

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 26 (2005)

Δελτίον ΧΑΕ 26 (2005), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Γεωργίου Γαλάβαρη (1926-2003)



«Ἄνθρωπος ἐν τιμῇ ὧν οὐ συνῆκε». Δυο μικρογραφίες στον ψαλμό ΜΗ'

Apostolos G. MANTAS

doi: [10.12681/dchae.450](https://doi.org/10.12681/dchae.450)

Βιβλιογραφική αναφορά:

MANTAS, A. G. (2011). «Ἄνθρωπος ἐν τιμῇ ὧν οὐ συνῆκε». Δυο μικρογραφίες στον ψαλμό ΜΗ'. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 26, 319–326. <https://doi.org/10.12681/dchae.450>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

«Ἄνθρωπος ἐν τιμῇ ὧν οὐ συνῆκε». Zu zwei
Miniaturen des 48. Psalms

Apostolos MANTAS

Τόμος ΚΣΤ' (2005) • Σελ. 319-326

ΑΘΗΝΑ 2005

«ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΕΝ ΤΙΜῆ ΩΝ ΟΥ ΣΥΝΗΚΕ».
ZU ZWEI MINIATUREN DES 48. PSALMS*

Die Verse 13 und 21 des 48. Psalms haben denselben Inhalt, der lautet: *Obwohl der Mensch in Pracht stand, ist er es nicht geblieben; er wurde dem einfältigen Vieh ähnlich und glich sich diesem an* (ἄνθρωπος ἐν τιμῇ ὧν οὐ συνῆκεν, παρασνεβλήθη τοῖς κτήνεσι τοῖς ἀνοήτοις καὶ ὁμοιώθη αὐτοῖς). Für ihre Illustration wurden in der mittelalterlichen Kunst Kompositionen verwendet, in denen regelmäßig menschliche Gestalten und Tiere dargestellt sind¹. Im karolingischen Utrecht-Psalter (um 825-830) wurde z.B. der 13. Vers des Psalms durch zwei Abbildungen geschmückt (fol. 28r); in der ersten sind vier Pferde wiedergegeben, während in der zweiten eine männliche Gestalt im Begriff ist, eine andere, ebenfalls männliche Figur, die eine Standarte hält, mit einer Stange zu schlagen². In dem aus der gleichen Zeit stammenden – ebenso abendländischen – Stuttgart-Psalter wurde derselbe Vers (fol. 61r) durch die Darstellung eines Kriegers illustriert, der den Zaum eines Pferdes hält³. Die angeführten Miniaturen beziehen sich auf den Inhalt des Verses, in dem der Mensch und die Tiere erwähnt werden, sie scheinen aber nicht seinen Sinn auszudrücken, das heißt den Verlust der menschlichen Pracht und die Gleichstellung

des Menschen mit den Tieren. Dagegen wurde der Sinn der Verse durch die Miniaturen im byzantinischen Theodor- und im slawischen Kiew-Psalter deutlicher wiedergegeben. Der Theodor-Psalter⁴ (London, British Library, cod. Add. 19.352) wurde vom Schreiber Theodoros im Jahr 1066 im Studios-Kloster in Konstantinopel für den Abt Michael geschrieben. In der gleichen Zeit wurde das Manuskript mit Randminiaturen geschmückt, entweder von Theodoros selbst, der vielleicht auch als Maler arbeitete⁵, oder «von einem Team von Malern, das über einige Jahre mit dem Kopist engst zusammengearbeitet hat»⁶. Die Miniatur, die den 21. Vers des 48. Psalms illustriert, befindet sich auf fol. 61r des Codex. In ihrem oberen Teil ist links eine bartlose männliche Figur mit kurzer Tunika abgebildet; in ihren beiden Händen hält sie einen Stab, mit dem sie auf die Äste eines rechts von ihr aufragenden Baums schlägt, wodurch Blätter und Früchte herunterfallen. Im unteren Teil sind fünf Schweine wiedergegeben, welche die auf der Erde liegenden Früchte fressen (Abb. 1)⁷. Eine ähnliche Komposition begegnet auch im Kiew-Psalter (St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek, cod. 1252 F.

