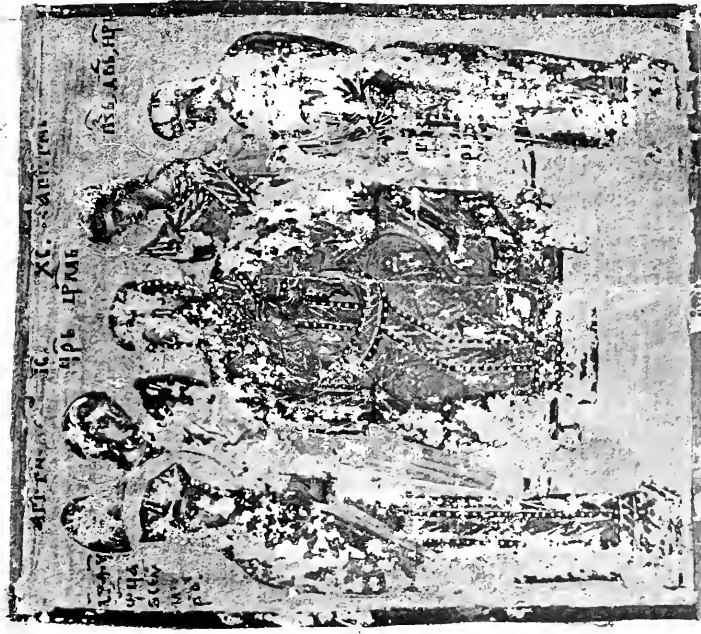
ЖАЛЕНІЕ ПРОВОЕНІЦЬ. ЖАЛЕНІЕ ПРОВОЕНІЦЬ.

29. (52r), Ps. 39, 4:5: Gebet der Frauen und Männer.



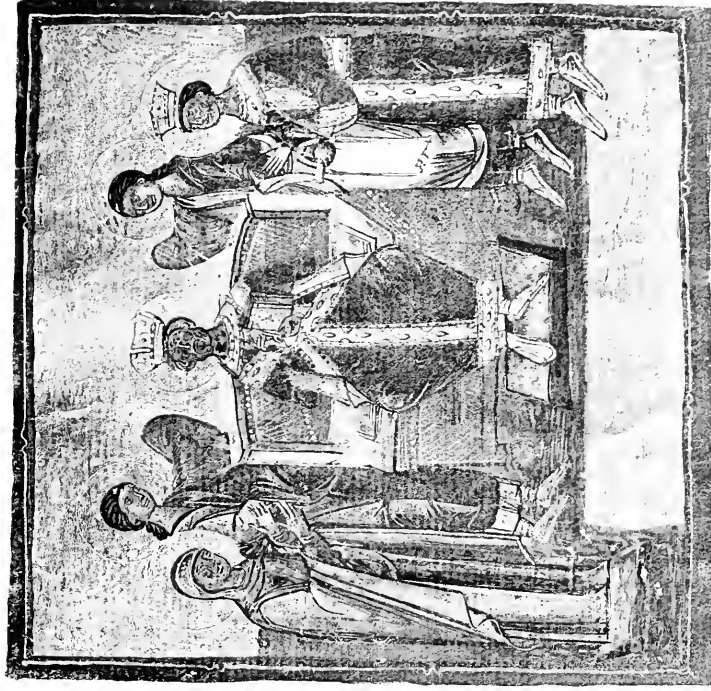
ІСОГПРІНДОУ НІАВЛЮСЕЛЦОУ БЪНЮ.
БЪШЕСЛЪЗЫЛОКЕЛНЪХЛЪБЪДАНЬНОЦІ.
БЪТАЛАХОУМНФНАВЪАКЪДАНЪГЪЕБЪОН.
СНІАПОМЕНОУХЪ. НІЗЛНІАХЪНАМЕ
АНОУМОЮ. ІАКОПРОНДОУ СІРОУЪ

30. (54v), Ps. 41, 3: Davids Gebet und der Hirsch am Wasser.



СЛЫШАЮЩИ НВНЖЬ Н ПРНСКОПНУ ХО
 ТЬОК. НЗБОУАНЛОУНУ БОЕ НДОМЬ
 ОЦА ТВОЕГО. НВЪБЛАЧЕ ТЬ ЦРЬДО
 БРОУТЪ ТВОЕИ. ІАКОУТЪ ГЪ ТВОИ ППО

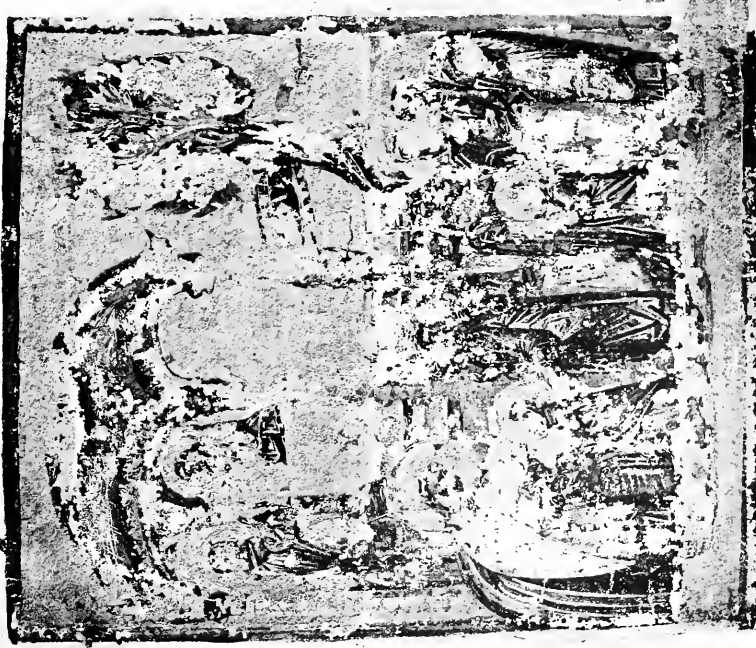
31. (58v). Ps. 44, 10/11: Christi Geschlecht in David und Maria.



ВЫШЕ ДЪЩИ НВНЖЬ. Н ПРНСКОПН ХОУТТВОЕ. СЛОУСЬ ЦРЬСКИ
 ОУСТРАШАЕ МАЛАГТЪ ПАСАПАІА. НЗБОУАНЛОУНУ БОЕ НДОМЬ. Н
 ДОМЬ ОЦА ТВОЕГО. С НРЪК. СКАХУИ ПРДОУМНІ СТОІТВО
 СБЕА. ІАКОУТЪ ГЪ ТВОЕ ПРВЕСАШЕ ІАБЕІТО ПРДОУ

31. Dasselbe nach der Belgrader Hs. 81v.

ВЪНОУ ТРЬ-РЕСНИЗЛАТНОДЪІАНАПРЪ
НІЛЬЩРЕНА. ПРНБДОУТЪІЩРОУАДЫ
ВЫЛЪДЪНЪ



32. (59r). Ps. 44, 15 : Einführung Mariae in den Tempel.

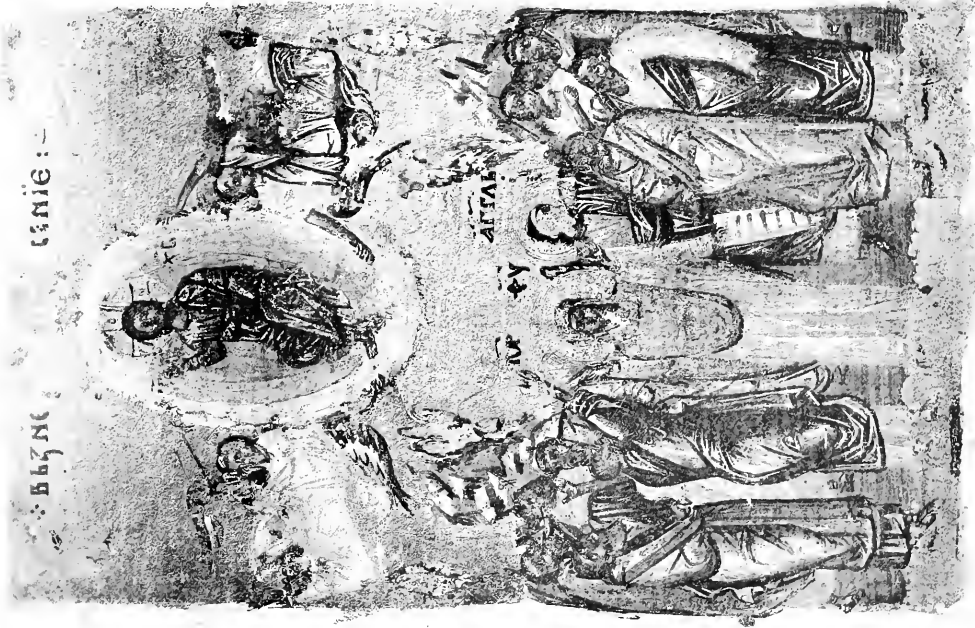
ДАГЛАСВОНЪЫШЫ НПОТРЕСЕЗЕМЛЯ.
ГЪНІАБСАМАН. ЗАСТЪПНИКЪНАШЪБЪ
ІАКЪВЪЛЪ.



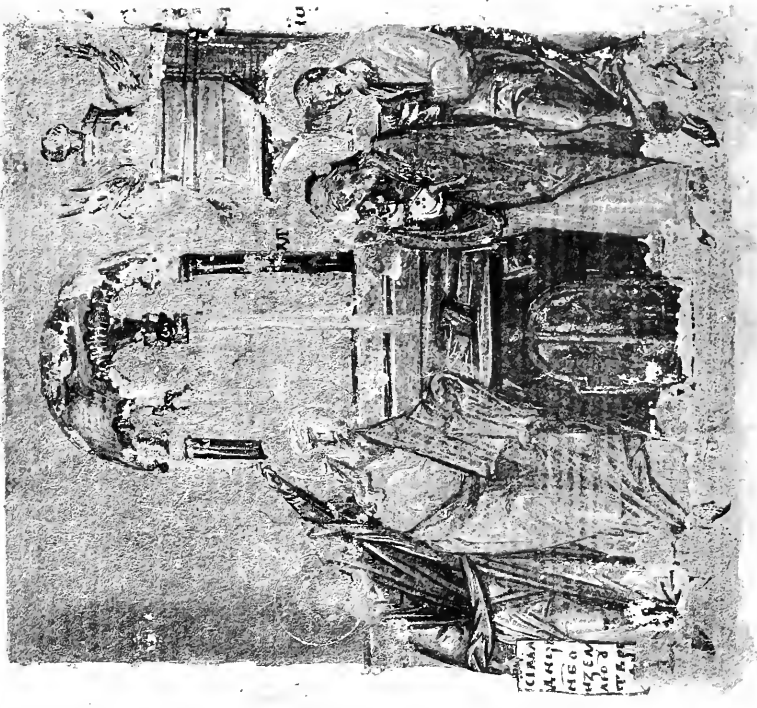
ПРНДЪТЕНЪНТЪДЪЛАБЪНІА.
ІАЖЕЛОЛОЖНУЮДАСАНАЗЕМЛЫ.
ШЪБЕЛНЪБРАННОКОМЦАЗЕМЛН.

33. (60r). Ps. 45, 8/9 : Gebet der hl. Märtyrer.

ПРННУГН ТОУКОЛЧНЫИКОРАМА
 ЮШОН АХОМЬБОУРОНОЛЪСЬКРОУШН
 ТЫКОРАБЛН ОАРСНКСБН.
 ЯКОЖЕСЛЫШАХОМЪТАКОНВНАДЪХЪ.
 ВЪГРАДЪЯСНЪ БЪГРАДЪНАШЕГО.

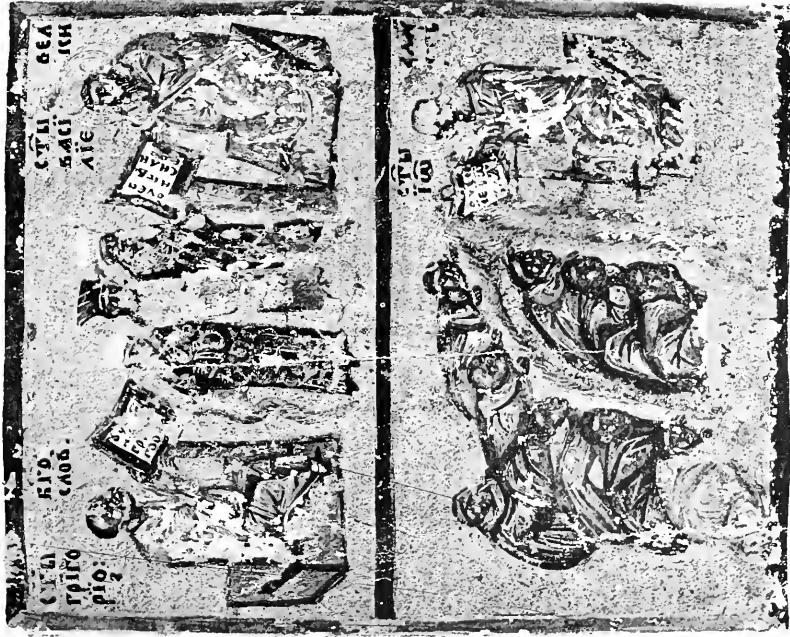


34. (61r) Ps. 46, 6/7 : Himmelfahrt Christi.



35. (62r) Ps. 47, 9 : Darbringung im Tempel.

БОГАТНУ БОГЪ. ОУСТАМОИ ВЪЗГАЮ
 ПРЪМОУ ДРОСТЪ. НПОУЧЕНН СРЦА
 МОЕГО РАЗУМЪ.

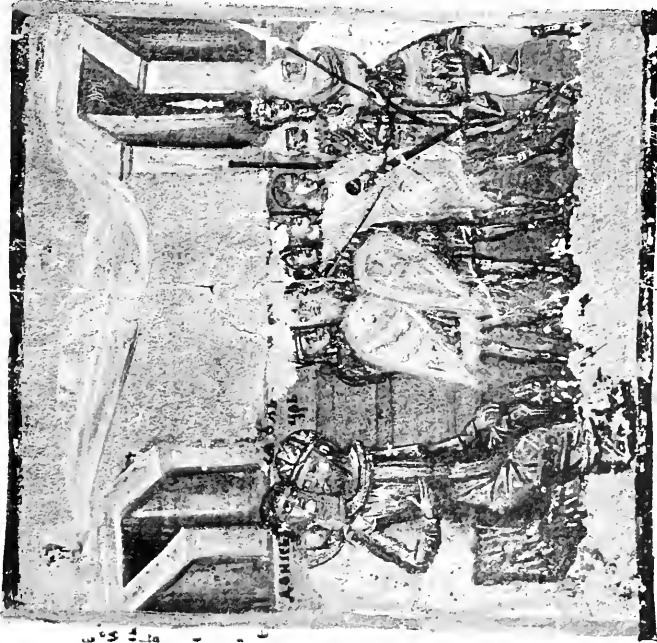


СТАМЪ. ЯКО БЕЗАКОНИЕ МОЕ АЗЪ НАК
 НРЪХЪ МОИ ПРЪМНОЮ НЕСТЬ ВЪ НОУ
 ТЪ ВЪЖЕДИНОМУ СЪ ГРЪШНХЪ. НЛОУКА
 БОЕ ПРЪДЪ ТБОЮ СЪТВОРНХЪ.



