

EINLEITUNG

Der Serbische Psalter in München, Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek, ist das Hauptwerk der Buchmalerei Serbiens im Mittelalter. Seit der Erstveröffentlichung durch den Slawisten J. Jagić und den Kunsthistoriker V. Strzygowski im Jahre 1906 ist er Gegenstand einer langen und bewegten Forschungsgeschichte gewesen. Mit dem hier vorgelegten Kommentarband zum Facsimile wird nach mehr als 70 Jahren erstmals der Versuch unternommen, die in allen kunstgeschichtlichen Belangen überholte Edition Strzygowskis durch eine neue Bearbeitung sämtlicher anstehender Fragen zu ersetzen, nachdem die bisherige Literatur immer nur einzelnen Problemen gewidmet war, aber keine neue Synthese erbracht hatte. Die hier zustande gekommene Synthese soll dazu dienen, die Diskussion wieder zu eröffnen und dafür eine neue Grundlage zu schaffen. Sie ist nicht auf ein Resümee des Forschungsstandes beschränkt, sondern enthält ein mit methodischer Vielfalt und zum Teil gar differierenden Resultaten eingebrachtes Programm für die künftige Erforschung des »Münchener Psalters«, im Folgenden kurz Sb genannt. Man will keineswegs alle bislang ungelösten Fragen in einem Anlaflösen. Aber die hier angebotenen Materialien und Vorschläge sollen eine bessere Beurteilung des Sb, als Dokument der serbischen Buchkunst wie als Repräsentant einer spätmittelalterlichen Fortentwicklung der Psalmenillustration im Osten, ermöglichen.

Die Autoren sind für die von ihnen übernommenen Textbeiträge bestens ausgewiesen. Ihor Ševčenko, Professor an der Harvard University, hat nicht nur eine neue Untersuchung und Beschreibung der Handschrift unternommen, sondern analysiert in zwei gesonderten Kapiteln die Psalmmentituli und die Bildlegenden sowohl in dem sprachlichen Befund, als auch im Hinblick auf die theologischen Aussagen und vor dem Hintergrund der verfügbaren slawischen und griechischen Überlieferung, um damit auch dem Nichtphilologen alle für die Beurteilung der Bilder benötigten Informationen an die Hand zu geben. Suzy Dufrenne, Professor an der École des Hautes Études in Paris, hat die Bilder zu den Psalmen und zu den Oden beschrieben einerseits im Hinblick auf ihren Ort in der ikonographischen Überlieferung der östlichen Psalterillustration, die zur Definition jedes Bildes in ihrer ganzen Breite herangezogen ist, und ferner im Hinblick auf den Kontext der gleichzeitigen Malerei Serbiens. Die Bilder im einleitenden und im Schlußteil sind beschrieben und analysiert von Rainer Stichel, Referent an der Bibliotheca Hertziana in Rom, dessen Dissertation den wichtigsten neueren Beitrag zu den Vergänglichkeitsdarstellungen am Beginn unserer Handschrift geliefert hat. Stichel steuert daneben noch ein eigenes Kapitel zur Struktur von Sb bei, in welchem der Typus der Handschrift aus der Entwicklung der Liturgie und aus der Funktion für

den Benutzer abgeleitet wird. Svetozar Radojčić endlich, Professor emeritus an der Universität Belgrad und bester Kenner der serbischen Kunst überhaupt, widmet ein Kapitel der Untersuchung des Stils und der künstlerischen Stellung der Bilder. In diesem Kapitel, in welchem die beteiligten Maler gekennzeichnet sind, wird die Handschrift als Produkt und Dokument der serbischen Kultur ihrer Zeit auch insgesamt vorgeführt. Der Kommentarband zum Faksimile stellt ein Novum in der wissenschaftlichen Literatur über byzantinische und slawische Buchmalerei dar; er führt ein einziges Werk aus der Sicht und mit den Methoden verschiedener Forscher in der ganzen Vielfalt der dabei gewonnenen Resultate vor und bringt es auf diese Weise, über die Grenzen der Fachwissenschaften hinweg, als Einheit wieder zum Sprechen.

Das Faksimile, das erste seiner Art für Sb, ist aus Kostengründen ein Teilfaksimile, in dem nur jene Seiten farbig reproduziert sind, die farbigen Schmuck tragen. Es bietet gegenüber der Ausgabe von 1906, die lediglich die Bildseiten und auch diese bloß im Bild allein und im Verzicht auf die Farbe gebracht hat, einen wesentlichen Fortschritt, indem es das ganze Manuskript der Forschung zugänglich macht. Außerdem führt es das Original in neuer Gestalt vor, die in den letzten Jahren durch eine durchgreifende Restaurierung zustande gekommen ist. Die Handschrift war bis zu diesem Zeitpunkt, bedingt durch den Zustand des Papiers und die Ablösung der Farben, in einer prekären Verfassung. Sie wurde 1974 auseinander genommen und Blatt für Blatt restauriert. Die oft stark beschädigten, durchlöcherten oder fragmentierten Blätter sind durch Randbefestigung und Ergänzung der fehlenden Papierfläche wieder auf ein gleiches Format gebracht worden; dabei wurde in Kauf genommen, daß der Sitz eines Bildes auf seiner Seite in einigen Fällen nicht sicher zu entscheiden war. Ein beiläufiger Ertrag der Restaurierung besteht darin, daß die bei der Neubindung der Handschrift im 17. Jahrhundert in Form von eingefügten Papierstreifen verwendeten venezianischen Dokumente wieder herausgelöst und, wo erhalten, zu einem laufenden Text zusammengefügt werden konnten, den Ihor Ševčenko in seiner Beschreibung der Handschrift vorlegt (S. 46). Der Hauptgewinn der Restaurierung liegt in der Festigung und Reinigung von Bild und Schrift. Die Farben haben seither eine Frische und einen Glanz zurück erhalten, unter dessen Eindruck das Urteil über die künstlerischen Qualitäten der Bilder neu gebildet werden mag.

DIE HANDSCHRIFT UND IHRE GESCHICHTE

Die reich bebilderte Handschrift trägt keinen ausdrücklichen Hinweis auf ihren Auftraggeber, doch sprechen verschiedene Indizien dafür, daß sie für den Fürsten Lazar († 1389) oder seinen Sohn Stefan Lazarević († 1427) geschaffen worden ist. Die Wasserzeichen im Papier verweisen auf die Jahre 1350–1395, näherhin auf die Jahre 1370–1372, wie die neuen Untersuchungen von Ihor Ševčenko ergeben haben (S. 39). Svetozar Radojčić schlägt eine etwas spätere Datierung in die Jahre 1396–1410 vor, um Sb in die bekannte Entwicklung der serbischen Buchornamentik einordnen zu können (S. 290). Aber das Milieu ist nicht zweifelhaft, in dem dieses singuläre Zeugnis einer programmatisch erneuerten Tradition angesichts des drohenden Untergangs der serbischen Kultur an der Türkenfront entstanden ist. Die Residenzen »jenes ehrgeizigen Hochadels, der seine vergängliche Macht auf den Ruinen des Reiches von Zar Stefan Dušan errichtet« hatte (S. 271), wurden kulturelle Zentren und zugleich die Asylstätten jener unstet von einem Mäzen zum anderen wandern-