* Dieser Aufsatz entstand im Rahmen einer umfassenden Studie an der Philipps-Universität Marburg über die Ikonographie der Parabeln Christi in der byzantinischen Kunst. Für ihre Unterstützung bei der Bearbeitung des Textes möchte ich mich bei folgenden Freunden und Kollegen bedanken: Doris Bielefeld, Timm Budzinski, Antje Fehrmann und Dirk Piekarski. Vorliegender Text verdankt viel den grundlegenden Forschungen von Giorgos Galavaris auf dem Gebiet der byzantinischen Handschriften.

¹ Zur allgemeinen Ikonographie des Psalms siehe S. Dufrenne, *Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris 1978.

² E. De Wald, *The Illustrations of the Utrecht Psalter*, Princeton-London-Leipzig 1932, 24, Taf. XLV. S. Dufrenne, *Les illustrations du psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris 1978, Taf. 24/16, 48/4.

³ E. De Wald, *The Stuttgart Psalter*, Princeton 1930, 48, Taf. LXI. B. Bischoff - J. Eschweiler - B. Fischer - F. Mütterich, *Der Stuttgarter Bilderpsalter Bibl. Fol. 23, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart*, Stuttgart 1968, Bd. I, Taf. 61, Bd. II, 93.

⁴ S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age II. Londres, Add. 19.352*, Paris 1970, mit älterer Literatur. Siehe auch J.C. Anderson, *On the Nature of the Theodore Psalter*, *ArtB* 70 (1988), 550-568. G. Galavaris, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Athen 1995, 231. H.C. Evans - W.D. Wixom (Hrsg.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, Ausstellungs-Katalog, New York 1997, Nr. 53, S. 98-99 (J.C. Anderson). Ch. Barber, *Theodore Psalter: Electronic Facsimile*, Champaign 2000. B. Crostini, Navigando per il Salterio: Riflessioni intorno all'edizione elettronica del manoscritto Londra, British Library, Addit. 19.352, *BollGrott* n.s. 55 (2001), 191-215.

⁵ Der Nersessian, op.cit., 11, 12. Anderson, op.cit., 555-558.

⁶ I. Hutter, Theodoros βιβλιογράφος und die Buchmalerei in Studiu, in: S. Lucà - L. Perria (Hrsg.), *Opora. Studi in onore di mgr. Paul Canart per il LXXX compleanno*, Grottaferrata 1997, 177-208, bes. 197. Die Autorin lehnt es kategorisch ab, dass Theodor auch als Maler tätig war, siehe ebenda, 189.

⁷ Der Nersessian, op.cit., 32, Abb. 98.



Abb. 1. London, British Museum, cod. Add. 19.352, fol. 61r.

⁸ G. Vzdornov, *Issledovanie o Kievskoj Psaltiri*, Moskau 1978, 9-10, mit älterer Literatur. A. Džurova, *La miniatura bizantina. I manoscritti miniati e la loro diffusione*, Mailand 2001, 242.

⁹ Vzdornov, op.cit., 119, Taf. 66.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Op.cit. (Anm. 4), 32. Die gleiche Frage wurde auch von S. Dufrenne (*Tableaux synoptiques*, Anm. 1) gestellt. In ihre Studie über den Utrecht-Psalter (op.cit., Anm. 2, 46) schreibt die Autorin über die beiden besprochenen Miniaturen: «miniatures de sens d'ailleurs incertain».

¹² Zur Ikonographie der Parabel siehe L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II.2, Paris 1957, 333-338. E. Vetter, *Der verlorene Sohn*, Düsseldorf 1955. K. Wessel, «Gleichnisse Christi», *RbK* 2, 1971, Sp. 861-863.

6), der im Jahr 1397 in Kiew für den Bischof Michael vom Schreiber Spyridon geschrieben und in der gleichen Zeit mit Randminiaturen versehen wurde. Durch die Miniatur, die fol. 66v des Manuskripts schmückt, wird der 13. Vers des Psalms illustriert⁸. Rechts ist eine bartlose männliche Figur mit kurzer Tunika dargestellt; in ihren beiden Händen hält sie einen Stab, mit dem sie auf die Äste eines links von ihr befindlichen Baums schlägt, wodurch Früchte herunterfallen. Sechs Schweine, jeweils drei auf jeder Seite des Baums, fressen die auf der Erde liegenden Früchte (Abb. 2)⁹.