✠ ПИСАНИЕ СВО, ГЛА (С) ГРЪШН ГЕН ХОЕ МЪ, И СМЪ ЛОУКА
 МОИ ВЪ СЪ ГРЪШНХЪ ТВОЕ:

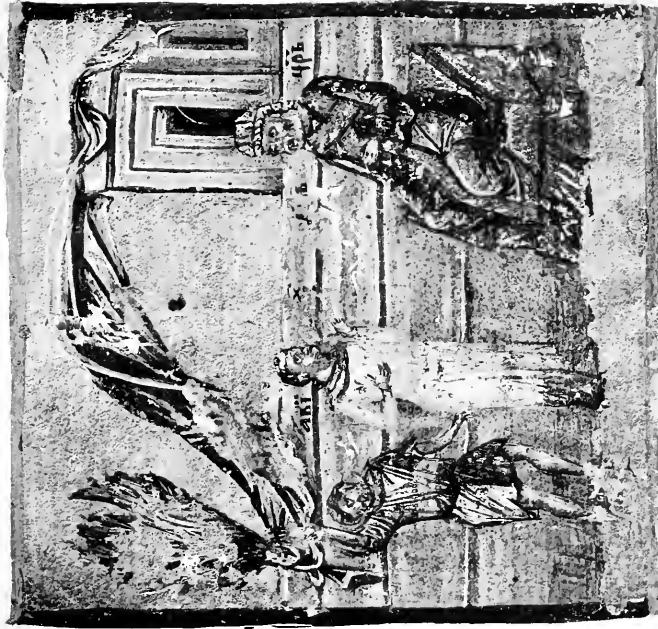
ВЪЗЮБИЛИ СЯ ВСЕ ГЛЫ ПОТОЛНЫЕ
ЗЫСЬ АБЕ ТНЬБЪ.
СЕГО РАДНЬ БЪ РАЗРУШИШЕ ТЪ ДО КО НЦА



ПОСАЛА СЮ ДАВ ИДЪ ВОИСКУ СВОЮ ДА ЗАХВАТИ АБЕ ЛЕХУ СЪБЪ

38. (67v). Ps. 51, 7: Doeg denunziert David bei Saul.

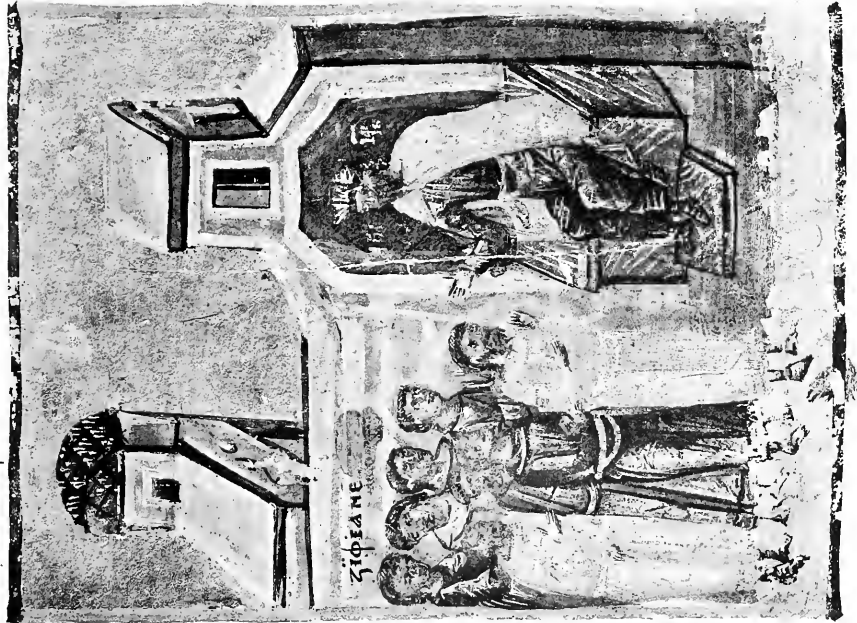
АБЕ РАДИ СЕ ЛЕХУ СЪБЪ.



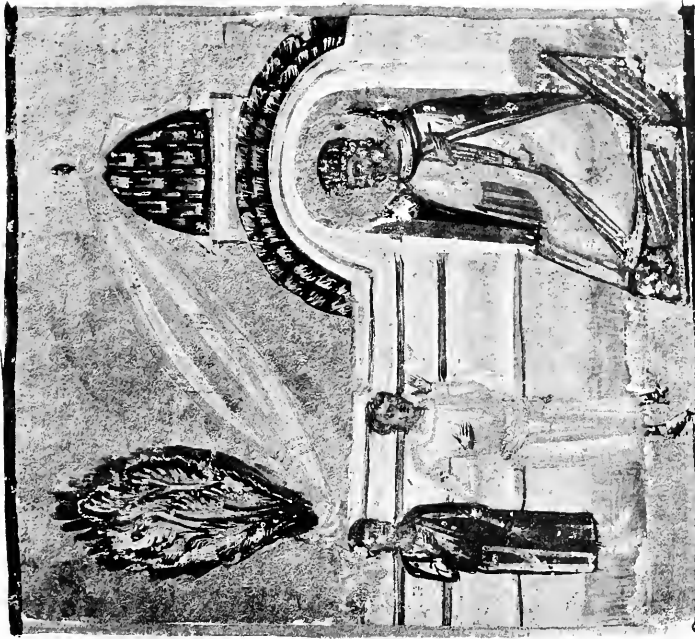
БЫ ТРЫ ГНЕ ТЪ ТЪ И ПРЪ СЕ АН ТЪ ТЪ ОУ СЕ
ЛА ТЪ БО КЪ ГО. И КОРЪ ПЕ ЛЪ ТЪ БО И ОУ ЗЕ
М А КЪ ЖЫ БЫ ХЪ.
ОУ ЗРЕ ТЪ П РА ВЕ ДН Ы И ОУ БО КЪ ТЪ СЕ.
И О Н КЪ М Ъ БЫ СМЪ Ю ТЪ СЕ И РЪ К ОУ ТЪ ТЪ.

39. (68r). Ps. 51, 7: David im Hause Achimelechs.

ДШОУМОЮ • ННЕРТЛОЖШЕВАПРЪ
СОБОЮ • СЕБОБПОМАГАК ГЛАНЪ.
НГЪАСТОУ ПННКСАШМОУЕН.



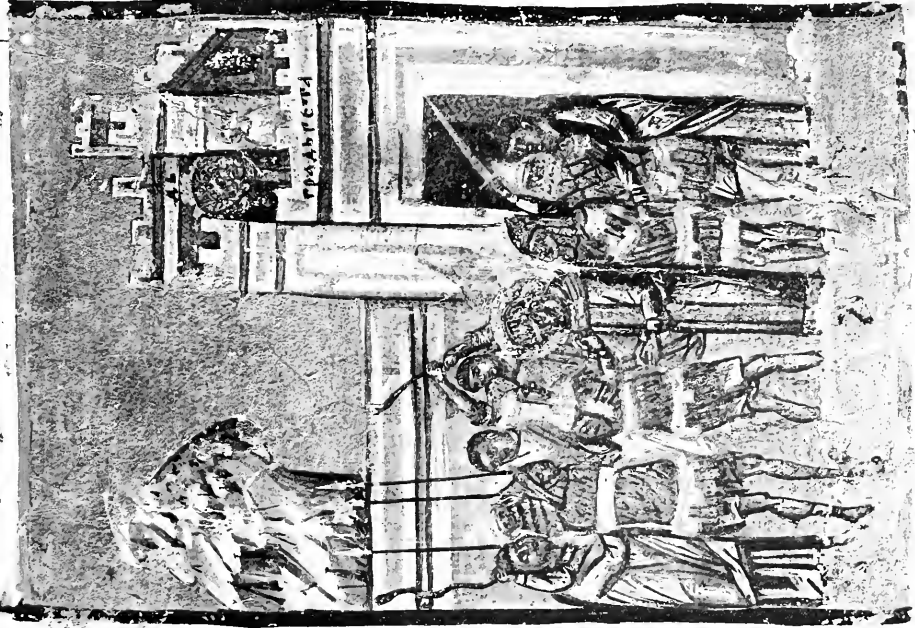
40. (65v). Ps. 53, 6/7: Ziphäer zeigen David bei Saul an.



ВЪ БРАТНЗААБРАГОМЪ МОУАМЪ.
НСТННОУТВОЮ ПОТРЕБНХЪ.
ВОЛЮ ПОЖРОУТЕБЪ. НСПОВЪМЕ
НМЕННТВОЮ МОУ ГН. ІАКО БЛАГО.
ІАКО БСАКО ПЕЧАЛННЗБАВНМЕНИ.

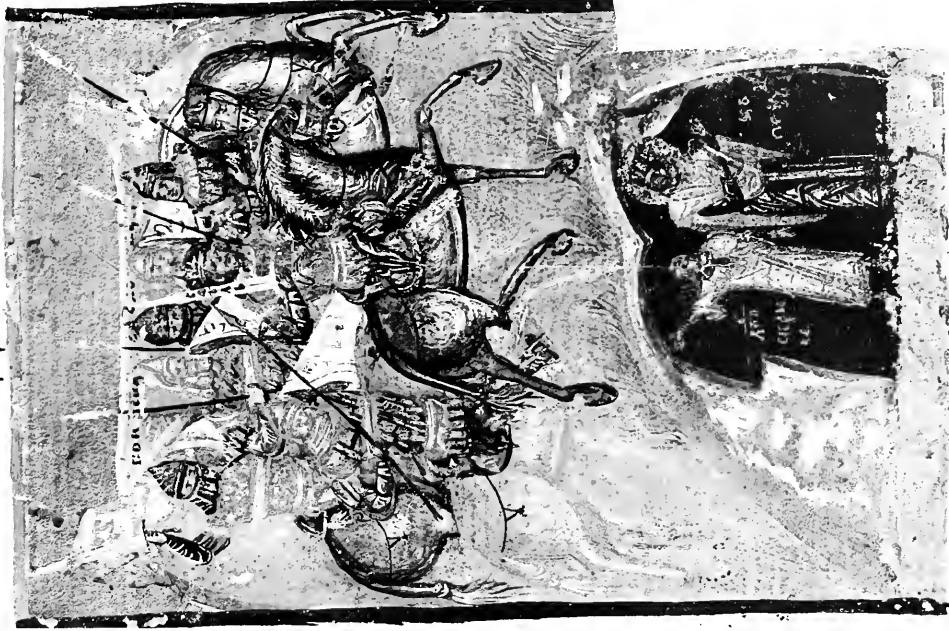
41. (70r). 53, 6/7: David im Palast.

НАБАУ ПОВАХЪ, НЕОУБОЮСЕ УТОСЪТЪ
ОНТЪ МНЪ УЛБИЪ.

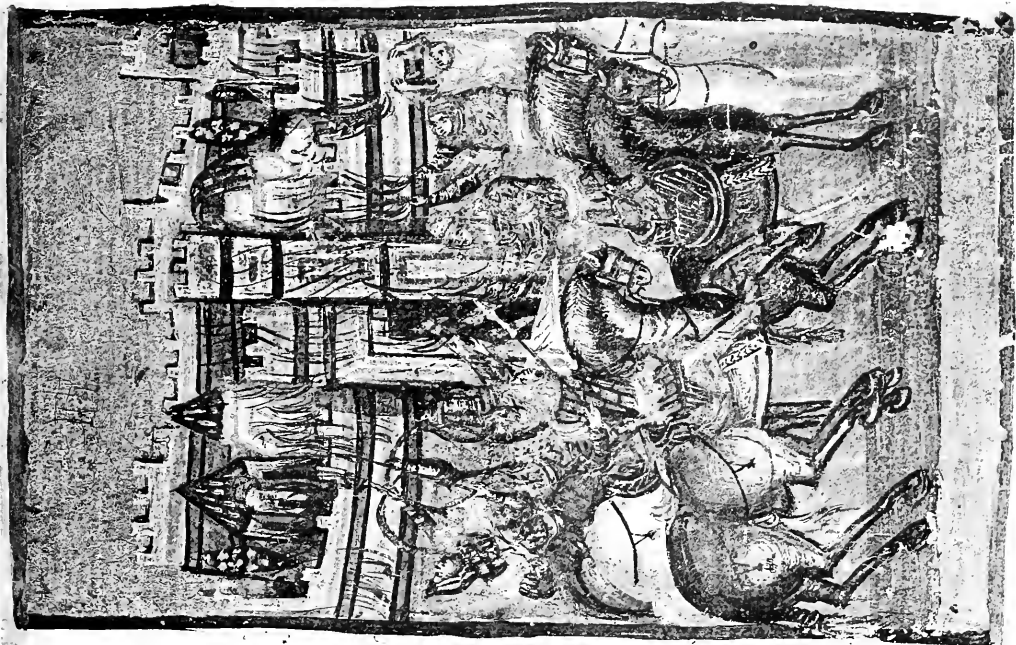
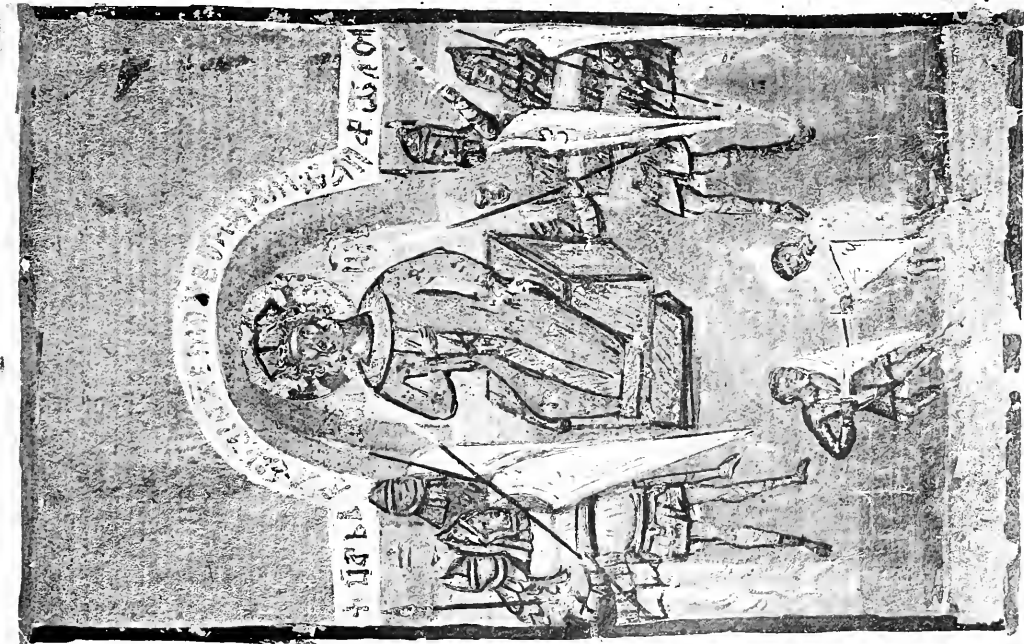


42. (72v). Ps. 55. 12/13: David in Geta gefangen.