den Gelehrten und Künstler verschiedenster Heimat, welche die künftige »Wanderkultur« auf dem von den Türken besetzten Balkan einleiteten. Radojčić zeichnet in seinem Beitrag ein lebendiges Bild von jenem Milieu, in dem das Erbe der orthodoxen Religion und der byzantinischen Bildung mit einer bereits um den Verlust bangenden Unruhe reproduziert wurde. Sb ist in den Bildern kein Dokument einer bodenständigen, »sprachlich« gefestigten künstlerischen Kultur. In den starken Schwankungen der Qualität und in den Unterschieden der Erzählweise stellt Sb ein Zeugnis der bereits einsetzenden Lockerung jener Bindungen dar, an denen man so hartnäckig festhalten wollte. Gerade dadurch erweisen sich die Illustrationen als Frucht jener Spätblüte der serbischen Malerei, die sonst nur noch in der Wandmalerei vor allem in dem grandiosen Epilog der Schule von Morava überliefert ist.

In der Ausstattung von Sb wurden höchste Maßstäbe gesetzt. Die Tendenz zu möglichst großen, oft ganzseitigen »Ikonen im Bild«, für deren Gestaltung die Tradition selten geeignete Vorbilder zur Verfügung stellte, lud zur Improvisation ein, die im Rahmen der Psalterillustration ungewöhnliche Varianten hervorbrachte. Eine Sonderstellung nimmt auch der Typus der Handschrift im Hinblick auf die Textzusammenstellung ein. Sb gehört zu jenen Psalterhandschriften, die um andere Textstücke erweitert und offenbar zu privatem Gebrauch bestimmt gewesen sind, wenngleich die Erweiterung auf liturgische Praktiken Bezug nimmt. R. Stichel nennt diesen Typus, dessen slawische Bezeichnung *psaltir's postdovaniem* lautet, einen »Psalter mit Offizium« (S. 176).

Unsere Handschrift wird auf fol. 1^v und 2 eingeleitet mit zwei ganzseitigen Bildern, deren Vergänglichkeitschemen nur durch Bildlegenden und nicht durch einen laufenden Text erläutert werden. Der Text beginnt mit einer Einleitung zum Psalter, die dessen Entstehungsgeschichte schildert und deutet (fol. 3^v–7). Zu ihr gehört ein mehrteiliger, vorwiegend biographischer Zyklus von Davidbildern. Das anschließende Bild vom inspirierten Autor David auf fol. 7^v ist davon zu trennen, weil es das eigentliche Titelbild zum Psalmentext darstellt. Die Psalmen (fol. 8–186) bilden mit den ihnen nachgestellten Oden oder Cantica (fol. 186^v–202^v) den Hauptteil des Buches. In das Offizium des Akathistos Hymnos (fol. 203^v–226) führt die um Textbilder bereicherte Lukasperiokope mit dem Gleichnis vom Barmherzigen Samariter ein (fol. 203^v–205). Sie nimmt die Stelle eines entsprechenden Hymnos ein, der in der kirchlichen Liturgieordnung vor dem Akathistos-Offizium plazierte war. Auf den Akathistos Hymnos folgt eine Miniatur, die das Theotokion der Auferstehungsgesänge des Johannes von Damaskus illustriert (fol. 227) und gleichsam dessen Platz hält. Die Auferstehungs-Lobgesänge, die an Sonntagen und am Karsamstag gesungen wurden, beschließen mitsamt den sie begleitenden Bildern auf fol. 228–229^v den Text des Buches. In Übereinstimmung mit dieser Gliederung der Handschrift sind die Bilder in der ikonographischen Erläuterung in sechs Gruppen eingeteilt und entsprechend beziffert.

Die Freiheit von liturgischen Vorschriften in privatem Milieu trieb, wie Stichel in seiner Analyse der Handschrift ausführt (S. 177 f.), zu einer Entwicklung, in der sich das Bild vor den Text schieben konnte. »Der Benutzer nahm so den Inhalt des Buches weniger durch das Medium des Wortes als durch das des Bildes auf«. Diese Entwicklung ist in Sb »in verschiedenen Entwicklungsstufen erhalten«, die über die Äquivalenz von Bild und Text (Akathistos) bis zur Dominanz des entsprechend vergrößerten oder zahlenmäßig vermehrten Bildes über den Text und endlich bis zur Substitution des Textes durch das Bild reichen (Theotokion). Im byzantinischen Bereich ist das Ox-

forder Bildmenologium der seltene Fall einer reinen Bildhandschrift. Im slawischen Bereich ist der bulgarische Tomić-Psalter in Moskau, hier kurz T genannt, der einzige andere Vertreter jener Handschriftenfamilie, die Sb vertritt. Dieser ältere Psalter des 14. Jahrhunderts ist zugleich in der Redaktion der Bilder ein enger Verwandter von Sb.

Die Redaktion des Psalmentexts steht in einer slawischen Tradition, für die I. Ševčenko noch den Oxforder Psalter als weiteren Zeugen anführen kann (S. 165 ff.). Die vorliegende Redaktion der Psalmentituli ist einstweilen noch nicht genau zu bestimmen. Zahlreiche Mißverständnisse slawischer Herkunft lassen vermuten, daß die Neufassung erst im slawischen Bereich erfolgt ist. In der Substanz gehen die Psalmentituli von Sb auf die griechischen Septuaginta-Titel, sodann auf die unter Eusebs Namen überlieferten Hypothesen und endlich auf Titel- und Kommentar-Zitate der slawischen Überlieferung zurück.

Komplexer ist der Textbefund für die Bildlegenden. Zwar scheinen einige von ihnen ad hoc verfaßt worden zu sein, doch folgt die Mehrzahl offenbar vorhandenen Textvorlagen, deren Wortlaut sich mithilfe des Cetinje-Psalters besser als zuvor erschließen läßt. Diese Textvorlagen waren demnach bereits in slawischer Sprache verfaßt. Neben dem eigentlichen Psalmentext gehören zu den Textquellen der Bildlegenden Zitate aus dem Alten und Neuen Testament, die entweder auf die Exegese oder auf die liturgische Verwendung eines Psalms verweisen. Manchmal wurde die Liturgie auch direkt zur Textquelle. Ferner sind byzantinische und slawische Psalmen-Kommentare benutzt, wenn auch nicht wörtlich zitiert worden. In zehn sicheren Fällen machen die Bildlegenden Anleihen bei der Palaia/Paleja, also bei jener neben dem Alten Testament kursierenden Textkompilation, deren außerkanonische Elemente auch die Ikonographie einiger Bilder geprägt haben (S. 84).

Das Verhältnis zwischen Bildern und Bildlegenden ist nicht auf einen Nenner zu bringen. Die Bilder stehen zu gutem Teil in einer eigenen Bild-Tradition, die einerseits von der byzantinischen Psalmen-Illustration und andererseits von der damals aktuellen Ikonographie der Kirchenmalerei Serbiens bereitgestellt wurde. Wir kommen darauf sogleich zurück.