Mit Ausnahme der unterschiedlichen Stellung der männlichen Figur zum Baum und der divergierenden Anzahl der Schweine, sind in allen anderen Punkten die beiden Darstellungen sehr verwandt. Es ist demzufolge wohlbegründet anzunehmen, dass beide Miniaturen dasselbe Thema abbilden. G. Vzdornov¹⁰ versteht die Szene im Kiew-Psalter als bukolisch, ohne einen weiterführenden Vorschlag zu ihrer Deutung zu liefern. In ihrer Beschreibung der Darstellung des Theodor-Psalters hat S. Der Nersessian¹¹ mit Fragezeichen die Wahrscheinlichkeit ausgedrückt, dass der wiedergegebene Mann mit dem verlorenen Sohn der bekannten Parabel Christi (Lk. 15, 11-32) identifiziert werden kann, ohne jedoch Gründe für diese Vermutung anzuführen, und ohne sich mit der Frage zu beschäftigen, wie eine solche Darstellung mit diesem bestimmten Psalmvers in Verbindung gebracht werden könnte. Im Folgenden soll der Nachweis erbracht werden, dass die beiden hier besprochenen Kompositionen tatsächlich aus der Ikonographie der Parabel des verlorenen Sohnes stammen und weitergehend gilt es die Gründe aufzuzeigen, die zu ihrer Auswahl für die Illuminierung der beiden Psalter geführt haben.

In der byzantinischen Kunst wurde die Parabel des verlorenen Sohnes im Vergleich zu anderen Gleichnissen Christi relativ oft dargestellt¹². Die erhaltenen Beispiele, die vorwiegend aus illuminierten Handschriften stammen¹³, aber auch aus der Monumentalmalerei¹⁴, werden der mittel- und spätbyzantinischen Epoche zugeordnet. In der Ikonogra-

K. Zimmermanns, «Verlorener Sohn», *LChrI* 4, 1972, Sp. 172-174. C. Diekamp Moiso, Il tema del Figliol Prodigio nella pittura Neederlandese, in: G. Galli (Hrsg.), *Interpretazione e invenzione. La parabola del Figliol Prodigio tra interpretazioni scientifiche e invenzioni artistiche, Atti dell'ottavo colloquio sulla interpretazione*, Macerata, 17-19 Marzo 1986, Genua 1987, 205-244.

¹³ Das älteste erhaltene Beispiel ist in der Miniatur anzutreffen, die fol. 391v des Codex Par. gr. 923 schmückt (Ende 9. Jh.). Siehe K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979, 177-178, 183-184, Abb. 464.

¹⁴ Siehe zum Beispiel die Darstellung, die sich an der Nordkonche des Resava-Klosters (vor 1418) befindet, wie auch diejenige an der Südwand



phie der Parabel lassen sich zwei Grundtypen unterscheiden, die man als narrativ bzw. symbolisch bezeichnen kann. Im ersten, der hauptsächlich in der Miniaturmalerei anzutreffen ist, illustrieren die Künstler in der Regel ausführlich die Erzählung des Evangeliums, ohne sich offensichtlich für die bildliche Wiedergabe der patristischen Exegese des Textes zu interessieren¹⁵. Im zweiten, der meistens in der Monumentalmalerei begegnet¹⁶, werden nur die zentralen Ereignisse der Geschichte wiedergegeben; gleichzeitig wird der Vater des Evangelientextes entsprechend den patristischen Kommentaren der Parabel durch Gott-Vater oder Christus ersetzt, während der ältere Sohn manchmal durch einen Engel ausgetauscht wird¹⁷.