ПОСПАХЪ СЪЛЛОУЩЕНЕ.



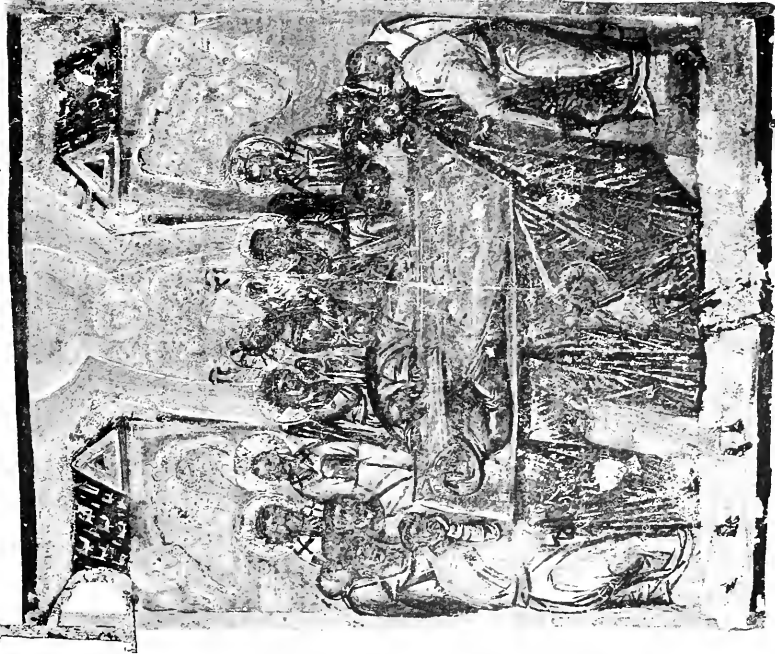
43. (73v). Ps. 56. 5: Saul verfolgt David.



44. (75v). Ps. 58, 6/7 : Das Heer bewacht David; Zweikampf.

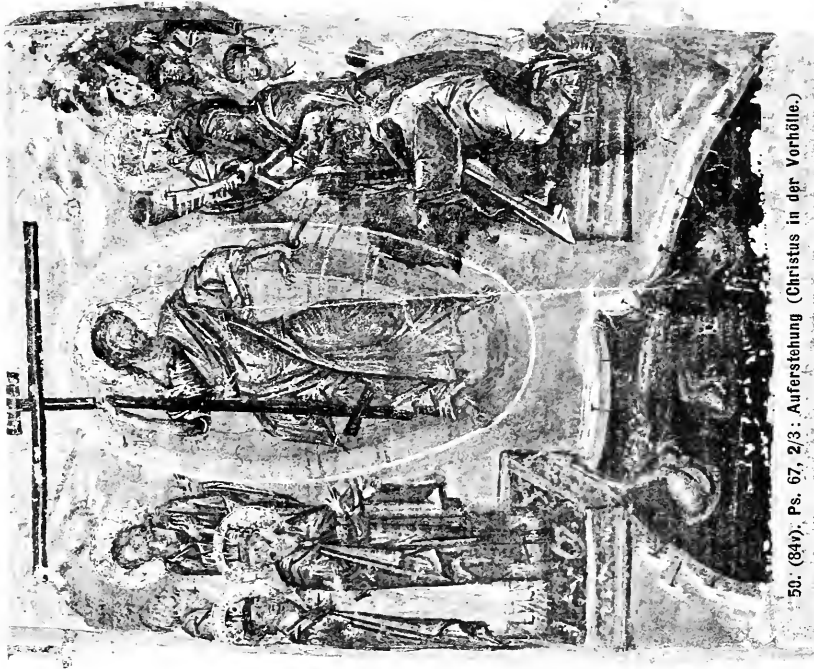
45. (77v). Ps. 59, 13/14 : Davids Heer breunt Jerga nieder.

ВЪЗБОУТЪНЬ БОУ СЛОЮТІ
КЪМЪ СЛЪВЪНУ. ВЪСЪРЪСНИИ. 76
ВЪСЛАНІИ ТЪ ГЪНЬ СЪЗЕ КЛІА. ПОНІЕ
МЪННЕНІЕ ДАДІТ СЛАБОУ ХВАЛІИ.

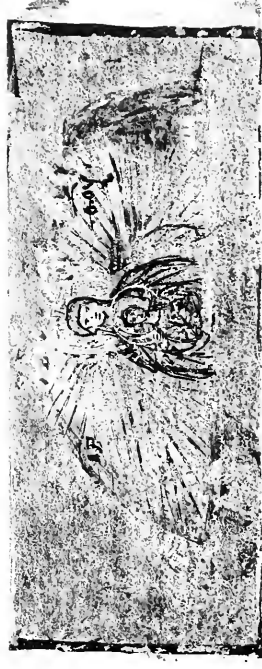


ВЪСЛАНІЕ ПРЪСЪВЪСЪ

49. (62v). Ps. 65, 2/3: Tod Mariae.

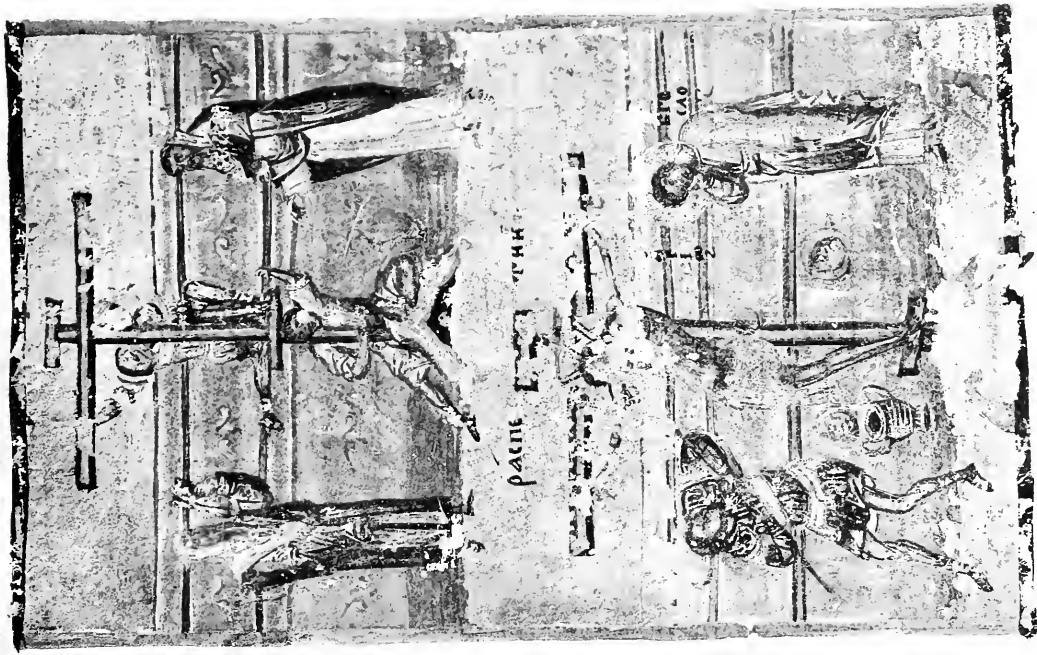
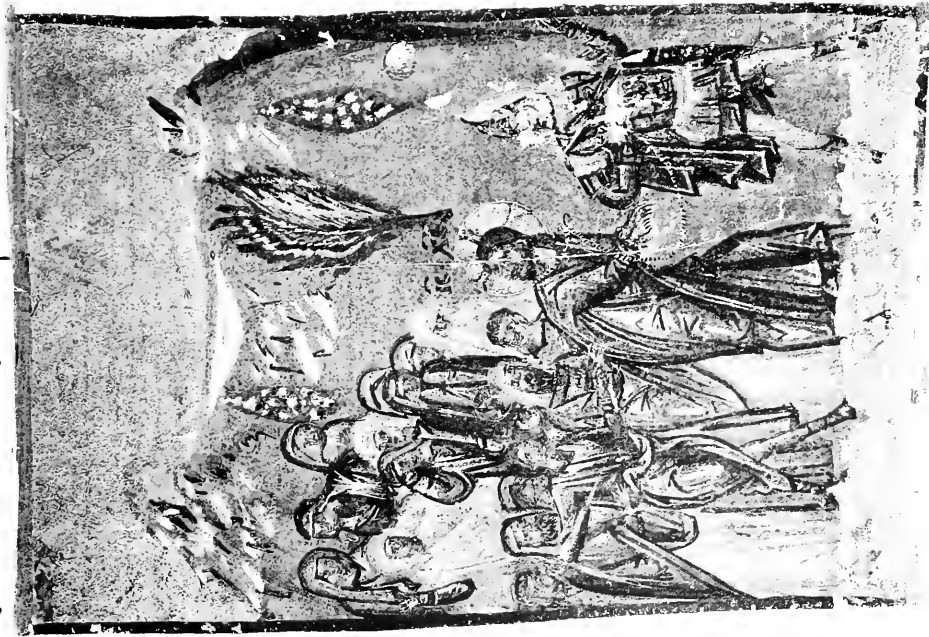


50. (84v). Ps. 67, 2/3: Auferstehung (Christus in der Vorhölle).



51. (85v). Ps. 67, 17: Maria, der Berg.

МОЊАПОНШЕ МЕ ОЦЊА.



СННДЕТЬ ІАКОДЪ ЖДЪ НАРОУ НО...



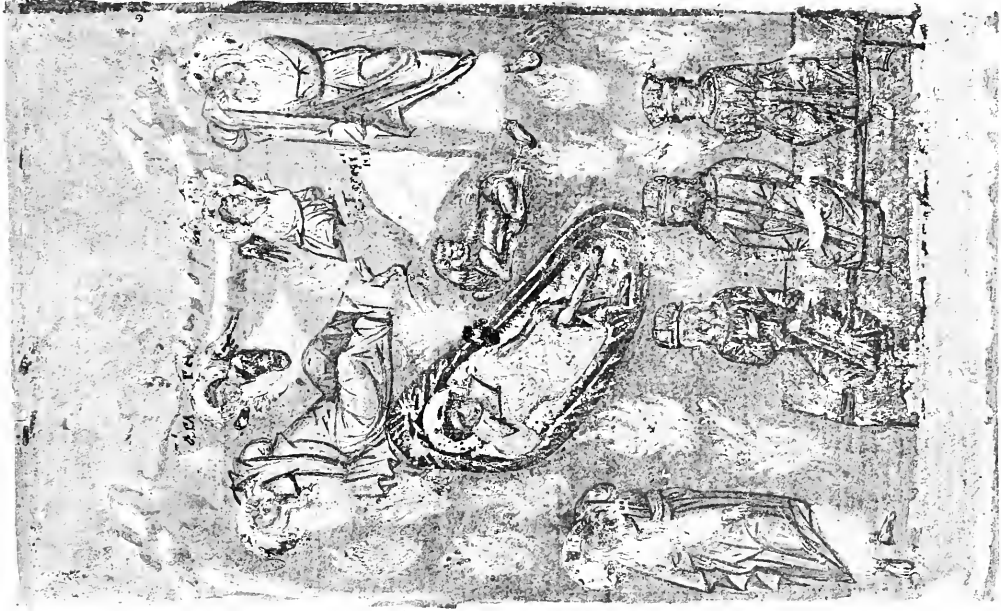
54. (92v), Ps. 71. 6: Geburt Christi.



55. (97v), Ps. 76, 2/3: Vision des Jesais.



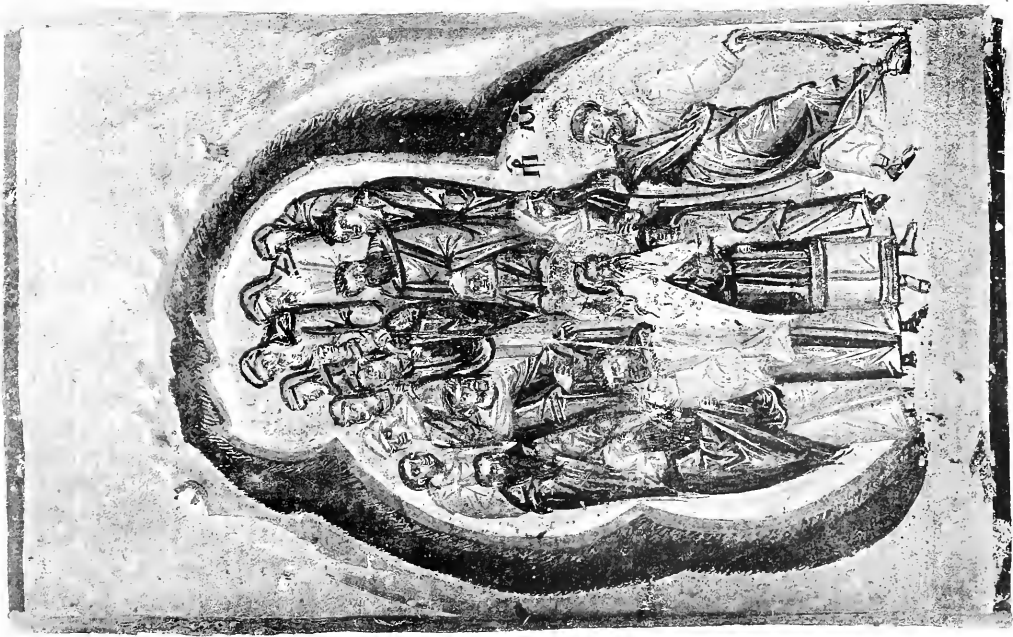
55. Dasselbe nach der Belgrader Hs. 127v.



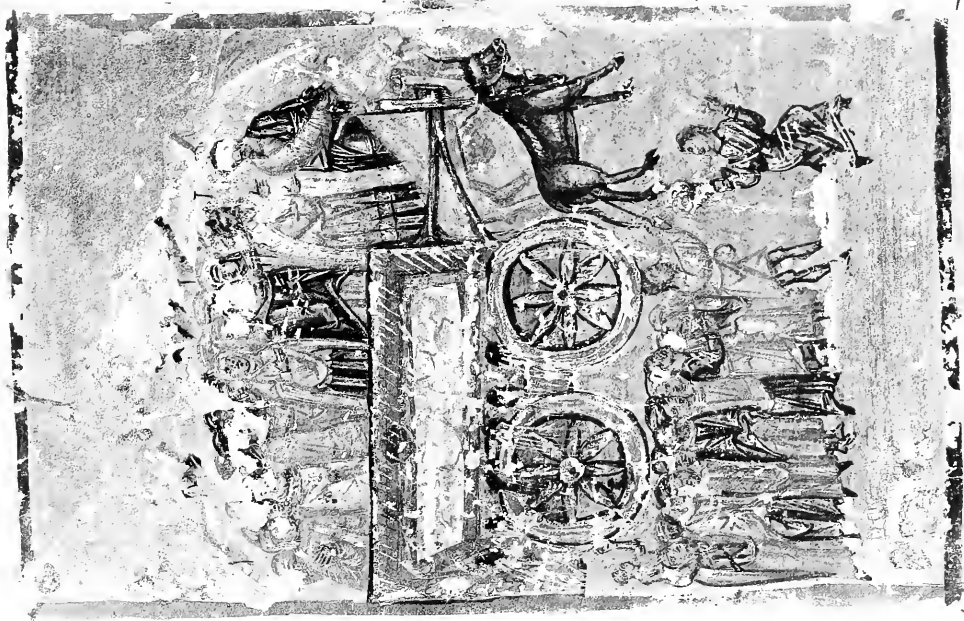
56. (98r). Ps. 76, 2/3: Christus schlafend. Jesajas und Ezechiel.