I. Ševčenko legt auch eine kodikologische Untersuchung vor (S. 23 ff.). Danach hat in Sb ein Schreiber den Text und ein anderer die Bildlegenden geschrieben, welche die Psalmenbilder begleiten. Die einzelnen Texte werden durch Ornament-Titel eingeleitet, die S. Radojčić hier näher untersucht (S. 278 ff.). Die Titelzeilen und die wichtigen Initialen sind in Gold, die anderen in Rot geschrieben. Die Bilder sind meist zu dem von ihnen illustrierten Psalm-Vers und seltener zum Titel oder zur Rubrik gestellt.

Zu der jüngeren Geschichte der Handschrift sind noch einige Daten nachzutragen, die sich ausführlicher in Ševčenko's Ausführungen finden (S. 50 ff.). Im 15. Jahrhundert scheint der Codex im Besitz des Georg Branković († 1456) gewesen zu sein. Am Ende des 15. Jahrhunderts waren erste Ergänzungen der damals entstandenen Textlücken nötig. Im 17. Jahrhundert befand sich die Handschrift im Kloster Pribina Glava in Syrmien. Patriarch Paisij entlich sie 1627 von dort nach Peć aus und ließ sie bei dieser Gelegenheit neu binden. In den Türkenkriegen wurde sie 1689 durch Wolfgang Heinrich Freiherr Gemmel von Flischbach nach Gotteszell in Niederbayern gebracht. 1810 gelangte sie aus St. Emmeram in Regensburg, wo sie sich seit 1782 befunden hatte, in den Besitz der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München.

DIE STELLUNG DER BILDER IN DER ÖSTLICHEN PSALMEN-ILLUSTRATION

Die Bilder von Sb waren einst Beweisstück für die berühmte Kontroverse um Ursprung und Geschichte der christlichen Ikonographie im Osten. Als Josef Strzygowski sie veröffentlichte, tat er dies in der erklärten Absicht, mit ihnen für eine wissenschaftliche These zu werben. Orient oder Byzanz? So lautete die von ihm konzipierte Alternative, und die Bilder von Sb sollten Zeugen sein für einen Traditions-Faktor, dessen Existenz Strzygowski erst zu beweisen suchte: für den »Orient« als Heimat einer Ikonographie eigener Art. Um es mit den Worten Anton Baumstarks zu sagen, der enthusiastisch auf Strzygowskis Buch reagierte: das Ergebnis bestehe darin, »daß die serbische Psalmen-Illustration mit Umgehung des byzantinischen Reichs-Zentrums wesentlich von einer noch frühchristlichen Vorlage herkomme, deren Heimat Syrien gewesen sei« (Byzantin. Zeitschrift 16, 1907, 648).

Was war der Grund, aus den Bildern so weitreichende Schlüsse zu ziehen? Zunächst einmal ein Konzept, ohne das es zu diesen Schlüssen gar nicht gekommen wäre. Sodann die Differenz vieler Bilder zu jenen byzantinischen Psalmen-Illustrationen des 9. bis 12. Jahrhunderts, die auf den Buchseiten meist als Randillustrationen sitzen. Wo immer die Bilder in Sb mit den entsprechenden Illustrationen aus Byzanz nicht übereinstimmten, sei es in der Bildformulierung oder gar Themenwahl, da hielt Strzygowski es für ausgemacht, daß sie einem vorbyzantinischen Prototyp aus Syrien folgten.

Die Reaktion auf diese Thesen fiel in der französischen Forschung negativ aus. Charles Diehl (Journal des Savants NS 5, 1907, 298–311) und Gabriel Millet (Revue Archéologique 4.1, 1908, 171–189) formulierten wesentliche Gegenargumente und erläuterten sie an ausgewählten Beispielen. Diehl wandte ein, man hätte über der Suche nach einem verlorenen Prototyp aus den Augen verloren, was doch so naheliegend wäre, daß die byzantinische Kunst nicht stagniert, sondern sich entwickelt und dabei zu ikonographischen Neubildungen gefunden hätte, nämlich gerade zu jenen, die in Sb überliefert sind. Der Einwand war richtig, aber er war seinerseits zunächst hypothetischer Natur. An welchem Material sollte man die angenommene byzantinische Entwicklung für die Psalmen-Ikonographie erläutern? Der Tomić-Psalter war noch wenig bekannt, und es fehlten die spätbyzantinischen Parallelen. So führte Millet die serbische Wandmalerei des 14. Jahrhunderts als Quelle jener ikonographischen Neubildungen ein, welche die Differenz zur mittelbyzantinischen Tradition ausmachten. Er stellte sogar das »Entwicklungsgesetz« auf, man hätte die wörtlichen Text-Illustrationen durch liturgische Fest-Bilder aus der kirchlichen Wand- und Ikonen-Malerei der damaligen Zeit einfach »ersetzt«. Das Argument läßt sich freilich nur für einen Teil der Illustrationen aufrecht erhalten. Es berücksichtigt nicht, daß ein anderer Teil der Bilder, was ihr Sujet oder ihre Ikonographie betrifft, in der serbischen Monumentalkunst keine Pendants hat und gar nicht haben kann, weil derartiges in den Kirchen-Programmen nicht vorgesehen war. Dieser Umstand konnte deshalb übersehen werden, weil die Illustration von Sb seit Strzygowski nicht mehr als Ganzes, Bild für Bild, auf ihre Besonderheiten befragt wurde. Erst der vorliegende Band ist, in der ikonographischen Erläuterung von S. Dufrenne, dieser Aufgabe gewidmet.

Die Synopse des uns heute zugänglichen Vergleichs-Materials macht sichtbar, daß in den Bildern von Sb verschiedene Traditions-Schichten einander überlagern oder nebeneinander existieren.