Die zum narrativen Typus gehörende Komposition, die den oberen Teil von fol. 143r des griechischen Evangeliiars Nr. 74 der Bibliothèque Nationale in Paris¹⁸ (Mitte 11. Jh.) schmückt, leistet uns eine große Hilfe für die Identifizierung der diskutierten Abbildungen im Theodor- und Kiew-Psalter. Diese Miniatur, die den entsprechenden Textabschnitt des Lukas-Evangeliums illustriert, ist aus zwei Szenen zusammengesetzt. Links ist die Episode abgebildet, in welcher der Sohn den ihm zustehenden Teil der Güter von seinem

Abb. 2. St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek, cod. 1252 F. 6, fol. 66v.

der Prothesis der Hg. Nikolaos Kirche in Curtea de Argeş (Malschicht Ende 14./Anfang 15. Jhs.). S. Tomić - R. Nikolić, *Manasija. L'histoire - la peinture*, Belgrad 1964, 70-71, Abb. 51-53. B. Todić, *Manastir Resava*, Belgrad 1995, 91f., Abb. 66, 70. O. Tafrafi, *Monuments byzantines de Curtea de Argeş*, Paris 1931, 99-100, Taf. LII.1-2. A. Musicescu - G. Ionescu, *Biserica Domnească din Curtea de Argeş*, Bucarest 1976, 27, Abb. 11. Zur Datierung des rumänischen Monuments siehe A. Dumitrescu, Une nouvelle datation des peintures murales de Curtea de Argeş. Origine de leur iconographie, *CahArch* 37 (1989), 135-162, bes. 156.

¹⁵ Zu diesem Typus gehören z.B. die Miniaturen des Evangeliiars in der Biblioteca Laurenziana in Florenz (um 1100), wie auch diese des Lektionars, das im Istituto Ellenico in Venedig aufbewahrt wird (2. Hälfte 11. Jh.). Siehe T. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI. 23*, Paris 1971, 45, Abb. 241. A. Xyngopoulos, Τό ἱστορημένον εὐαγγέλιον τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας, *Thesaurismata* 1 (1962), 67, 73-74, Taf. 9-10. Zur Datierung des Venedig-Codex siehe B. L. Fonkitch, Notes paléographiques sur les manuscrits grecs des bibliothèques italiennes, *Thesaurismata* 16 (1979), 158-159. I. Spatharakis, *Corpus of the Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*, Leiden 1981, Bd. 1, 76, Nr. 313. R. S. Nelson, The Manuscripts of Antonios Malakes and the Collecting and Appreciation of Illuminated Books in the Early Palaeologan Period, *JÖB* 36 (1986), 232-233, 253.

¹⁶ Außer in den genannten Malereien des Resava-Klosters und in denen von Curtea de Argeş findet sich dieser Typus in einem serbischen Evangeliiar des 13. Jhs., das 1941 bei einem Brand verloren ging, wie

auch in einem armenischen Evangeliiar (kurz nach 1268). Siehe A. Grabar, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, 58, 64, 72-73, Taf. VIII.1. M. Ćorović-Ljubinković, Prizrensko evangelije. Ka problemu njegovog datovanja, *Starinar* n.s. 19 (1968), 192, Anm. 5, Abb. 29a-c (mit einer Datierung des Manuskripts in der Mitte des 14. Jhs.). S. Der Nersessian, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, D.C. 1963, 40-41, Abb. 148.

¹⁷ Ioannis Chrysostomi, Εἰς τὴν παραβολὴν περὶ τοῦ Ἀσώτου, *PG* 59, 516. Theophylacti Bulgariae, Ἐρμηνεία εἰς τὸ κατὰ Λουκᾶν Εὐαγγέλιον, *PG* 123, 949C. Euthymii Zigabeni, Ἐρμηνεία τοῦ κατὰ Λουκᾶν Εὐαγγελίου, *PG* 129, 1021D. Theophanis Ceramei, Ὅμιλία ΙΖ. Περὶ τοῦ ἀσώτου υἱοῦ, *PG* 132, 373B, 373B-380C, 393B-396A. Gregorii Palamae, Ὅμιλία Γ. Εἰς τὴν κατὰ τὸν σεσωσμένον Ἀσώτον τοῦ Κυρίου παραβολὴν, *PG* 151, 33B, 44A.