57. (99v). Ps. 76, 21: Moses und Aaron lehrend.



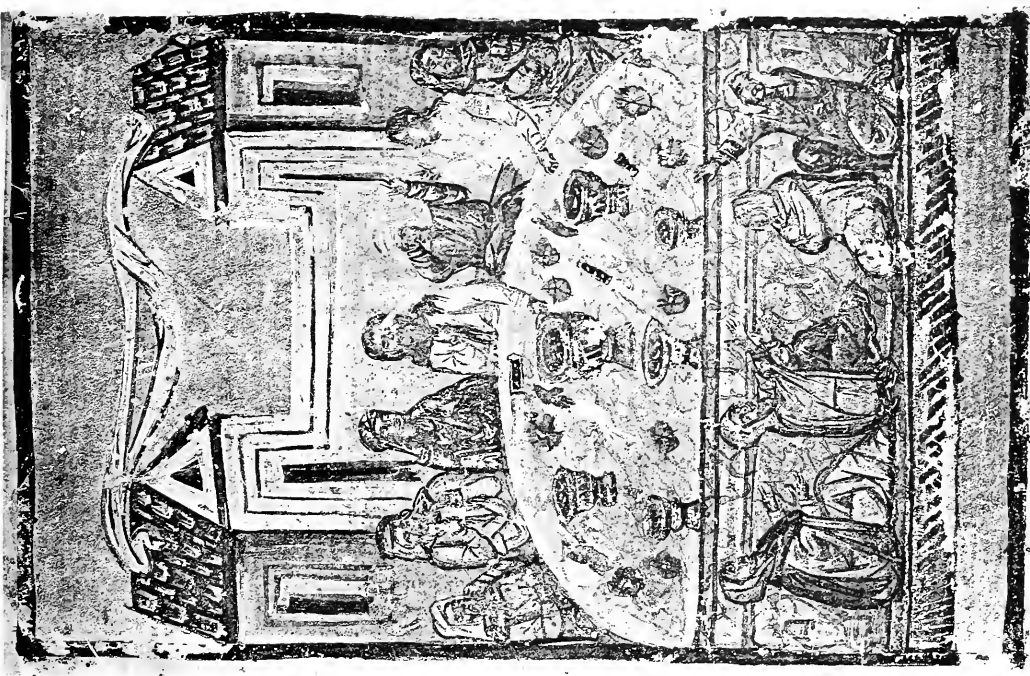
58. (10r). Ps 77, 13: Durchgang durchs rote Meer.



59. (102r). Ps. 77, 22: Mosis Wasserwunder.



60. (102v). Ps. 77, 22: Das Volk murrte gegen Moses.



61. (103r). Ps. 77, 22: Die Israeliten essen und trinkend.



62. (104v). Ps. 77, 45: Plagen Aegyptens.



63. (105r). Ps. 77, 51/52: Tötung der Erstgeburts der Tiere.



64. (106v). Ps. 78, 3/4: Volk überfällt die Kirche.

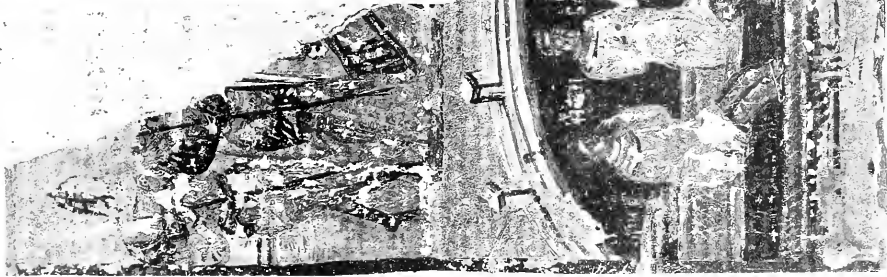


65. (107r). Ps. 78, 3/4: Tiere fressen die unbestatteten Menschen.

АМАНА ВСЕКА

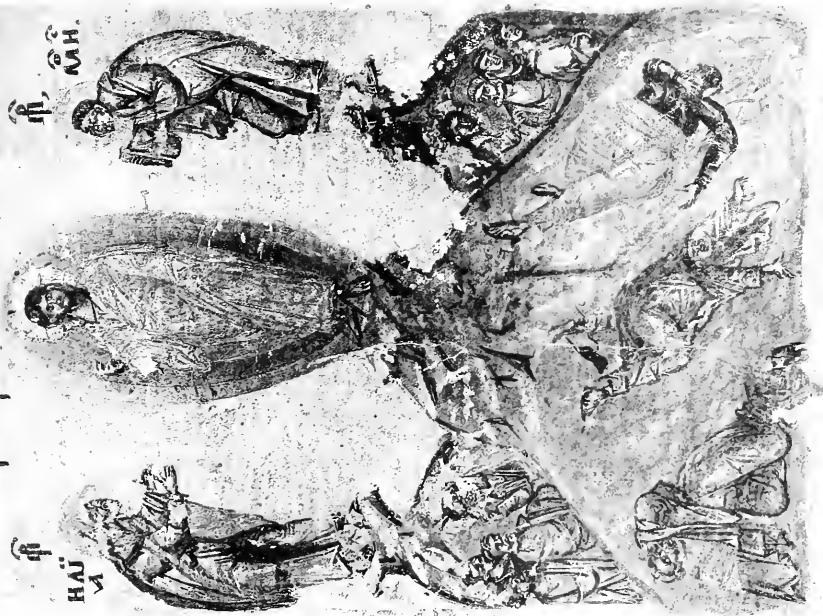


68. (II9r). Ps. 89, 2/3: Moses.



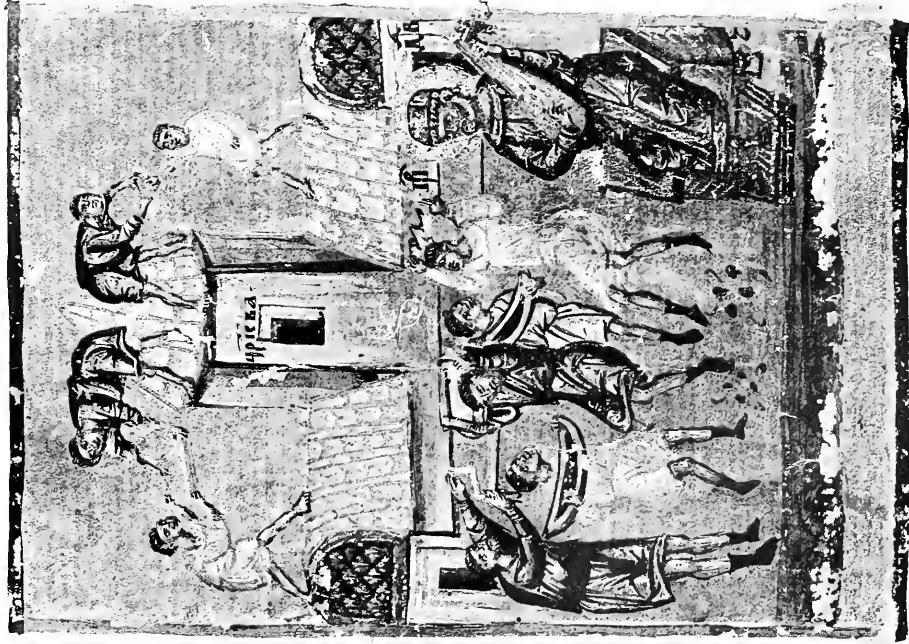
66. (IIIr). Ps. 82, 13: Die in den Klotz Gespannten.

ВЪ АВОРЬ ІЕРМАВЪ ОНМЛЕНІ БОЕМА ВЪ РЪ СЕЛАСЕ
 ПРОВА
 ЖЕНІЕ



67. (II6v). Ps. 88, 13/14: Verklärung.

ТЪННВЪЛЪПЛОТЪВЪСТНЪГО.



69. (124v). Ps. 95, 6/7: David letterspieland und der Tempelbau.

ѠУСНІ ІААРОНИ БЪІЄРЕНУХЪГО.



70. (127r). 98, 6: Moses und Aaron lehrend.



Strzygowski, Der serbische Psalter.

Т Н О У С Л Ы Ш И
 М А Т Ь О У М О У .
 Н Ы П Л А М О Н
 К Т Е Б Ъ Д А П Р І
 Д Е Т Ь . Н Е Ѡ
 Б Р А Т Н А Н Ц А
 Т Ь О К Г О Ѡ М Е
 Н Е • Б Ы П Ѣ Д А Н Ъ



71. (128v). Ps. 101, 2/3: Gebet des Bettlers.



73. (132r). Ps. 103, 5: Die Erde mit Tieren, Vögeln, Berg und Wasser.



72. (131v). Ps. 103, 5: Bestellung des Bodens.



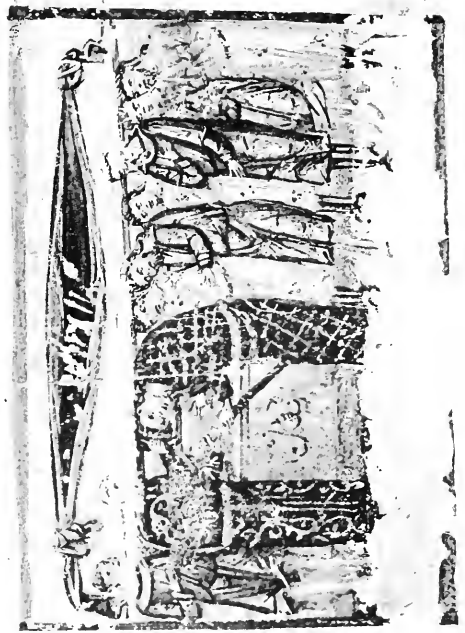
74. (133r). Ps. 103, 26: Die Erde und das Meer mit Schlangen und Schiffen.

Strzygowski, Der serbische Psalter.

И КЛЕТЪЮСКОЮ НСАДИСЮ.

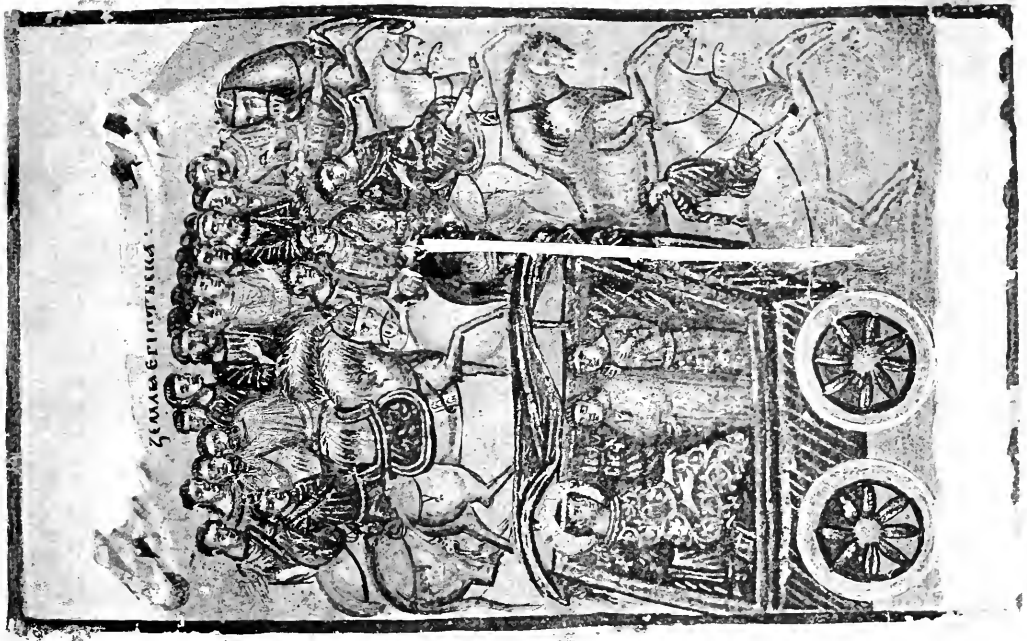


75. (134v). Ps. 104, 9/10: Abrahams Opfer.



76. (135r). Ps. 104, 21/22: Krönung Josefs.

Tafel XXXIII.



77. (135v). Ps. 104, 21/22: Josefs Einzug in Aegypten.

Strzygowski, Der serbische Psalter.

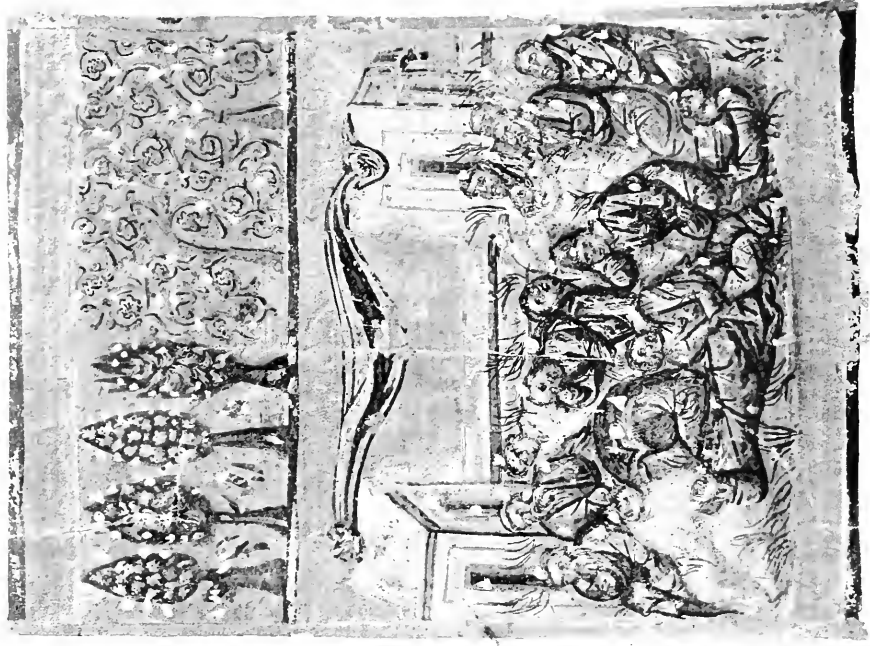
ІСРЛѢВЪ БѢГ҃У ПІТІ • ІАКОВЪ ПРНШЕЛЪ
СТВОБА ВЪ ЗЕМЛЮ ХАМОБУ •



78. (136r). 104, 23/24: Jakobs Reise nach Aegypten.

Tafel XXXIV.