S. Dufrenne unterscheidet in der Einleitung ihrer Bildbeschreibung (S. 181) drei verschiedene Bildgruppen: eine erste, für die man Parallelen in der gesamten byzantinischen und slawischen Psalter-Illustration findet; eine zweite, die nur in Sb und dem bulgarischen Tomić-Psalter in Moskau (14. Jahrhundert) vertreten ist; endlich eine dritte, die durch Sb allein bezeugt ist. Zur zweiten Gruppe zählen Szenen aus dem Leben Christi und Mariens, die sich, soweit sie Fest-Bilder sind, aus der liturgischen Verwendung der entsprechenden Psalmen-Verse erklären (fol. 62 und 167). Dazu gehören auch einige David-Szenen von teils noch dunkler und möglicherweise mißverständlicher Bedeutung (fol. 43^v). Die dritte Gruppe, die S. Dufrenne aussondert, besteht aus Wort-Illustrationen, aus liturgischen Bildern und endlich aus Bild-Kommentaren byzantinischer Abkunft. Wie man sieht, verbindet S. Dufrenne ein statistisch gewonnenes Ergebnis mit dem Versuch genetischer und inhaltlicher Erläuterung jener Bilder, die erklärungsbedürftig sind. Dabei gilt besondere Aufmerksamkeit der Art der Beziehung, die zwischen Sb und dem Tomić-Psalter besteht. Beide sind slawische Handschriften aus demselben Jahrhundert. Beide verkörpern den gleichen Typus des um weitere Textstücke und Bildzyklen bereicherten »Psalter mit Offizium«. Beide teilen endlich eine Anzahl von Psalmen-Illustrationen miteinander, die sonst nirgends überliefert sind. Trotz aller Gemeinsamkeiten sind sie jedoch nicht einfach Duplikate eines und desselben Prototyps. Dazu sind die Unterschiede in Bildauswahl und -redaktion zu groß. Vor allem lassen sich die Unterschiede nicht auf einen Nenner bringen. Sie bezeugen vielmehr einen lebendigen Prozeß der Paraphrasen, Reduktionen oder Erweiterungen, Zusammenfassungen oder Aufsplitterungen von Bildern oder Bildgruppen, also einen Prozeß der Veränderungen, der die Struktur der Handschrift stark variabel macht. Damit erläutern sie nicht nur, wie groß der Spielraum des einzelnen Malers war (und sei es in verunglückten »Verbesserungen«, die zu Missdeutungen wurden), sondern auch, daß ein kanonischer Illustrations-Typus zumindest in dieser späten Zeit nicht mehr vorauszusetzen ist. Hier liegt die Schwierigkeit für die Aufstellung eines Stammbaums der slawischen Bildpsalter und ihrer vermutlichen spätbyzantinischen Prototypen.

Daß wir spätbyzantinische Prototypen, auch wenn sie nicht überliefert sind, in diesen Zusammenhang einbringen, hat seinen guten Grund, denn im Tomić-Psalter existieren griechische Maleranweisungen im Verband mit einem slawischen Haupt-Text. Diese Bild-Rezepte bilden im übrigen ein Problem. Solange sie nicht systematisch ausgewertet sind, erlauben sie keine Vorstellung vom wirklichen Vorgang der Bild-Entstehung und Bild-Überlieferung. Sie wären einerseits überflüssig gewesen, wenn es genaue Bildvorlagen gegeben hätte. Sie sind aber andererseits offenbar zu summarisch, um zu garantieren, daß die Bilder so ausfielen, wie sie ausfallen sollten. Ohne Bild-Formulare, welche die Maleranweisungen vielleicht identifizieren halfen, wären sie ziemlich wertlos gewesen. Wie aber sahen die Bild-Formulare aus?

Damit kommen wir auf die Frage nach der slawischen Weiterbildung byzantinischer Psalter-Illustrationen zurück, die in den beiden Exemplaren von Sb und dem Tomić-Psalter faßbar ist. Die Existenz einer solchen Weiterbildung ist ein Faktum, doch können wir uns über die dabei angewandte Prozedur nur ungefähre Vorstellungen machen. Formal gesehen, ist die Tendenz zur »Inflation« von möglichst ganzseitigen, ikonenhaften Vollbildern deutlich. Inhaltlich gesehen, ist eine Orientierung an liturgischen Praktiken und Bildern auffallend, die das Interesse an der kirchlichen Ikonographie dieser Zeit erklärt. Ferner stellt S. Dufrenne als Grundzug dieser Neubildungen ein »Wiederaufleben der Illustration als Kommentar, sowohl eines theologischen und exegeti-

schen wie eines liturgischen« fest (S. 184). Bereits Millet hatte in seiner oben zitierten Arbeit auf die Bedeutung der spätbyzantinischen Theologie für eine Reihe von Psalmen-Interpretationen durch die Bilder in Sb hingewiesen (Gregor Palamas und Nikephoros Chumnos zu Moses' Wasserwunder auf fol. 102). Wieder stellt sich jedoch ein Methoden-Problem. Auf welche Weise haben diese Kommentar-Texte die Bildgestalt beeinflussen können?

Das Problem wird für den Leser sichtbar, wenn er die Bilderklärungen bei drei Autoren dieses Bandes miteinander vergleicht. Im Zusammenhang mit der Analyse der Bildlegenden leitet I. Ševčenko die Bilder aus der verfügbaren Tradition der Bibeltexte, der Kommentare und liturgischen Lesestücke her. S. Dufrenne zieht, wo immer möglich, die erreichbare Bild-Tradition heran. Sie rechnet mit einer gelegentlich komplizierten Bildwanderung, die, natürlich im Hinblick auf aktuelle Psalmdeutungen, Vorbilder aus z. T. anderem Zusammenhang auf dem Wege über Assimilationen und Metamorphosen heranzuführen. S. Radojčić endlich, der Einwände gegen eine Trennung von Stil und Ikonographie erhebt, führt die Bilder auch im thematischen und motivischen Bestand auf den Geschmack und das Interesse einzelner Malerpersönlichkeiten zurück. So erklärt er die antikischen Figuren und Personifikationen mit den klassizistischen Neigungen des »Malers der Gä« (S. 283). Es ist aus technischen und terminlichen Gründen nicht möglich gewesen, die Autoren nach Abschluß ihrer Beiträge noch einmal an einen Tisch zu bringen, und auch der Herausgeber muß es sich versagen, Konkordanzen und Folgerungen in eigenen Studien vorzulegen. So bleibt es künftiger Forschung vorbehalten, aus dem Angebot verschiedener Methoden und Ergebnisse ein Fazit zu ziehen.

Bei dieser noch verbleibenden Aufgabe muß besonderes Augenmerk jenen Bildern in Sb gelten, die im Rahmen der östlichen Psalter-Illustration als individuelle Bildungen in Erscheinung treten. Diese Miniaturen können nämlich keinesfalls alle als Neubildungen angesprochen werden. Ebenso wenig lassen sie sich durchgängig aus der serbischen Malerei ableiten. Vielmehr befinden sich darunter Beispiele, die merkwürdigerweise allein in frühmittelalterlichen Psalterien des Westens (Utrecht- und Stuttgarter-Psalter) Parallelen besitzen. Dazu zählen die Synthronoi des Ps. 109.1 auf fol. 146^v und auch die Darstellungen auf fol. 183 und 183^v, die jedoch ebenfalls in den Wandbildern slawischer Kirchen der gleichen Zeit vorkommen (Zyklen zu Ps. 148 und 149 in Lesnovo und dem Rila-Kloster). Ohne Strzygowskis syrische These wieder aufzuwärmen, läßt sich also die Möglichkeit ins Auge fassen, daß Sb alte Elemente aus einer (frühbyzantinischen?) Vorlage aufgenommen hat, die sonst in den erhaltenen Handschriften des Ostens keine Spuren hinterlassen hat. Im Rahmen der paläologischen Malerei und ihrer slawischen Filiationen ist durchaus mit Rückgriffen auf alte Prototypen zu rechnen. Was im aktuellen Zusammenhang als Weiterbildung der geläufigen Ikonographie erschien, konnte ja auch solche Anleihen enthalten. Hier drängt sich die Erkenntnis auf, daß der einstige Bestand paläologischer Psalter-Handschriften um vieles größer war, als es nach dem heute noch vorhandenen Material erscheinen mag. Und es ist ebenso evident, daß die geschichtliche Entwicklung der östlichen Psalmen-Illustration in der paläologischen Zeit noch nicht zum Abschluß gekommen war.