¹⁸ H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1908. S. Dufrenne, Deux chefs-d'œuvre de la miniature du XIe siècle, *CahArch* 17 (1967), 177-191. S. Der Nersessian, Recherches sur les miniatures du Parisinus gr. 74, *JÖB* 21 (1972), 109-117. S. Tsuji, The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Par. gr. 74, *DOP* 29 (1975), 165-203. G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979, 93ff. *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Musée du Louvre, Ausstellungs-Katalog, Paris 1992, 354-355, Nr. 265. Galavaris, *Ζωγραφική* (Anm. 4), 227. A. Džurova, *La miniatura bizantina* (Anm. 8), 86. Zu einer Datierung des Manuskripts

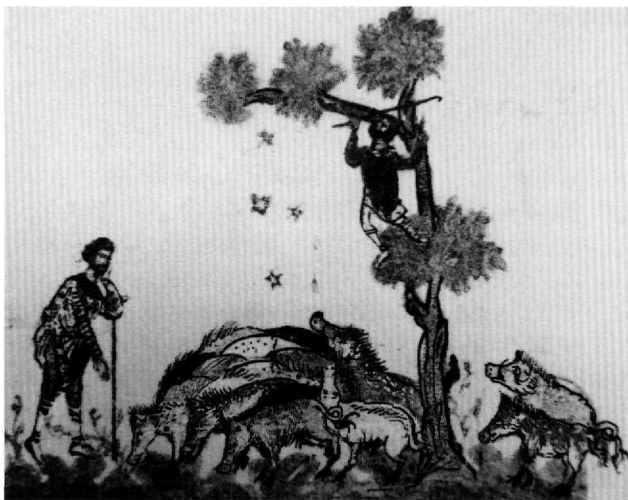


Abb. 3. Paris, Bibliothèque Nationale, cod. gr. 74, fol. 143r (Detail).

Vater erhält (Lk. 15, 12). Im linken Teil der rechten Szene wird der bärtige Sohn gezeigt; er hält einen Stab in seiner linken Hand, auf die er sein Haupt stützt, eine Körperhaltung, die seine Hoffnungslosigkeit ausdrückt¹⁹. Im rechten Teil dieser Komposition ist wieder dieselbe Person, bekleidet mit einer kurzen Tunika, in einem Baum abgebildet²⁰. In ihrer Rechten hält sie einen Stab, mit dem sie auf die Äste des Baums einschlägt, wodurch Blätter und Früchte herunterfallen. Eine schwer zu bestimmende Anzahl von Schweinen (mindestens zwölf) sind beiderseits des Baums angeordnet und fressen die auf der Erde liegenden Früchte (Abb. 3)²¹. Eine sehr ähnliche Darstellung schmückt die rechte Spalte des Textes auf fol. 172r des georgischen Evangeliiars Djruchi II (Tbilisi, Handschriften-Institut, cod. H 1667), das dem Ende des 12. Jhs. zugeordnet wird und an die Miniaturen des Pariser-Manuskripts anknüpft. In dieser

Abbildung ist der verlorene Sohn, als bartlose Figur und in kurzer Tunika gehüllt, einmal im Baum wiedergegeben und noch einmal rechts davon; beide Male hält er einen Stab, mit dem er auf die Äste des Baums einschlägt, während eine schwer zu bestimmende Anzahl von Schweinen die auf der Erde liegenden Früchte fressen (Abb. 4)²². Eine fast identische Komposition wie im Par. gr. 74 findet sich schließlich auf fol. 185r des slawischen Evangeliiars des Zaren Ivan Alexander (London, British Library, cod. Add. 39.627), das im Jahr 1356 in Tirnovo gefertigt wurde und in dem die Miniaturen des Pariser-Codex kopiert werden oder auf denselben Prototyp zurückgehen. Der einzige Unterschied in dieser Miniatur besteht darin, dass in ihr der verlorene Sohn als bartlose Figur wiedergegeben und die Anzahl der Schweine auf sieben begrenzt ist (Abb. 5)²³.

Mit Ausnahme minimaler Abweichungen liefern uns die grundlegenden kompositorischen Übereinstimmungen zwischen allen hier diskutierten Illustrationen keinen Zweifel, dass in allen fünf Handschriften dasselbe Thema wiedergegeben ist. Aufgrund der Stelle, die diese Abbildung in der narrativen Folge der Szenen einnimmt, welche die Parabel im Codex Par. gr. 74 sowie im georgischen und slawischen Evangeliiar illustrieren, wird es ersichtlich, dass es sich um den bildlichen Ausdruck von Lk. 15, 15 handelt. Dort wird geschildert, dass der Sohn, nachdem er sein Vermögen in einem entfernten Land vergeudet hat, [...] ging er hin und hängte sich an einen der Bürger jenes Landes; der schickte ihn auf seine Felder, Schweine zu hüten. Wie bereits erwähnt, wird der Sohn in dem linken Teil der Miniatur im Pariser-Codex und im slawischen Evangeliiar in einer Körperhaltung gezeigt, die seine Hoffnungslosigkeit zum Ausdruck bringt; diese Wiedergabe verweist auf Lk. 15, 16, wo geschrieben steht: *Und er hätte sich am liebsten den Bauch vollgeschlagen mit den Johannisbrotschoten, mit denen die Schweine gefüttert wurden, und niemand gab ihm*²⁴.