ОНАЧЕТЫСЬ ВЪ СЯКОГО ТРОУДА НХЪ •



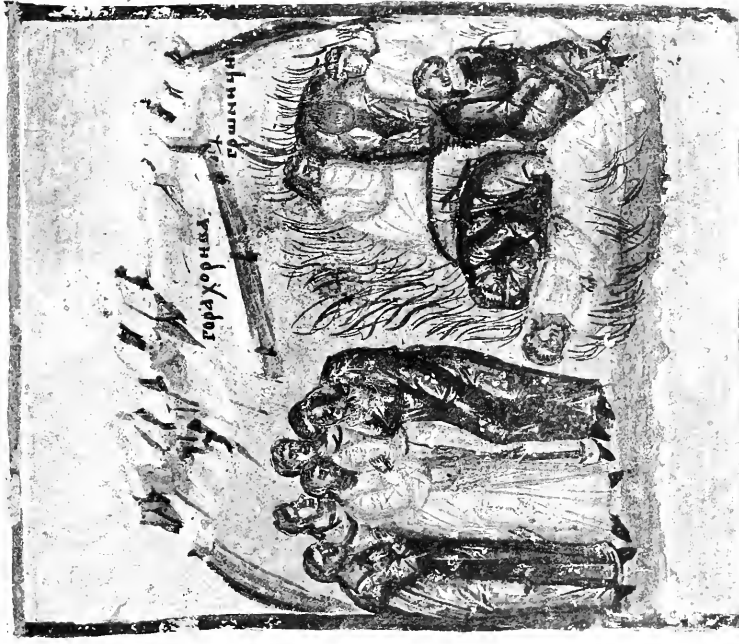
79. (137r). Ps. 104, 36/37: Тѣtung der Erstgeburt der Menschen.

✠ ПАКЪМЪ ПАЛАНГЪ ШНИИ ДОХОРНАѢ

ПЛАКЪМЪ ПАЛАНГЪ ШНИИ



80. (137v). Ps. 104, 36/37: Durchgang durchs rote Meer.

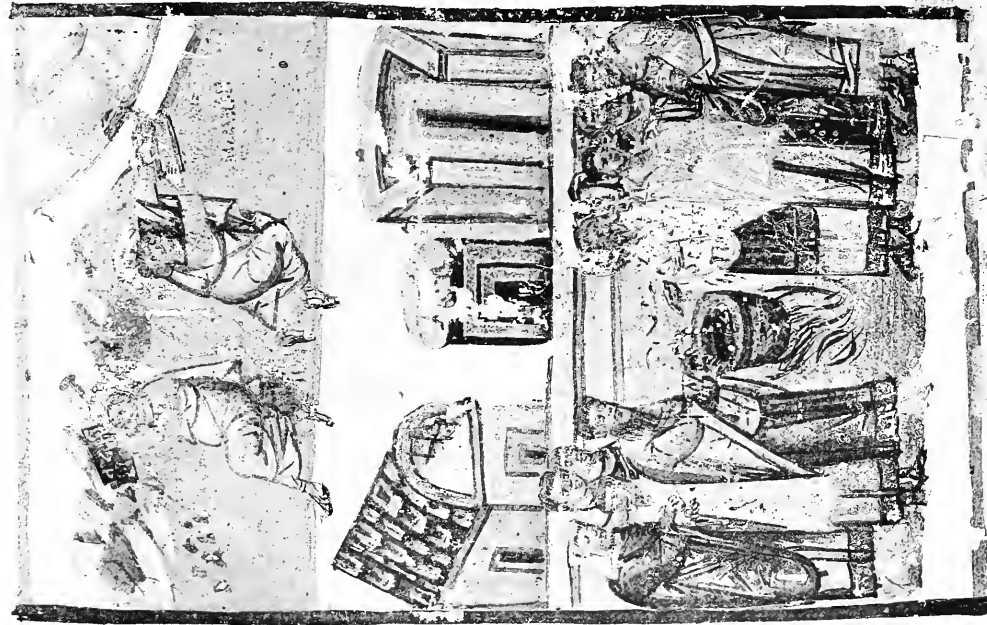


И СЪТВОРИШЕ ТЕЛЪЦЪ ВЪХЪСЪРНЪЦЪ
 ПОКЛОНИШЕ СЕ НЪСТОУ КЪМНОМОУ.
 И НЪЗЛАЪ НИШЕ СЛАБОУ ЕГО, ВЪ ПОДО

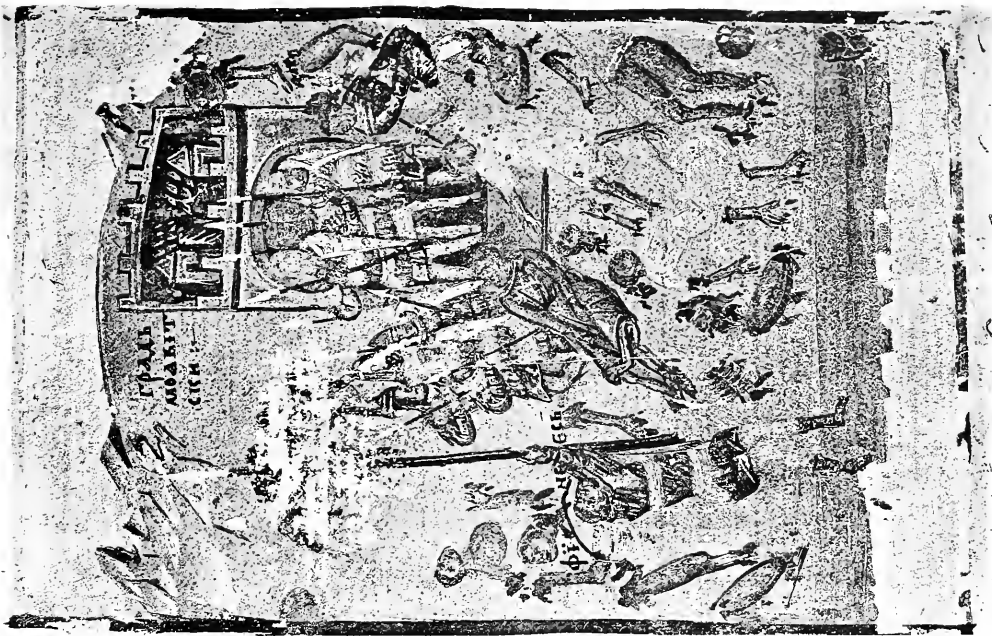


81. (139r). Ps. 105, 17/18: Die Erde verschlingt Dathan.

82. (139v). Ps. 105, 18/19: Tod der Sünder am Berge Horeb.



83. (40r). Ps. 105, 20/21: Moses empfängt die zehn Gebote, Schmuckablieferung.

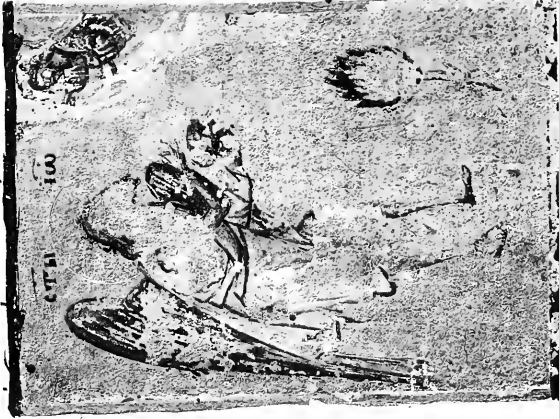


84. (141r). Ps. 105, 30/31: Der Moabiter und Phinees' Rache.

СЕРГІН
 МОЕМУ
 СЪДНУ
 ДЕСНОУ
 МЕНЕДО
 НАЪЖЕН
 ЛОТНУБР
 АГНУТБОЕ



85. (146v). Ps. 109, 1: Die Trinität.



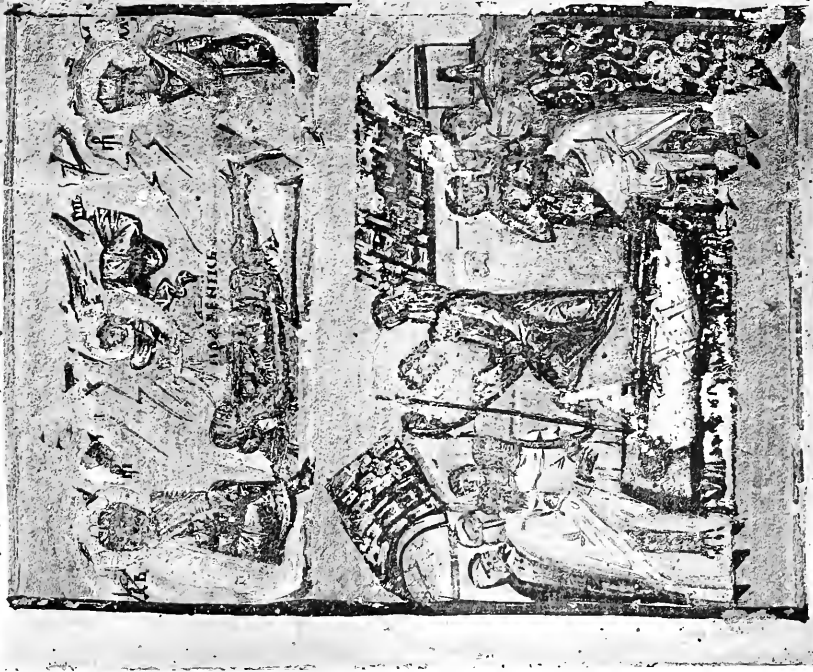
86. (148r). Ps. 111, 78: Enthauptung Johannis.

МАТЕРЬ СЪУСЛѢХЪ И СЕ СЕЦЮ СЕ...
 А АЛІЯ. РІТ. МОВІАЮ, ОУЧЕНИИ
 ЫХЪ СЪУСЛѢХЪ СЪЕГЪ ПТА. А СЪ СЪ
 ІАКОВЪ ЛІА, НЪ СЪ А ДІА ВЪ РЪ БЪ РЪ. БИ
 ІОУ ДЕ СЪ ТЫ ННІЕГО. ННІ СЪ ЛЪ СЪ ЛА БЪ
 ЕГО. МО РЪ БЪ НДѢ НІ О БЪ ФЪ Е,
 І СЪ РЪ А НЪ БЪ ЗЪ ВЪ РЪ А Т Н СЪ БЪ СЪ ПЕТЪ.



87. (149r). Ps. 113, 3/4: Taufe Christi.

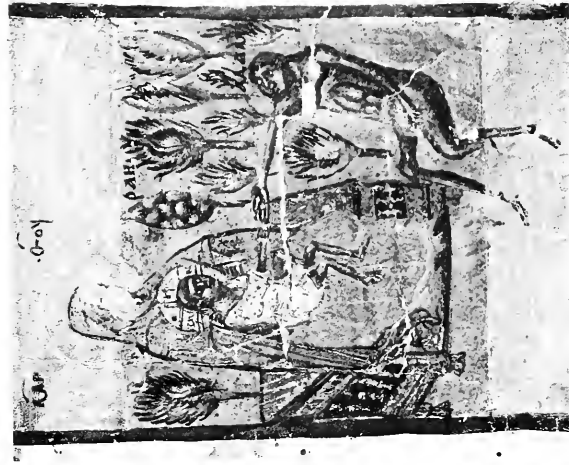
БЛЖЕНІН НЕ ПОРѠУНІН, ВЪ МОУ ТѢ ХОДЕ
ЩЕНЪ БЪ ЗАКОНЪ ГНН. БЛЖЕНІН Н СПЫ
ТАЮЩЕНЪ БЪ ТЪ НІА БГО, ВЪ СЪ БЛА
СРЩЕМЪ БЪ ВЪ ЦРКУ ТЪ НГО.



88. (153r). Ps. 118, 2/3: Der Tod des Gerechten und des Sünders.

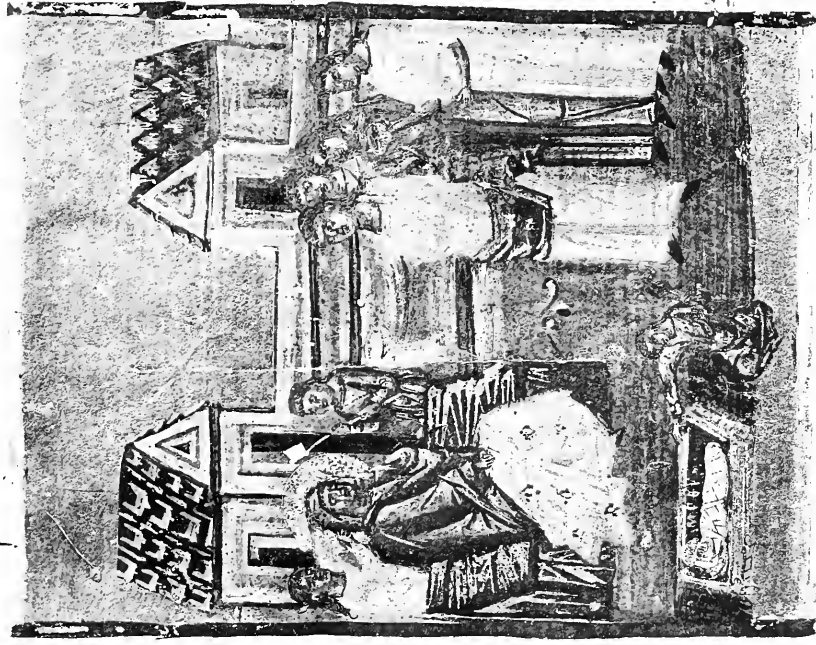


89. (157r). Ps. 118, 73: Christus erbaute Adam.



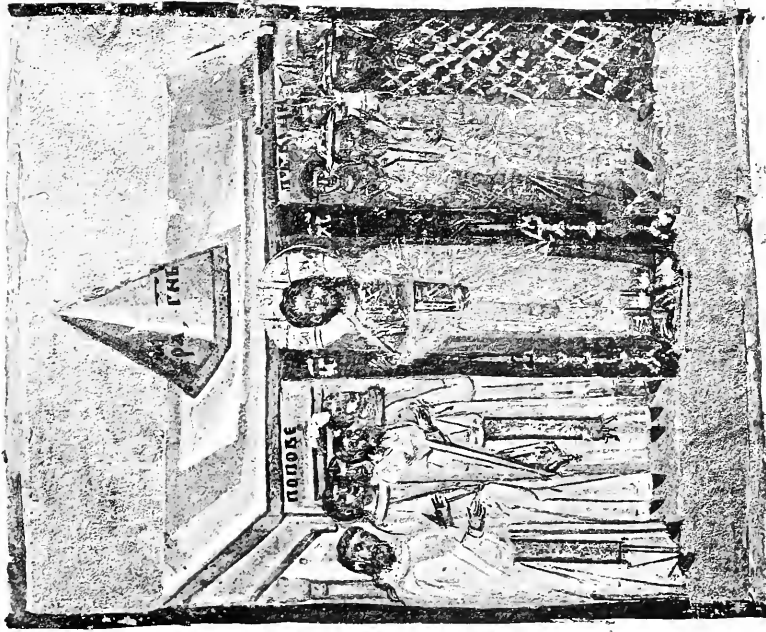
90. (160r). Ps. 118, 132/3: Christus und Adam, die Erstgeborenen.

И СІСРЬСІНІГНІВЪЛОСОНТВОИ.
ТЪКІУВОТЕСТІНІКЪТВОКЕ.



91. (167r). Ps. 131, 8,9: Geburt Mariae.

БАЛНТНАЛЕГНІ ХВАЛНТЕРАВНІА.
СТОИЩЕНВЪХРАМАТІГНІВЪДОРЪХЪДО
МОУБАШАШЕГО. ХВАЛНТЕГАІАКО
БЛГГЪ, ПОТЕНІЕНІГОІАКОДОБРО.