Die drei Bildgruppen in Sb, die S. Dufrenne aus statistischen Gründen nebeneinander stellt, sollten nicht verwechselt werden mit ebenso vielen Vorlagen oder Illustrations-Typen. Welche Vorlagen tatsächlich in der Vorgeschichte unserer Bilder eine Rolle spielten, ist damit einstweilen noch nicht endgültig geklärt. Wir kommen also kaum aus mit einer mittelbyzantinischen Stan-

dard-Ikonographie, mit einem slawischen Prototyp für Sb und den Tomić-Psalter und endlich mit individuellen Neubildungen in Sb.

Die Einzelbildungen in Sb, die uns heute als solche erscheinen, sind nicht alle Neubildungen. Sie dürften teils Relikte aus einer Bild-Redaktion sein, die sonst nicht mehr zugänglich ist. Daneben treten in Sb Umbildungen unter dem Einfluß aktueller Ikonographie, die verschleiern, daß ihr Subjekt in den uns geläufigen Redaktionen vorhanden ist. Ein Beispiel dafür ist die Johannes-»Ikone« auf fol. 148^v, die eine Szene der Enthauptung des Johannes, wie sie im Tomić-Psalter begegnet, substituiert. Ein Beispiel ist auch die »Deesis« Mariens und Davids vor dem thronenden »König der Könige« auf fol. 58^v (Ps. 44. 10). Das Bild spielt auf ein Ikonen-Formular an. Es ist in dieser Fassung im Rahmen eines Psalters neu. Im Berliner Hamilton-Psalter (H) aus dem 13. Jahrhundert, einem späten Vertreter der Psalterien mit Rand-Illustrationen, erscheint die königlich gekleidete Maria allein vor Christus, der weder thront noch königliche Gewänder trägt. Das Thema ist also vorhanden, nur nicht in der Formulierung von Sb. In der entsprechenden Illustration des Londoner Psalters (L) wird Christus, der hier thront, dem Betrachter von David vorgezeigt. Das Bild in Sb, das auf den ersten Blick nur ein aktuelles Ikonen-Schema bietet, liefert also in der Verbindung von Maria und David mit Christus zugleich die Kontamination von verschiedenen Bild-Traditionen, die in der Geschichte der byzantinischen Psalmen-Illustration bereits vorhanden waren. Es versteht sich von selbst, daß diese Kontamination nicht erst in Sb vollzogen wurde. Was die Miniatur in Sb auszeichnet, ist die Modernisierung mithilfe eines kursierenden Ikonen-Typus, der im Thema verwandt ist. E. Panofsky hat eine solche Bildgenese in anderem Zusammenhang einst als »Analogiebildung« gekennzeichnet (*Imago Pietatis*, 1927).

Wir wissen leider nichts darüber, ob dieser Vorgang der Bildentstehung auch im byzantinischen Bereich der Spätzeit üblich war. Im erhaltenen Material aus dieser Zeit dominieren die slawischen Handschriften. Doch weisen viele Indizien auf die Existenz byzantinischer Handschriften, die von den slawischen Malern mehr oder weniger frei abgewandelt wurden. Eine zeitgenössische Parallele für ein Bildmotiv, das in dieser Form in byzantinischen Handschriften bisher nicht belegt war, hat der Verfasser dieser Zeilen in einem byzantinischen Kodex aus der Mitte des 14. Jahrhunderts in Cambridge gefunden (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38, 1975). Hier ist der Typus des »Alten der Tage«, der in Sb als Gottesbild die zweite Ode einleitet, recht genau vorgebildet. Ähnliche Parallelen dürfen wir auch für narrative Szenen und theologisierende Wort-Illustrationen vermuten. Der Bestand an narrativen Illustrationen in spätbyzantinischen Handschriften war sicher größer, als es heute den Anschein hat, und Psalter-Illustrationen haben darunter wohl kaum gefehlt. Dennoch müssen wir uns bei derlei Überlegungen immer wieder in Erinnerung rufen, was als Ertrag der hier vorgelegten Studien für die Untersuchung östlicher Handschriften aus dem späten Mittelalter wesentlich ist: in dieser Zeit sind feste Redaktions-Typen mit konstantem Bild-Bestand und konstanter Ikonographie offenbar nicht mehr *tale quale* rezipiert worden. Da die Vorlagen in größerem Umfang denn je für freie Weiterbildungen der Künstler disponibel wurden, erhalten die Überlegungen Radojčić's zum Personalstil der in Sb faßbaren Maler ihr besonderes Gewicht.

Im farbigen Erscheinungsbild der Miniaturen herrscht der Dreiklang Blau-Rot-Gold vor. Blau und Rot sind auch die Farben der Rahmenleisten, die nachlässig und wohl erst zuletzt um die Bilder gezogen sind. Die starke Mitsprache von Gold als Farbe erklärt sich aus dem Verfahren, die Bilder oben und unten mit einer breiten Zone von Gold, dem gelblicher Bolus unterlegt ist, einzufassen. Diese Goldzonen wurden als erstes im Bild angelegt. Figuren und Gebäude sind, wo das nicht zu vermeiden war, am Rand darüber gemalt. Oft ist ein mehr oder weniger einfarbiger Fond dem eigentlichen Figurenraum unterlegt. Die Existenz von beiderseits einfassenden Goldzonen ist aus der byzantinischen Buchmalerei wohl bekannt. Ein prominentes Beispiel aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts ist der Wiener Cod. Theol. gr. 300 mit seinen Evangelistenbildern.

Der Stil der Bilder selbst läßt sich zu gutem Teil auf byzantinische Voraussetzungen zurückführen, auf welchem Wege auch immer. In der paläologischen Buchmalerei lassen sich entsprechende Stilstufen zeitlich in etwa begrenzen einerseits mit den liturgischen Fest-Bildern des Oxforder Bild-Menologiums, das sich der Despot Demetrios im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts zu privatem Gebrauch anfertigen ließ (Belting, *Illuminiertes Buch* Fig. 8) und andererseits mit Miniaturen der »Kantakuzenos-Gruppe« aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts, vor allem im Vergleich mit Bildern wie jenem auf fol. 3 in Sb (H. Buchthal, *Toward a History of Palaeologan Illumination*, in: *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, 170 Fig. 33–34).

S. Radojčić leugnet die byzantinischen Sprachformen nicht, doch sieht er sie, wohl zu Recht, vermittelt über serbische Zwischenstufen. Aus der Sicht der serbischen Kunst erscheinen die byzantinischen Sprachformen als »Klassizismen«, die in Sb aus zweiter Hand dargeboten werden. Bedeutsam ist die Erkenntnis Radojčić's, daß diestilistischen Analogien in der serbischen Kunst nicht in der Buchmalerei zu finden sind, deren »naive Illustrationen« gegen die »routinierten« Buchbilder von Sb abstechen, sondern gerade in jener Ikonen- und Wandmalerei, aus welcher, wie wir sahen, auch ikonographische Bildformulare entliehen wurden. Man darf daraus schließen, daß die Miniaturisten in der Mehrzahl aus den Ateliers der Wand- und Ikonenmaler kamen und dorthin auch ihr Musterbuch mitbrachten. Schon Kondakov hat sich das so vorgestellt.