in die Jahre 1057/1058 siehe Hutter, Theodoros, op.cit. (Anm. 6), 203.

¹⁹ Zur psychologischen Interpretation dieser Körperhaltung, allerdings hauptsächlich in Bezug auf die abendländische Kunst, siehe R. Kiblan-sky - E. Panofsky - F. Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, London 1964, 196ff.

²⁰ Die im Baum stehende Person wurde bislang mit einem weiteren Schweinehirten identifiziert, der dem Sohn bei seiner Arbeit behilflich ist, siehe E. Vetter, *Der verlorene Sohn* (Anm. 12), 10. Weitzmann, *Sacra Parallela* (Anm. 13), 179. Diese Meinung lässt sich aber weder durch den Evangelientext noch durch andere Darstellungen des Themas verifizieren. Dagegen erlaubt die Ähnlichkeit mit der links stehenden Gestalt – sowohl in Physiognomie als auch in Kleidung – die Annahme, dass es sich ebenfalls um den verlorenen Sohn handelt.

²¹ Omont, *Evangelies* (Anm. 18), Bd. II, 5, Taf. 125. S. Der Nersessian *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1937, 127, 146.

Wessel, «Gleichnisse Christi», op.cit. (Anm. 12), Sp. 861-862. Weitzmann, *Sacra Parallela* (Anm. 13), 178, 179.

²² Unpublizierte Miniatur. Zur Datierung des Manuskripts und seiner Beziehung zum Codex Par. gr. 74 siehe H. Machavariani, *Georgian Manuscripts*, Tbilisi 1970, 41. Dies., Die Rolle des Schreibers in den illuminierten georgischen Handschriften des Mittelalters, *JÖB* 42 (1992), 230, 231-232. Džurova, *La miniatura bizantina* (Anm. 8), 173.

²³ B. Filow, *Les miniatures de l'évangile du roi Jean Alexandre à Londres*, Sofia 1934, 49, Taf. 88b. Zum Manuskript siehe auch L. Shvilkova, *Das Tetraevangeliiar des Zaren Ivan Alexandar*, Recklinghausen 1977. E. Dimitrova, *The Gospels of Tsar Ivan Alexander*, London 1994.

²⁴ Zur Problematik und zur exakten deutschen Übersetzung des griechischen Textes *καὶ ἐπεθύμει γεμίσει τὴν κοιλίαν αὐτοῦ ἐκ τῶν κεραιῶν ὧν ἤσθιον οἱ χοῖροι, καὶ οὐδείς ἐδίδου αὐτῷ*, siehe J. Jeremias, *Die Gleichnisse Jesu*, Göttingen¹¹ 1998, 129 mit Anm. 8, 9.



Abb. 4. Tbilisi, Handschriften-Institut, cod. H 1667, fol. 172r (Detail).

Die Darstellung der Arbeit des verlorenen Sohnes als Schweinehirt ist nach den erhaltenen Bildbeispielen in der byzantinischen Malerei selten anzutreffen²⁵, anders als in der abendländischen mittelalterlichen Kunst²⁶. Ihre Einbindung in den fünf hier besprochenen Handschriften kann dadurch erklärt werden, dass sowohl der Codex Par. gr. 74 wie auch der Theodor-Psalter ungefähr zur gleichen Zeit im Studios-Kloster gefertigt wurden²⁷. Das Evangeliar des Za-