92. (168v). Ps. 134, 3/4: Lobet den Herrn.

И ПОБЕДАНТЕ СЕ БУ НЕ СПОМОУ ЯКО БЪ
 ЧУМАМЪ ДЪЪ ОУ СЕРИАИ, РАВЪ. СТОИ
 ХЪ ГЛАШ. СΟΥЩИНХЪ ВЪ МЛЪЧУНИИ:
 ПАРЦЕЦЪ ВЪ ВУЛОПЪТЪН. ТОУ СЕДЪ
 ХОМЪ И ПЛАКАХОМЪ ПО МЕНОУ БШЕСИОНЪ

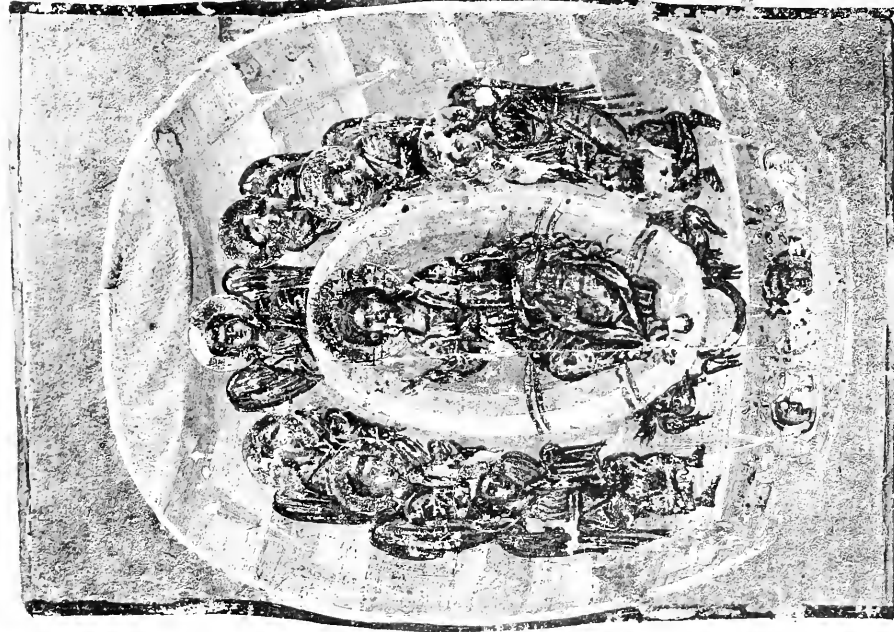


94. (170v). Ps. 136, 1/2: Die Juden trauernd bei Babylon.

ТНОУ СЛЫШИ ЛОАНТБОУ МЛОЮ.
 БМОУ ШИЛЛАНН КЛО НЕ ВЪ НСТННОУ
 ТВОЮ. ОУ СЛЫШИ МЛЕ БЪ ПРАБДЪТБОУ.

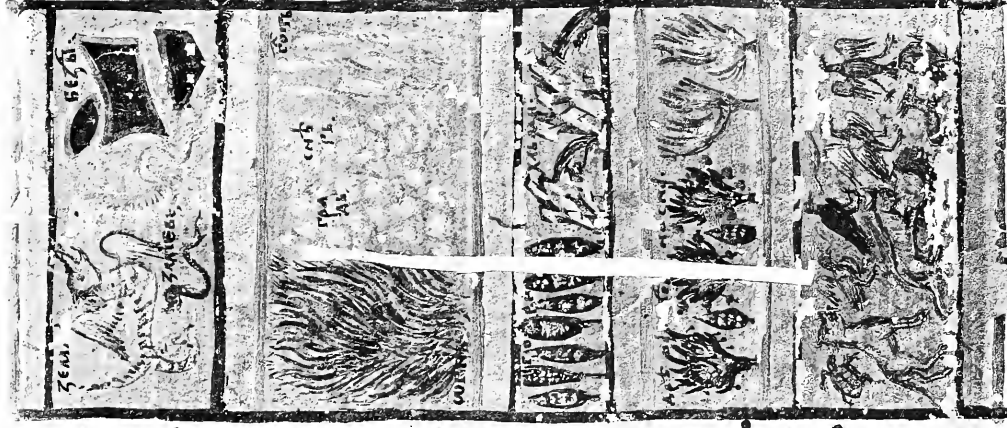


94. (175v). Ps. 142, 1/2: Ein Engel beschützt den von Absalon verfolgten David.

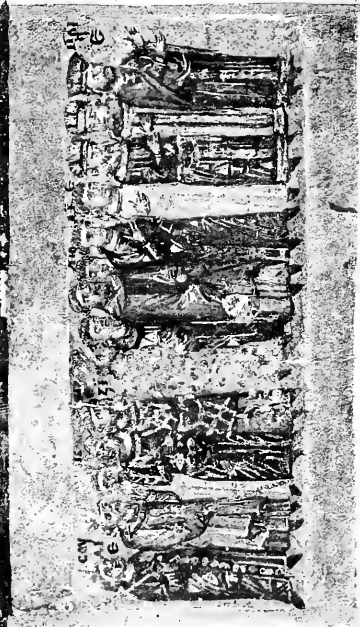


ПОСТАВІЯВЪ СЪКІ. НВЪ СЪКІ ВЪ СКА.
 ОВЪ СЪКІ ПОЛОЖІ НЕСИМНОДЕТЬ.

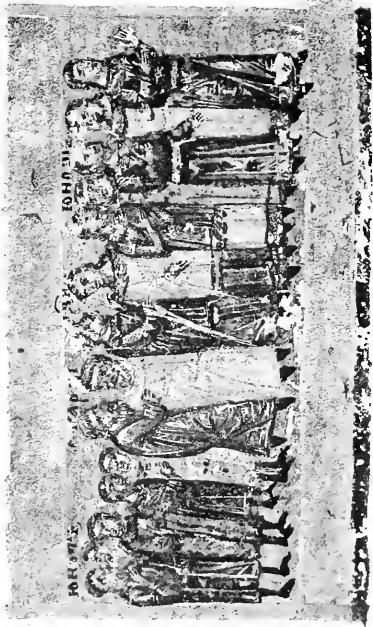
ХВАЛНТЕРА
 ѠУЕМЛАН.
 МННБЕИ
 ВСЕБЕЗНЫ.
 СЪГНЬ ГРАДЪ,
 СНЪГЪГО
 ЛОТЬ, Н
 АХЪБОУ
 РЪНЪТВО
 РЕЦАСЛО
 КОГО.
 ОРЫНВЕН
 ХАЛАН.
 АРЪКАПЛО
 ДОНОСНА
 НВСКЕДРІ.
 ВЪРНЕНЬВЪ
 СКСКОУБІ.
 ГАДЫИП
 ТИЦЕЛЕ
 РНАТНЪ.



ПЕЗНІ НБЕСЕ СУ ДНІ ЗЕМЛЫ СЫНІ.



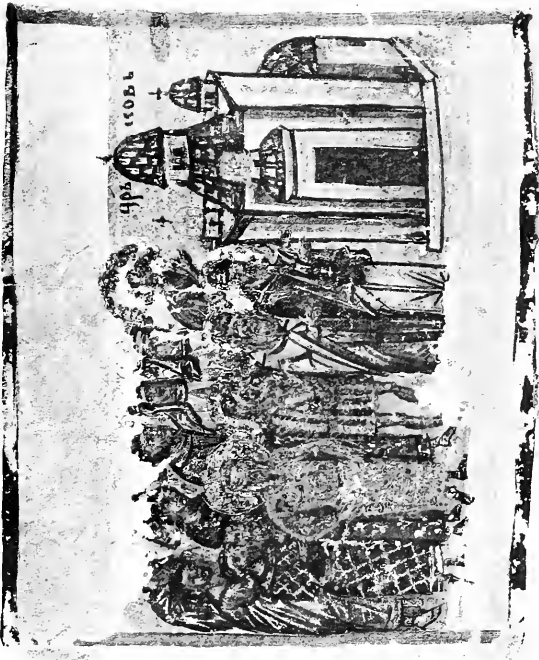
Ю ПОШЕ ДВІ • Н СТАРЦІ Н СЬ Ю ПОСТАМН
ЛАХ БА ЛЕТЬ Н ЛЕГІНІЕ.
КО ВЪЗ НЕ СЕ СЕ Н ЛЕ ТО ГО Б А Н Н О Г О .



97.8. (182r). Ps. 148, 11—13: Könige, Leute, Fürsten, Richter, Greise, Junglinge und Jungfrauen.

ШН Л С Е Н Е М Ъ . • А А Л А Ф У Г І Я . Р М Ф :
Л А Н Ъ С Ы Г О С А О Б Р Е Н Е А А

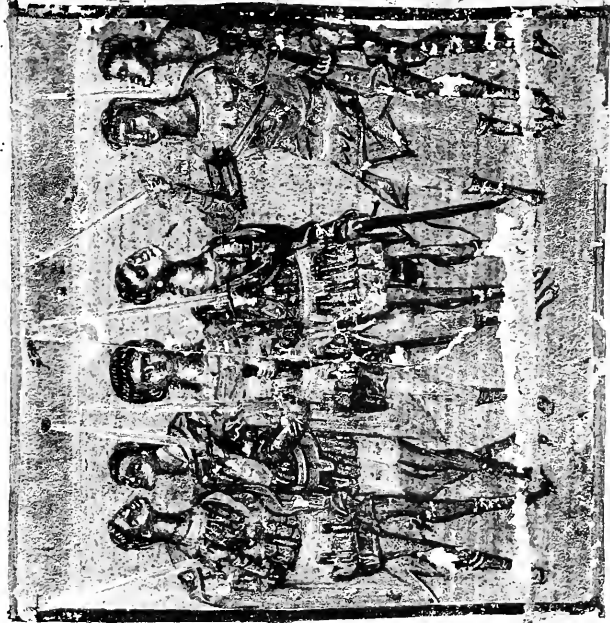
Б С Л О Н Т Е Г В Н П Ч Е Н О В О У . Х В А К Н І Я Н
Б Ъ Ц Р І К В Н П Р І О Б Н Ш І . Д А В Ъ З В Е С Е Л Н
Т С Е І С Р А Л Ъ С О С Т В О Р Ш І Ш Л Ъ К О Г О Н С Н О Б Е
С І С О Н Н Б Ъ Ц Р І Ю Т С Е О Ц Р І Н С О Н Е М Ъ .



✠ Х В А К Н І Я Н Б Ъ Ц Р І К В Н П Р І О Б Н Ш І Н Б Ъ В Ъ С Ы Г О Р Ъ Н Е Р А К В Ъ :

99. (182v). Ps. 149, 2/3: Lob des Herrn im Tempel.

НБЪЗ НЕСЕТЬ ГРОУТІКІНЕ ВЪСПЕСЕННІЕ.
ВЪСХВАЛЕТЕ ПРЛОБИНЫ ВЪСЛАВЪ. НБЪ
ЗРЮЮТІ СЕНАЛОЖНХЪ СКОПХЪ.
БЪНОШЕНІА БІА ВЪ ГРЪТАННХЪ.
Н МЪНШО БОЮДУ СЪСТРНЪР ОУКАХЪ.



100. (1837). Ps. 149, 6/7: Heilige mit scharfen Schwertern.

УЕНИА ВЪЛЮДЕХЪ. СЪЗДАТИ ЦРЕНУ
ПОУТЫ, НСАБННІЕ НХЪ РОУЧННАН
ОКОВИ ЖЕЛЪЗННАН.



СЪТВОРНТИ НЪНХЪ С ОУДЪНА ПСАЦІ,
САСННІ КЪ СЪБМЪ ПРЛОБИНЫ МЪГО

101. (1837). Ps. 149, 8/9: Fesselung der Könige und der Edlen.

АЛЛОУІА. РП. ПОВЕЛѢНІЕ ПѢНІСЬБОР
БАЛНТЕБАВЪСТЫНХЪНГО. ХВАЛН
ТЕНГО ВЪОУТКРѢНІА СЛННГО.



БАЛНТЕМАСЛАХЪ ХВАЛНТЕНГО ПО
ПРЕМНОГОМОУ БЕЛНУСТВНЮНГО.

102. (184r). Ps. 150, 1/2: Chor der Märtyrer.

ХВАЛНТЕНГО ВЪ ГЛАСѢ ТРОУБНѢМА,
ХВАЛНТЕН ВЪ ШТНРНВЪГОУ СЛЕХЪ.



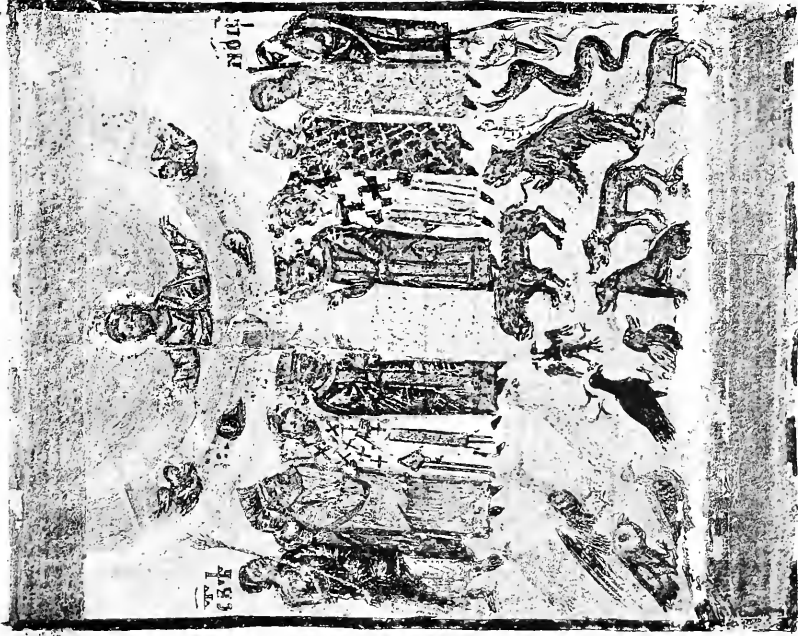
БАЛНТЕНГО ВЪ ГЛАСѢ НАНЦѢ.



103. 4. (184v). Ps. 150, 3/4: Lob Gottes mit Posaunen etc.

Strzygowski, Der serbische Psalter.