Bei der Stilanalyse läßt Radojčić die pauschalen Bewertungen der früheren Forschung nicht gelten. Weder herrscht in Sb allein »impressionistisches Farbengemisch« (Strzygowski) noch hat es mit volkstümlicher Stimmung sein Bewenden. Man muß also zwischen den einzelnen Bildern unterscheiden. Radojčić gelangt zu einer solchen Unterscheidung in Form einer Aufteilung der Miniaturen unter mehrere Maler. Die Unterschiede erstrecken sich laut R. nicht allein auf den Figurenstil und den Kolorit, sondern auch auf die Erzählweise und die Bild-Komposition, also auf jene Elemente, die in der Bilderläuterung von S. Dufrenne aus der jeweiligen Vorlagen-Tradition erklärt werden.

Die Ergebnisse der Händescheidung lauten bei Radojčić, der sie auf stilkritischem Wege gewonnen hat (S. 295 f.), anders als bei Ševčenko, der sie im Rahmen der Kodikologischen Analyse vorträgt (S. 42). Die Protagonisten bei der Bildherstellung waren nach der Meinung Radojčić's der »Maler der Gä« (fol. 33) und der »Maler der Via Crucis« (fol. 88^v). Der eine huldigt einem »gelehrten«, vor allem in der Motivwahl zum Ausdruck kommenden Klassizismus und sei zumal für antike Personifikationen zuständig gewesen. Der andere habe sich einem mehr formal, im Stil

von Bild und Figuren definierten Klassizismus verschrieben: in seinen großformatigen Bildern herrsche ein kühler Klassizismus-Konstantinopler Observanz. Der »Maler der Gä« habe sodann als Gehilfen einen Ikonenmaler gehabt, der zeitgenössische Formeln in unsicherer Zitierweise übertragen habe (fol. 61, 62, 84^v u. a.). Und auch der »Maler der Via Crucis« habe seinen Helfer gehabt, der in wiederum anderen Bildern zum Zuge gekommen sei (fol. 38, 60 u. a.). Das Stilklima insgesamt wird in der Idiomatik der Fresken von Mateić erkannt, deren Analogien sich nicht, wie in Lesnovo, auf Motivisches beschränken. In einigen Miniaturen sieht Radojčić die »Lyrik und Spiritualität der Fresken des Klosters Kalenić« bereits vorweg genommen (S. 283).

Die beobachteten Stilunterschiede, soweit sie nicht einfach Schwankungen der Qualität sind, lassen sich freilich auch aus den Differenzen zwischen den benutzten Vorlagen oder aus dem Versuch zu Neubildungen deuten, ohne daß damit die Händescheidung Radojčić's infrage gestellt werden soll. Wo ein Ikonen-Formular als solches fertig übertragen werden konnte, war die Situation des Malers eine andere als angesichts von narrativen oder symbolischen Psalmen-Illustrationen womöglich verschiedenen Alters, die schwer deutbar und gelegentlich bereits verfremdet überliefert waren. In letzterem Fall waren Anforderungen an den Miniaturisten gestellt, die mit dessen üblichem Repertoire nicht erfüllt werden konnten. Auch die Notwendigkeit, die Bilder in einer bestimmten Sequenz und an bestimmtem Platz in die Handschrift einzubringen, erzeugte Probleme, deren Lösung in den benutzten Vorlagen nicht immer vorgezeichnet war. Besonders im Vergleich mit byzantinischen Illustrationen und noch mehr mit jenen im nächstverwandten Tomić-Psalter wird deutlich, wie kompliziert die Aufgabe der Maler war und wie wenig sie immer gelungen ist. Einige Beispiele seien unter diesem Aspekt an den Schluß gestellt. Sie laden auch zur Umkehrung von Radojčić's Einwand gegen eine »Ikonographie ohne Stil« ein: kein Stil ohne Ikonographie. Sb enthält sehr heterogene Bild-Inhalte und ebenso heterogene Bild-Kompositionen. Beides, Sujet und Komposition, konnte einander bedingen, doch soll nur von der Komposition die Rede sein. Von der Tendenz, ikonenhafte Vollbilder zu produzieren, war bereits die Rede. Diese Tendenz stand aber oft im Gegensatz zur angetroffenen Bild-Tradition, besonders zur sozusagen »offenen« Form der Rand-Illustration mit ihren abbrevierenden Zügen. Die Hinzufügung von Rahmen und Hintergrund war nicht nur eine sekundäre Veränderung, sondern zog auch primäre Veränderungen der Bild-Struktur mit sich. Der gleiche Vorgang ist vom Tomić-Psalter bezeugt, ohne daß er dort zu den nämlichen Resultaten geführt hat. Im byzantinischen Bereich bilden die Psalterien Taphu 53 in Jerusalem und Vat. gr. 1927 in Rom Vorstufen mit gerahmten Bildern aus dem 11. und 12. Jahrhundert, doch fallen sie nicht zuletzt wegen ihrer mehrheitlich anderen Bild-Redaktion als Vorbilder weitgehend aus. In Sb ist der Sachverhalt für einen guten Teil der Miniaturen dadurch gekennzeichnet, daß der Illustrations-Typus wechselt, ohne daß neue ikonographische Vorlagen zur Verfügung gewesen wären. Man lieh in einigen Fällen Vorlagen aus anderem Zusammenhang aus, und zwar nicht nur Ikonen-Formulare, sondern auch narrative Kompositionen. Das Geschehen mit der Rotte Korah, deren Frevel nicht als solcher dargestellt ist, auf fol. 137 und 139^v wurde aus einem narrativen Zyklus herausgelöst und ist als Teilstück für sich nicht mehr recht verständlich. In anderen Fällen wurden erzählarme Streifenbilder zu Vollbildern aufgebläht, indem das neue Bild um das »Kernstück« des alten Bildes herum ausgefaltet wurde. Beispiele liefern die vielen alttestamentlichen Kompositionen zu Ps. 77 ab fol. 99^v oder Davidbilder wie jenes auf fol. 75^v.

Instruktiv ist die Umwandlung eines Streifenbilds in ein Vollbild, wie sie die Verfolgung Davids durch Saul auf fol. 73^v bezeugt. Vat. gr. 1927 vertritt den Typus der Vorlage mit friesartiger Abfolge von Verfolgung und Versteck, und dieses Bildmuster ist im Tomić-Psalter noch respektiert worden. In Sb begegnet das ursprüngliche Bildmuster an einer anderen Stelle (fol. 10^v–11), wo eine spätere Verfolgung Davids durch Absalom berichtet wird. Hier ist die eine Komposition der Vorlage aber in zwei gerahmte Teilbilder zerlegt, die formal verselbständigt sind. Diese merkwürdige Operation erklärt sich vielleicht aus der Forderung, das Bild möglichst neben den entsprechenden Psalm-Vers zu stellen. Denn dadurch wurde die Anlage eines Vollbilds verhindert, wenn man nicht die halbe Seite auf fol. 10^v leer lassen wollte. Die Verkleinerung und Komprimierung der Komposition wurde indes (der dramatischen Anschaulichkeit zuliebe?) nicht erwogen.