²⁵ Neben den fünf genannten Beispielen ist mir kein weiteres bekannt.
²⁶ Zu den Beispielen siehe Réau, *Iconographie* (Anm. 12), 337. Darüber hinaus sei auf einen Bildteppich aus dem Anfang des 15. Jhs. verwiesen, der sich in der Sammlung des Marburger Schlosses befindet, siehe M. Lemberg - G. Oberlik, *Der Marburger Bildteppich vom verlorenen Sohn*, Marburg 1986, 32, Abb. auf 33.
²⁷ Siehe Dufrenne, *Deux chefs-d'œuvre*, op.cit. (Anm. 18), 190. Der Nersessian, *Recherches*, op.cit. (Anm. 18), 114-115. Hutter, *Theodoros*, op.cit. (Anm. 6), 180, 195, 202-203.
²⁸ S. Der Nersessian, *Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelion Paris 74*, *ArtB* 9 (1927), 235 (= *Études byzantines et arméniennes*,



Abb. 5. London, British Library, cod. Add. 39.627, fol. 185r (Detail).

ren Ivan Alexander kopiert den Pariser-Codex oder lehnt sich an denselben Prototyp an, während die Malereien des georgischen Manuskripts auf das griechische Evangeliar zurückgehen²⁸. Es ist darüber hinaus höchst wahrscheinlich, dass die Miniaturen im Kiew-Psalter auf einem Prototyp basieren, der ebenfalls im 11. Jh. im Studios-Kloster illuminiert worden sein muss²⁹.

Die Wiedergabe des Sohnes, der auf den Baum einschlägt, damit die Früchte herunterfallen, ist kein bildlicher Ausdruck des Evangelientextes, in dem nichts von dieser Handlung geschildert wird. Es handelt sich dagegen um ein mittelalterliches Bild des Landlebens, in dem ein Ausschnitt aus der Arbeit eines Schweinehirten wiedergegeben ist. Ähnliche Darstellungen finden sich sehr häufig in abendländischen mittelalterlichen Kalenderbildern, in denen sie für die Illustration der Arbeiten zu den Monaten Oktober oder November verwendet wurden, wie es zahlreiche Beispiele belegen³⁰. Als Veranschaulichung sei auf ein Relief aus dem

Louvain 1973, 242). Zu einer anderen Meinung siehe Filow, *Les miniatures* (Anm. 23), 19-34. Siehe auch Anm. 22.
²⁹ Vzdornov, *Kievskoj Psaltiri* (Anm. 8), 74. Džurova, *La miniatura bizantina* (Anm. 8), 242.
³⁰ Auf andere Weise wurden diese Monate in den erhaltenen byzantinischen Kalendern bebildert, in denen für die Illustration des Oktobers in der Regel eine Vogeljagd gewählt wurde, während für November das Pflügen oder Säen abgebildet ist. Siehe J. Strzygowski, *Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354*, Berlin 1888, 44ff. H. Stern, *Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations*, Paris 1953, 203ff. G. Åkerström-Hougen, *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of*

späten 12. Jh. verwiesen, das das Portal der Kirche des Heiligen Zenon in Verona schmückt, auf dem ein Schweinehirt dargestellt ist, der mit einer Stange auf einen Baum schlägt, während zwei Schweine die auf der Erde liegenden Früchte fressen³¹.

Die Einbindung des Themas in den Codex Par. gr. 74 sowie in das georgische und slawische Evangeliar bedarf keiner weiteren Erläuterung, da seine Wiedergabe im Kontext des illustrierten Evangelientextes hinreichend verständlich ist. Dagegen erscheint die Auswahl der Szene für die Bebilderung der Psalmverse zunächst schwer nachvollziehbar zu sein. Eine große Erklärungshilfe leistet die Exegese der Kirchenväter zur Parabel des verlorenen Sohnes in Verbindung mit der Auslegung der Psalmverse. Das Nachgeben des Vaters auf die Forderung des jüngeren Sohnes, die Güter zu teilen (Lk. 15, 12), ist mit der Vorstellung in Verbindung gebracht worden, dass die Sinnenwelt für den Menschen erschaffen wurde, dem sich die einfältigen Wesen zu unterwerfen haben. Nach Johannes Chrysostomos³² wurde dem Mensch die ganze Schöpfung als eigene Wohnung gegeben, während Theophanis Cerameus³³ ausführt, dass dieser die ganze Sinnenwelt und das Paradies als Erbschaft bekam. In ähnlicher Form wurden auch die Verse des Psalms *der Mensch stand in Pracht* kommentiert, die von Chrysostomos³⁴ mit der Oberherrschaft des Menschen über die einfältigen Wesen in Verbindung gebracht werden. Basileios der Große³⁵ betont, dass dem Mensch die Oberherrschaft über die Tiere geschenkt wurde, die auf der Erde, im Meer und in der Luft leben. In diesem Zusammenhang ist es erwähnens-

wert, dass die Gedanken von Basileios in der spätbyzantinischen Zeit von Gregorios Palamas³⁶ wieder aufgenommen wurden, der sie aber interessanterweise in Verbindung mit der Parabel des verlorenen Sohnes setzt!