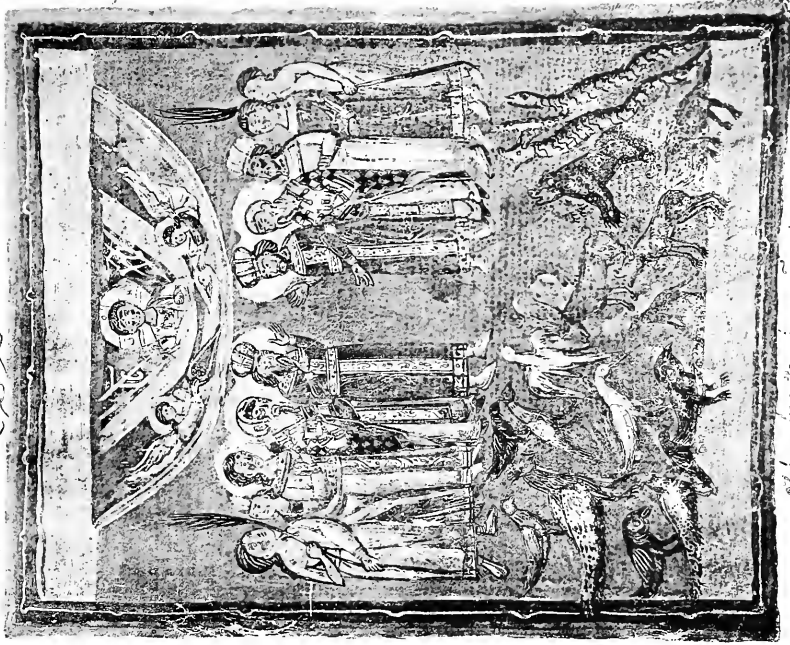
БСКЛАНЦАНА, БСАКОДНХАННКАХБА
АНТЪГА. СЛАВА



105. (185r). Ps. 150, 6: Jeder Odem lobet den Herrn.

Tafel XLV.

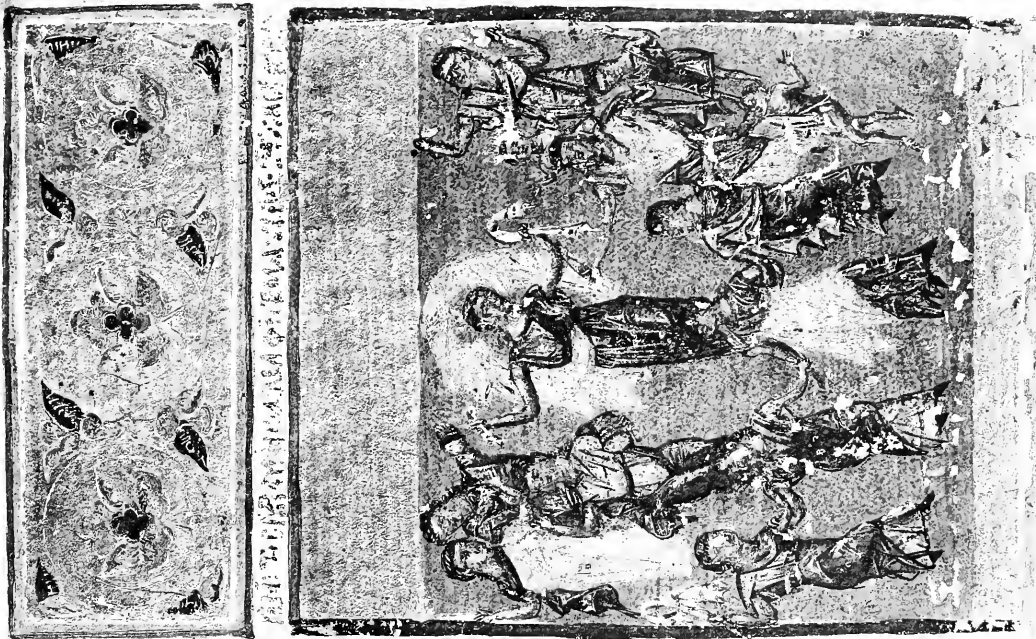
БСАКОДНХАННКАХБА, БСАКОДНХАННКАХБА
АНТЪГА. СЛАВА



105. Dasselbe nach der Belgrader Hs. 233r.



106. (1867). Ps. 151. Jugendtaten Davids.



107. (186v). Miriam, die Schwester Aarons, im Reigentanz.

ЗГНѢ ВАШЕМЕНЕ ОБОУѢ ПРОГНѢ
ВАШЕМЕ ВЪ ДОЛѢХЪ БОНХЪ.
И АЗЪ РАДЪ РАЖОУНХЪ НЕШЕЗЫЦѢ, НАС
ЗЫЦѢ НЕРАЗОУМНѢ ПРОГНѢ ВАЮН.



108. (90r). Deut. XXXII. 21: Strafe für Abgötterei (?).
Erbauung des himmlischen Jerusalem (?).

КАКО ПЛОЖЕ НЕТЪ КДННЕТЪ СЮУ ЦРОУ



ДА ДВГНЕТЪ МЫ .



109/10. (91r). Deut. XXXII. 30: Einer verfolgt Tausend, Zwei Zehntausend.

БРАЗЪЕМЕНА
 ОРАЖОУНА
 ЗЪНЦЕЛЮ
 ННЪСЪН
 ЖЕНЗМЕТЬ
 СОРУСОУМ
 ОКЮОЖАКО
 БЪЗЪННОУ
 НАБОРОУ
 КОУМОЮН
 КАНОУСЕДЕ
 СНИЦЮЛО



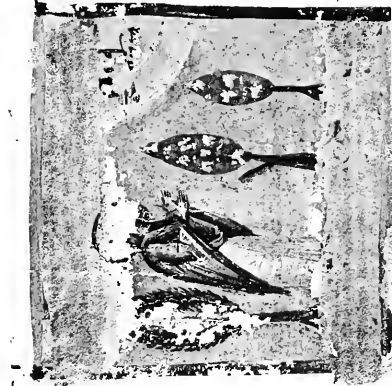
111. (1927). Deut. XXXII, 39—40: Christus, der Alte der Tage.

БЪЛЪШЕНІЕ, АВЪАКОУМЕГАН
 СЛЫШАХЪ
 СЪТУВОНН
 АХСЕ ГИРА
 РЕХЪДЛА
 АНАНЪНУ
 ЮСРЪЛЪ
 ЖНВЪОУ
 АНЪБОУДЕ
 ГАПРЪБЛІ
 СЕЛЪТАПО



113. (1947). Hab. III, 2. Der Prophet Habakuk.

ТЪВАНСЕ
 СРЦЕМОН
 ОГНЪЗЪН
 СЕСЕРОГЪМН
 ОБЪМОЕМ
 РАШНРАШСЕ
 ОУСТАМОАНА
 БРАГЫМОЕ



112. (1920). I Reg. II, 1—2. Gebet Hannas, der Mutter Samuels.

ШНОУТРЪ
 ОТЪАХЪМ
 ТЕМЪБЪМ
 СЕБЪТЪНО
 НІАТВОА
 МАН
 ЕМАОУН
 ЖНБОУШЕІ



114. (1957). Is. XXVI, 9. Jesajas empfängt die glühende Kohle.

ЧЛНХЪБЪ
 ІНМОЄН.
 ОУБОУМОЄ
 ОУНОУСЛЪ
 АЛЛЕ. ЗЪ
 БАДОБАВЪ
 МОНОУСЛЪ
 ЪКЕНІААЦЪ
 ѠВРЪГЛЪ



115. (197r) Jon. II. 3. Jonas wird vom Fisch verschlungen.



НОСІАГЛЪ
 АБЕЛІОМА,
 КЪ АНІАΟΥ.
 ПРІСІЕ

117. (201r) Dan. III. 86—88. Daniel in der Löwengrube.



116. (199v) Dan. III. Die drei Jünglinge im Feuerofen.



118. (201v) Luc. I. 46. Verkündigung und Heimsuchung.



119. (202v) Luc. I. 68. Geburt Johannes d. T.





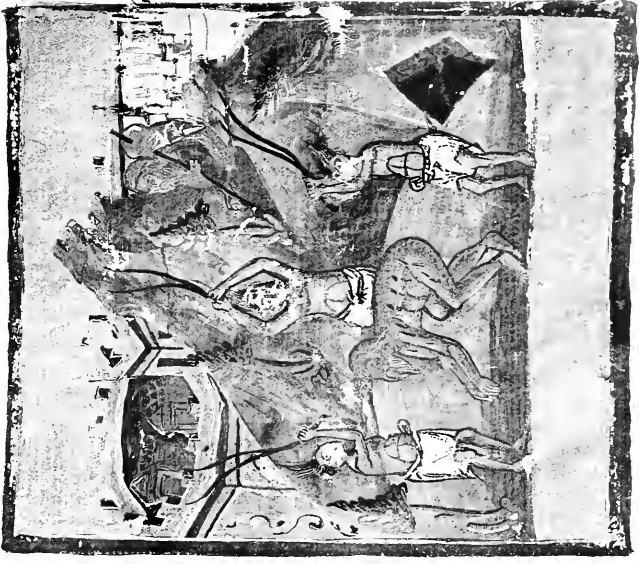
ЛЪКЪНЪКЪНЪХЪОМЪШЕ ѠІЕРЛАМАВЪ
 ЕРНХО. НВЪРАЗЪБОННИКЪВЪПАДЕ,
 НДЕСЪВЪЛЪШЕН НІАЗЪВЪВЪЗЛОЖЪШЕ
 ѠНДОШЕ, ѠСТАВЪЛЪШЕНЕЛЕЖЪНЪА :



УЛЪВЪСЪ НЪСЪВЪН НІХЪОМЪШЕ ѠІЕРЛАМАВЪ СЪІЕРНХО.
 НВЪРАЗЪБОННИКЪВЪПАДЕ. НДЕСЪВЪЛЪШЕН НІАЗЪВЪ
 ВЪЗЛОЖЪШЕН ѠНДОШЕ. ѠСТАВЪЛЪШЕН СЪЕЖЪНЪА :



120. (203v). Luc. X, 30 : Ein Mann fällt unter die Räuber.



120. Dasselbe nach der Belgrader Hs. 248v.

ШЕ ПОУТЕМЪ ГЪМЪ, ИВНДЪ ВЪНМ
МОНДЕ. ТАКОЖЕ ИЛЕУГЪТЪ, БЫ
ВЪНАТОМЪ МЪСТЪ. ПРИШЕ ИВН
ДЪ ВЪ МЪМОНДЕ :



ЗАМАРАННЕНЪ КТО ГРЕДЫН ПР
МЕНАДЪНЪ. ИВНДЪ ВЪНМ ЛЛОСРЪ
ВА, ИРНСТОУ ПЛЬ ОБЕЗДАСТРОУПЪ



САДЪ МЕН НА БОНСКОТЪ ИРНВЕДЕ ВЪ
ГОСТНЛНЦЮУ ИРНЛЕЖАНЕМОУ :



рѣдѣ
льсь
осла
решн
уице
пль
лль
шлсе
роути



124. (210v). 1. (Oikos 1): Verkündigung.

нащнста
себѣуи
тѡтѣ. рѣ
гаврїилоу
арѣостнѣ
прѣславн
твоегогла
неуодѣ
лрнѣтнѡ



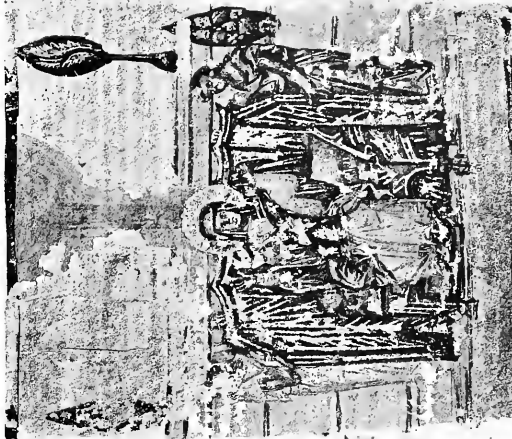
125. (211r). 2. (Kont. 2): Verkündigung.

ѡице уюдесѣхъѣхънауело :
ѡице лове
лѣниѣл
неголаба
ѡице лѣс
тѣнцѣнѣ
бсналонѣ
нѣсѣнн
дѣбѣ .
ѡице лове



126. (211v). 3. (Oikos 2): Verkündigung am Brunnen.

нальш
него оо
сѣннго
гаврїауе
тнѡбра
коненк
снѣн. н
багопло
внѣтатон
ложесна
ѡако село



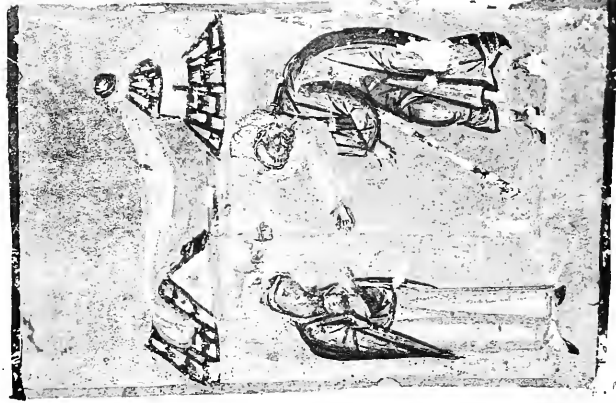
127. (212r). 4. (Kont. 3): Mariae Empfängnis.



ЗАШЕ СЕ Н ГРА МНІА КО ПѢ

128. (212v). 5. (Oikos 3): Heimsuchung.

УРЪУ БЫ МЪ БЛАГО ВОЛКЕНІЕ,
 І КЪ БЛАУ АРЪЗ НОВЕННЕ.
 ТО НЕ НЕ ВЪ СТУ НА * КЪ СЪ



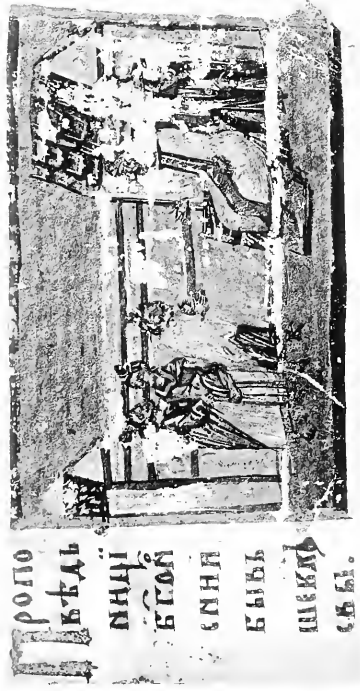
129. (213r). 6. (Kont. 4): Josef macht Maria Vorwürfe.



130. (213v). 7. (Oikos 4): Geburt Christi und die Hirten.

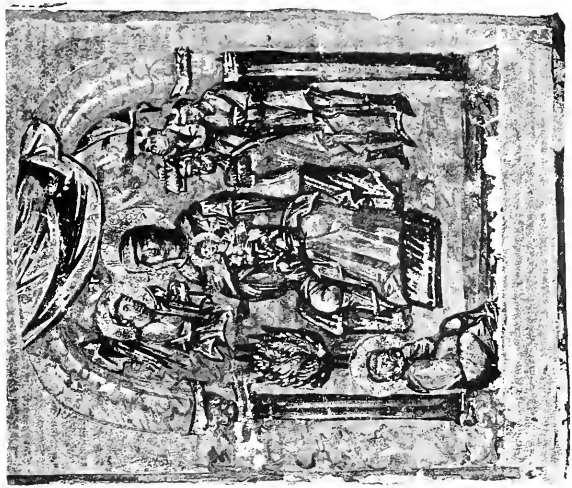


131. (24r). 8. (Kont. 5): Die Magier folgen dem Stern.



133. (215r). 10. (Kont. 6): Heimkehr der Magier.

ПРОЛО
БЕКА
НИИ
БГОИ
СНН
БЫБЬ
ШЕКА
СЫ.



132. (214v). 9. (Ofkos 5): Anbetung der Magier.