Eine ähnliche Amputation ist noch merkwürdiger, weil sie vorgenommen wurde, obwohl Platz für ein Vollbild vorhanden war. Es handelt sich um die komposite, symbolisch aufgeladene Komposition mit einer prophetischen Vision (fol. 98), deren Gegenstand, die Gottesschau, gar nicht mehr im Bild untergebracht, sondern auf die Verso-Seite transloziert ist (fol. 97^v). Der Bildzusammenhang stellt sich erst wieder her, wenn wir die »korrekte« Parallele im Tomić-Psalter zu Rate ziehen. Wenn er nicht schlicht Fehlkalkulation war, so müßte der Sachverhalt in Sb als Unfähigkeit des Malers zur Disziplin, sich im kleinformatigen Medium der Buchmalerei äußern zu können, erklärt werden.

Ausfaltung, in Zahl und Größe der Figuren, und Dramatisierung des Bildinhalts sind Grundzüge der Bilder in Sb. Ein aufschlußreiches Beispiel liefert die Illustration des Buß-Psalms, Nr. 50, auf fol. 66. Die Bußpredigt Nathans und die Reue Davids wurden im Tomić-Psalter in der komprimierten Streifenkomposition belassen, die wir als die ursprüngliche ansehen: Ermahnung und Reue sind miteinander dergestalt verzahnt, daß nur der Protagonist David zweimal, thronend und dann proskynierend, dargestellt ist. In Sb sind die zwei Phasen des Geschehens säuberlich getrennt und zu zwei jeweils vollständigen Handlungen ergänzt, die jedoch den gleichen Bildraum miteinander teilen. Das Verfahren bot den dramaturgischen Vorteil, die Antithese drohenden Unheils und abgewendeter Gefahr durch Doppeldarstellung des Engels, der einmal das Schwert zückt und es dann wieder in die Scheide steckt, herauszustellen. Dramatische Anschaulichkeit war ein wesentliches Element der »Bildedition« in Sb.

Wenn wir die Vollbilder großen Formats, die wirklich oder tendenziell ganzseitig sind, auf ihre Struktur prüfen, so stellen wir sehr verschiedene Sachverhalte fest, die oft nur durch das eher äußerliche Kriterium von Rahmen und Format, nicht aber durch innere Merkmale wie Bildeinheit und Figurenordnung miteinander verbunden sind. Eindeutig und problemlos sind nur jene Beispiele, die als Reproduktionen von Ikonen – seien es szenische Ikonen wie die Taufe Christi auf fol. 149 oder Bildnis-Ikonen wie der geflügelte Johannes der Täufer auf fol. 148 – zu verstehen sind. Ganz anders ist der Befund dort, wo mehrere Szenen miteinander in einem Bildrahmen vereinigt sind: ich denke an die Szenen aus der David-Biographie, die auf fol. 186 den »überzähligen« Psalm 151 illustrieren, oder an die drei mariologischen Darstellungen auf fol. 227, die einen gemischt symbolisch-narrativen Stoff gestalten und in ihrer Summe die Stelle des Theotokion genannten, liturgischen Hymnus einnehmen. Wieder anders zu bewerten ist der groß und streng konzipierte »Bildkommentar« zu Ps. 150. 6 (Jeder Odem lobet den Herrn) auf fol. 185. In der mo-

numentalen Bildordnung dreier Zonen ist die Kenntnis von ähnlichen Kompositionen der Wandmalerei deutlich. In der strengen, fast didaktischen Herauslösung einer mittleren Figurenzone mit aktueller Information ist das Postulat der Lesbarkeit eines Buchbilds verwirklicht. Freilich hat die Lesbarkeit dort ihre Grenzen, wo inhaltliche Anspielungen mittels klassischer Vokabeln wie Figuren oder Gesten den Bildsinn eher verschlüsseln als entschlüsseln. Die »kosmische Inszenierung« der Gesellschaftsordnung in einer klein gewordenen Welt mit großen Traditionen fällt matt und kryptisch aus. Die Mühen der inhaltlichen Bildentzifferung durch die Forschung, zu der Radojčić in diesem Bande einen ebenso originellen wie überzeugenden Beitrag leistet (S. 297), beweisen es. Die akademischen Motive der Bildsprache sind ebenso abgebraucht wie die Inhalte, die sie bezeichnen. Die Allusion auf die kosmische Thematik eines Wandbildes, das einen liturgischen Hymnus visualisiert, zeigt, daß die Anbindung an die Programme der damaligen Kirchenmalerei Serbiens auch für den Betrachter eine notwendige Orientierung anbot, wo die Welt im Bilde gedeutet ist. In dieser bezeichnenden Begrenzung der Ausdrucksmöglichkeiten werden die Grenzen eines Weltbilds sichtbar, das in diesem feierlichen Schlußbild der Psalmen im Bilde formuliert ist. So hält das Schlußbild, das dem Bildrepertoire der Psaltertradition offenbar neu hinzugefügt wurde, dem fürstlichen Benutzer der Handschrift einen Spiegel der (wie das Bild sagt) von Gott geschaffenen Welt der Geschöpfe vor, ebenso wie die Eingangsbilder auf den ersten beiden Folien dem gleichen Fürsten ein Spiegel der Vergänglichkeit dieser irdischen Welt vor Augen halten. Die Vergänglichkeit der in diesen Bildern gedeuteten Welt sollte wenige Zeit darauf auf drastische Weise durch die Auslöschung des verbliebenen serbischen Reiches bewiesen werden.

DER VORLIEGENDE TEXTBAND

Zur Information des Lesers seien einige Bemerkungen redaktionellen Inhalts an den Anfang gestellt, die die Lektüre erleichtern und die Intentionen von Herausgeber und Autoren verdeutlichen sollen.

Neu ist das System der Bildzählung. Gezählt werden nur tatsächlich erhaltene, und nicht – wie bei Strzygowski – auch zu ergänzende Bilder. Auch werden die Ornamentseiten (Nr. 9 bei Strzygowski) nicht mitgezählt. Endlich ist die neue Bezifferung dergestalt, daß sie die Bilder nach den Texten, die diese illustrieren, gruppenweise zusammenfaßt. Unter Nr. 1 sind die Eingangsbilder, unter Nr. 2 die Psalmen und Oden einschließlich der den Psalmen vorangestellten Davidbilder vereinigt. Unter Nr. 3 folgen die Samariterszenen, unter Nr. 4 die Akathistos-Illustrationen. Die Ziffern 5 und 6 sind dem Theotokion und den Auferstehungs-Lobtroparien eingeräumt. In der ikonographischen Bilderläuterung ist der neuen Bildziffer jeweils die alte Ziffer bei Strzygowski in Klammer nachgestellt. Eine weitere Neuerung, auch gegenüber den Editionen anderer Bild-Psalter, besteht darin, daß in der Bilderläuterung solche Miniaturen, die inhaltlich zusammengehören und nur aus äußerlichen Gründen auseinander gerissen sind, jeweils gemeinsam unter einer einzigen Rubrik abgehandelt werden. Das gleiche Verfahren wurde für jene Bilder angewandt, die nur im narrativen oder gedanklichen Zusammenhang verständlich werden.

Die deutschen Psalmenzitate folgen der Übersetzung von Athanasius Miller, und zwar entweder der Übersetzung in der ersten Ausgabe (Die Psalmen, in: Ecclesia Orans ed. I. Herwegen Band IV,

Freiburg Br. 1920) oder, wo angebracht, der etwas anders lautenden Übersetzung Millers in der 14. Auflage von 1949. Die Übersetzung Millers kommt der Septuaginta relativ nahe. Doch sind die Zitate bei I. Ševčenko, wo das notwendig schien, mit dem Blick auf die Textgestalt von Sb leicht abgewandelt.

Die Psalmentituli und die Bildlegenden wurden von I. Ševčenko direkt aus dem Wortlaut von Sb übersetzt. Die liturgischen Texte sind nach den Ausgaben von Kirchhoff, Maltzew und Rajewsky, jene des Hymnos Akathistos nach der Ausgabe von Meersseman zitiert (bibliographische Angaben im Verzeichnis abgekürzt zitierter Titel). Ein besonderer Hinweis ist nötig im Falle der slawischen oder griechischen Kurz-Beischriften (meist Namen) der Figuren und Gebäude innerhalb der Miniaturen. Sie finden sich in der originalen Version und in Übersetzung im Kapitel über die Bildlegenden (I. Ševčenko). Im Rahmen der Bilderläuterungen (S. Dufrenne und R. Stichel) sind sie wiederholt, und zwar nur in deutscher Übersetzung jeweils an der Stelle, wo im beschriebenen Text von den menschlichen und tierischen Figuren sowie von den Gebäuden, die sie bezeichnen, die Rede ist. Sie sind dann immer in Anführungszeichen gesetzt, ohne daß noch erklärt wird, wie diese Anführungszeichen zustande kommen. Wenn z. B. Christus und der Tempel in einem Bild eine identifizierende Beischrift tragen, kann ein entsprechender Satz also lauten: es lehrt »Christus« im »Tempel«.

Die redaktionellen Besonderheiten der Kapitel, die I. Ševčenko bearbeitet hat, sind in den jeweils vorangestellten Vorbemerkungen fallweise erläutert. Dort wird auch die Transkription der altsorbischen Zitate begründet (S. 21). Sie differiert im übrigen von dem System der Transkription, das S. Radojčić und R. Stichel anwenden. Die beiden zuletzt genannten Autoren richten sich dabei nach der im deutschsprachigen Bereich für Transkriptionen aus dem Slawischen geltenden Norm. I. Ševčenko führt Gründe an, warum er für die Zwecke dieser Ausgabe ein besonderes Verfahren anwendet. Es wurde nach Lage der Dinge schließlich darauf verzichtet, ein einheitliches System der Transkription für den ganzen Band durchzuführen, um die Rechte der einzelnen Autoren an ihren Texten zu wahren. Es erschien auch in anderer Hinsicht dem Herausgeber nicht sinnvoll, den Band à tout prix auf einen Nenner zu bringen, so sehr dieses Ziel auch, wo möglich, angestrebt wurde. Für den Inhalt liegt die Verantwortung ohnehin bei den einzelnen Autoren. Auch in der Form wurde der selbständige Charakter der einzelnen Beiträge, zumindest bis zu einem gewissen Grade, gewahrt.

Es bleibt uns noch die angenehme Pflicht, allen jenen zu danken, die das Zustandekommen dieses Bandes durch ihre Mithilfe möglich gemacht haben. An erster Stelle möchte ich den Vertretern der Heimatbibliothek unseres Codex, Herrn Generaldirektor Dr. F. Dressler und Herrn Direktor Dr. K. Dachs, für vielfältige Unterstützung während der langen Planungs- und Entstehungszeit des Textbandes danken. Die Bayerische Staatsbibliothek ist zum wiederholten Male Gastgeberin und Relais-Station für die an diesem Band beteiligten Autoren, den Verleger und den Herausgeber gewesen und hat immer wieder großzügig technische und redaktionelle Hilfe gewährt, wo die Möglichkeiten des Herausgebers versagten. Sie hat auch die Anfertigung der Bibliographie übernommen, die diesem Band inkorporiert ist, wofür ich Frau Dr. Karas danken möchte. Mein Dank gilt ebenso Frau Professor Dr. F. Mutherich, München, die gemeinsam mit den genannten Herren der Bayerischen Staatsbibliothek den Plan zu dieser kommentierten Faksimile-Ausgabe von Sb entwickelt hat. Sie hat in allen Phasen der Verwirklichung dieses Planes beratend und helfend mit-

gewirkt und bei allen auftretenden Hindernissen ihre Vermittlungsdienste angeboten. In Heidelberg stand mir Herr Dr. F. Kämpfer, Univ. Dozent für Geschichte Osteuropas, mit slawistischem Rat und Sachverstand zur Seite. Herr Dr. Kämpfer hat auch wiederholt aktiv mitgearbeitet und die Übersetzung des Kapitels Radojčić vom Serbokroatischen ins Deutsche angefertigt. Herr Dr. R. Stichel hat den Text Dufrenne vom Französischen ins Deutsche übersetzt, wofür ihm an dieser Stelle gedankt sei. Frau Sauerländer, München, hat an der Übersetzung der Beschreibung der Handschrift durch Ševčenko ins Deutsche mitgewirkt. An der Übersetzung der übrigen Beiträge von I. Ševčenko sind die Professoren F. Mütterich und H.-G. Beck durch Korrekturen beteiligt. Für ihre Mitbetreuung der sprachlichen Fassung der Beiträge Ševčenko sei ihnen aufrichtig gedankt.

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat den Druck des Kommentarbandes durch eine großzügige Druckbeihilfe gefördert. Das sei hier mit besonderem Dank erwähnt. Endlich möchte ich die außergewöhnlich aktive Mitwirkung des Verlegers, Herrn Dr. L. Reichert, in gebührender Weise hervorheben. Diese Mitwirkung hat lange vor der eigentlichen Drucklegung eingesetzt und ist von allem Anfang an Bedingung für das Gelingen des Unternehmens gewesen. Sie ist zu einer echten Wissenschafts-Förderung geworden. Die noble Ausstattung des Textbandes und die Qualität des Faksimiles, die höchsten Ansprüchen genügt, sprechen für sich selbst. Die vielfältigen Beweise von Interesse und Einsicht in die Notwendigkeiten und Schwierigkeiten des Projekts, die Herr Dr. Reichert dem Herausgeber geliefert hat, bedürfen eigener Erwähnung.

Heidelberg, im März 1977

Hans Belting