134. (215v). 11. (Ofkos 6): Flucht nach Aegypten.

СІААЛН СНВБЕГУПТ ПРСОБЩЕНІЕ
БЛГОУА
СТІІА
пІТААА
БІАА
ІАІНТ
АОУ. І
ДОЛНО
ІПІЕ НЕ
ТРАДЕ
ЩЕТВО
ЮКРЕП
СТІАДОШЕ ѿННХЖЕНЗ БАБЫШЕ

ХОТЕЦН
ОСУМ
ЕШНО
ѠСОУ
ЩАГО
ВЪКА



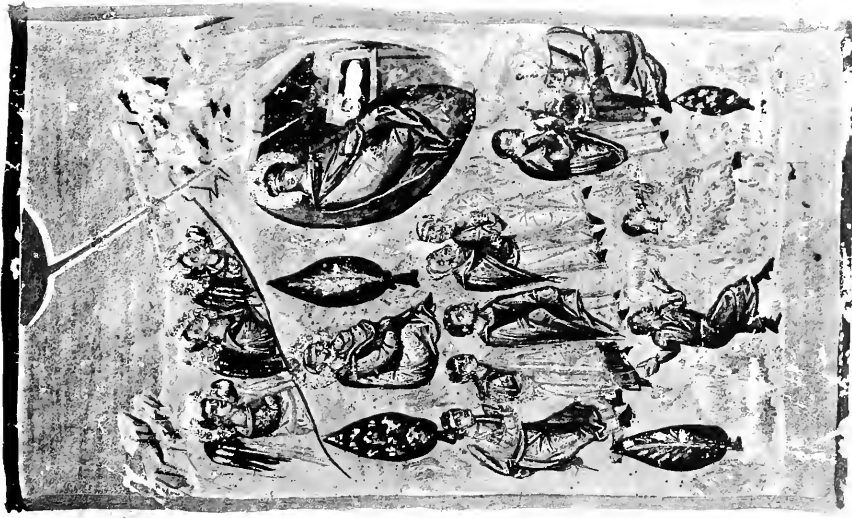
135. (216r) 12. (Kont. 7): Darbringung.

ОВОУПО
КАЗАВА
РЬКАВА
СЕТВОР
ЧЕНАМ
НЖЕѠ
НѠГОБІ
БШНАМ
ѠБЕСЪ
МЕНІЕ
ПРОЗЕБ
ОУТРОБІ
НСЪРА
ННЬСІЮ
ІЗКОЖЕБЪНЕТАБНАА



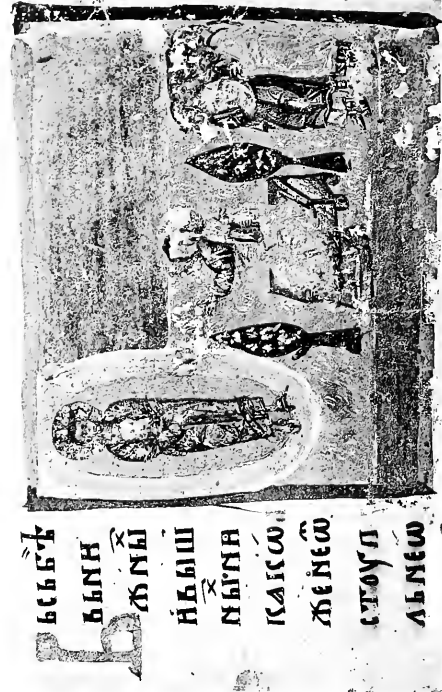
136. (216v) 13. (Okkos 7): Christus Im Schooß der Mutter Gottes thronend.

ГАНН
ГОРОЖ
ДЪСТ
ВОВН
ДЪВЬ
ШЕ, ОУ
СТРА
ННА
СЕЛАІ
РА, ОУ
ЛЪНА
НБОП
РЪЛО
ЖЪШЕ
СЪГОБ
ОРА
АНБЫ
СОКЫ



НАЗЕМА НЪВНСЕ СЛАТЕРЕНЬУЛЫКЪ
ХОТЕНРНВЛЪФНІКЪВНОСОТЕ ВЪНН
ЮФНХЪКМОУАМЪА

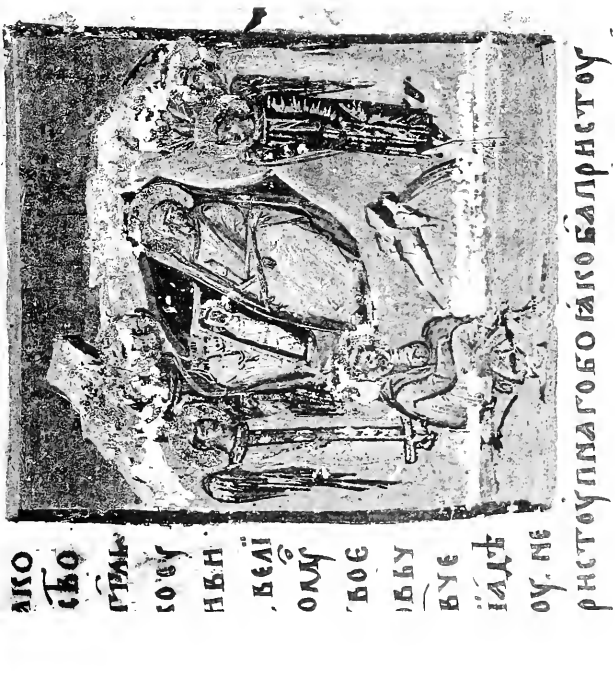
137. (217v) 14. (Kont. 8): Geburt Christi.



138. (218r). 15. (Oikos 8): Christ throned and in der Glorie.



140. (219r). 17. (Oikos 9): Maria und die Redner.



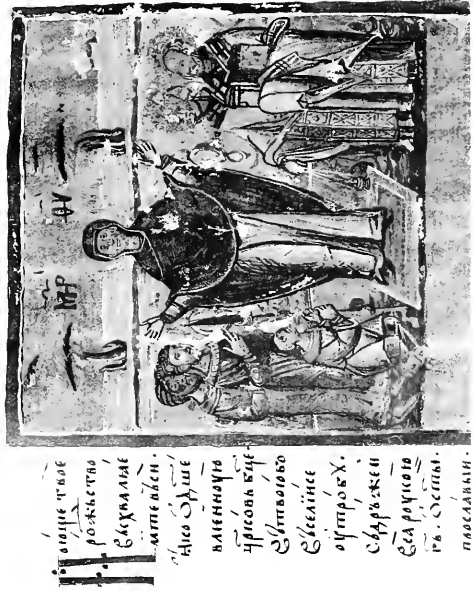
139. (218v). 16. (Kont. 9): Geburt und Engelverehrung.



141. (219v). 18. (Kont. 10): Christus, der Erlöser der Welt.



145. (Belgrad 259v). 22. (Kont. 12): Christus bringt die Gnade.



146. (Belgrad 260r). 23. (Oikos 12): Maria wird besungen.

147.



ВСЕП
 БТА
 МАМА
 ТНР
 ФАБ
 ШІА
 ВЕБХ
 СТЫН
 ПР
 СТОС
 СЛОБО.

ПРНЕЛШІН ПІЯШНІА ПРАНОШЕНІА
 ОВКАКО НЕ БІВА БІСРЬ БЫ ВЕХЪ.
 НІ РЕДОУ ПРЕНІЗ МАНЛОУКІ ТЕТЕБЪ
 БПНЮЩІНХЪ, АЛЛА: ПРЪ. Г. ПРА
 Е ПОСЛОУФНШЕ ТВАРН БОГО АЛЫСА
 НІНІ. ПАЧЕЗНФНТЕЛІА. ПЬСОГНЬ
 НО НЕ ПРЪ: ШЕННІА АЛОУКІ СЫ ПО ПЛА

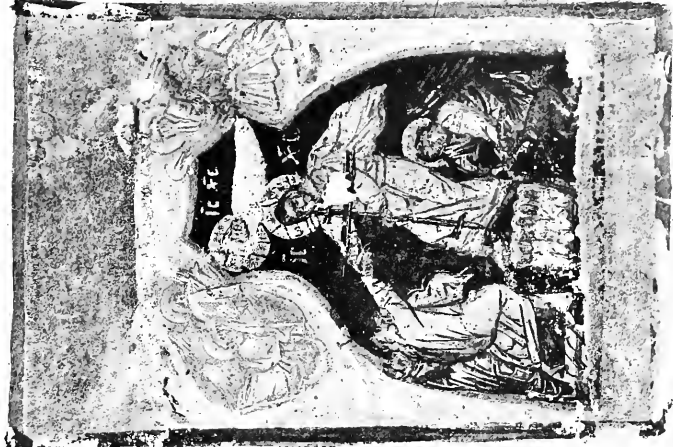
147. (222v). 24. (Kont. 13): Verehrung des Marienbildes.



148. (227r). Maria bei der Verkündigung, Geburt und dem Durchgang durchs rote Meer.



ПЛАСИШ
 СЪБОРЬОУ
 АНБИСЕЗР
 ТЪБЕБЪО
 РЪТЪБЪВЪ
 ЛЪКНША
 СЕ. СЪАРЬ
 ТНОУЮЖЕ
 СПЕИРЪБЪ
 ПОСТЪРА
 ЗОРША,
 НЪСОБО
 ЮААМА
 ВЪЗЪНГ
 ША, НЪ
 АААБЪСЪХЪБОБОЖЪША.



149. (228r). Christus in der Vorhölle und die Engelchöre.

НЕ СЪВЪРЪ ВЪ ПЕЧАНАМЪ СТОЛА РОБА,
БО ПЛАШЕНЪ СЪЗНЫ. УГОЛЫ ПЛАШЫ
КЪ ТОМЪ ВЪЗЪ ВОДНУТЬ. И ЖЕНСТЕБЪ ВЪ
НАБЪРНЫ СЪ СЪНУЛЫ СЪ ЗАЛОБА.

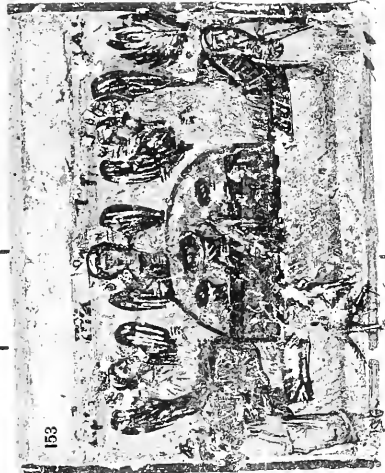


АДЪ, РЕВА, КЪ СЪНУ ПИЛАТЪ СЪ ВОДНУТЬ.

154. (229v). Adam und Eva kehren zu neuem Leben zurück.



СЪННЪ ВЪЩАЮЩУ. УГОЛН
РЪТЪ ВЪ АННО ПЛАШЫ ЛАНЪТЪ. И
СЪ, КЪ СЪРЪ СЪ РОБА :



СЪ. СЪ СЪРАФАНЪ ВЪЗЪ ВЪ АМ
ТЪ СЪ КЪ СЪНУ :

152. (229r). Christus erscheint den Frauen.
153. (229r). Die Engel bei Abraham.

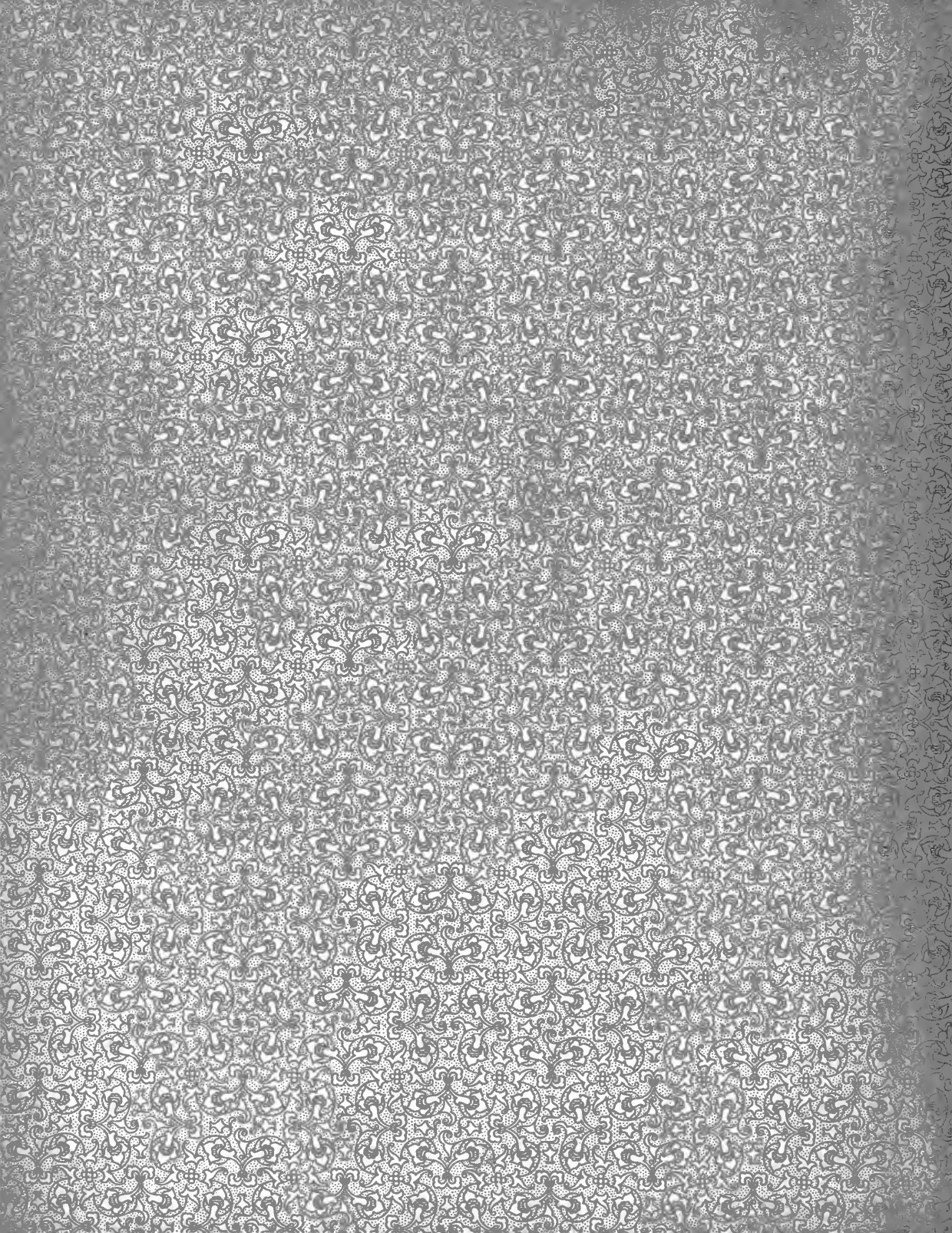


АМЪ ВЪЩАШЕ, КЪ АН
НЪ СЪНУ СЪ СЪБЪ ВЪ СЪ
СЪ ВЪ СЪНУ СЪНУ



АМЪ СЪНУ СЪ СЪБЪ ВЪ СЪ
СЪ ВЪ СЪНУ СЪНУ

150/1. (228v). Die Frauen und Petrus mit Johannes
am Grab.



BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 06398 734 9