Die Arbeit des Sohnes als Schweinehirt veranlasste die Kirchenväter dazu, das frühere Zusammenleben des Sohnes mit dem Vater seinem jetzigen Leben im fernen Land entgegenzusetzen. Johannes Chrysostomos³⁷ betont dessen frühere Würde im Gegensatz zur jetzigen Demütigung. Die Entscheidung des Sohnes, zum väterlichen Haus zurückzukehren (Lk. 15, 17), nimmt derselbe Autor³⁸ zum Anlass, dessen frühere Seligkeit im Gegensatz zum jetzigen Elend hervorzuheben. Gleichzeitig wird in der Vesper am Samstag vor dem Sonntag des verlorenen Sohnes (zweiter Sonntag des Triodions) ein Sticheron gesungen, in dem erwähnt wird³⁹: *Wie viele Güter habe ich entbehrt, von welchem Reich bin ich herausgefallen*. Die oben gemachten Ausführungen verdeutlichen, dass das Weggehen des Sohnes vom väterlichen Haus und seine Arbeit als Schweinehirt mit der Entfernung des Menschen von Gott gleichgesetzt werden und den Worten des Psalms *obwohl der Mensch in Pracht stand, ist er es nicht geblieben* entsprechen.

Sowohl die Arbeit des verlorenen Sohnes als Schweinehirt als auch sein Wunsch, durch das Futter der Schweine satt zu werden, sind mit der Situation des Menschen in Verbindung gebracht worden, der *nachgebend der Sünde und den Genüssen*⁴⁰ mit den Tieren gleichgestellt wird. Theophanis Cerameus⁴¹ führt aus, dass im Evangelientext das Laster der Unzucht mit den Schweinen verglichen wird, während Johannes Chrysosto-

the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography, Stockholm 1974, 120-136, Abb. 75-87. G. Galavaris, «Jahreszeiten, Monate, Kalender», *RbK* 3, 1978, Sp. 510-519, bes. 516. M. Salzman, *On the Roman Time. The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles 1990, 91ff.

³¹ J. C. Webster, *The Labors of the Months in Antique and Medieval Art to the End of the Twelfth Century*, Princeton 1938, 59, 149, Nr. 53, Taf. XXXIV und passim. B. Bresciani, *Figurazioni dei mesi nell'arte medioevale italiana*, Verona 1968, 31, Taf. 12. Vergleichbare Darstellungen der antiken Kunst finden sich auf schwarzfigurigen Vasen aus dem späten 6. Jh. v. Chr., wie auch auf römischen Sarkophagen aus dem 3. Jh. n. Chr., auf denen männliche Figuren mit einer Stange Oliven vom Baum schlagen. Siehe J. Burow, *Der Antimenesmaler*, Mainz 1989, 75, Taf. 55a, 71b. D. Bielefeld, *Die Stadtrömische Erotien-Sarkophage. 2. Weinlese- und Ernteszenen*, Berlin 1997, 45, 130, 132, Nr. 171, 181, Taf. 80.3-4.

³² Op.cit. (Anm. 17), 517: «ἔλαβε ὡς οἶκον ἴδιον ὅλον τὸν κόσμον [...] ὅλην τὴν κτίσιν». Vgl. ders., *Eis τὸν Ἀσωτον υἱόν*, PG 59, 629-630.

³³ Op.cit. (Anm. 17), 380D: «ὡς κληρον τὸν αἰσθητὸν τοῦτον κόσμον καὶ τὸν παράδεισον [ἔλαβε]». Vgl. Gregorii Palamae, op.cit. (Anm. 17), 33B-36A.

³⁴ «Ὁμιλία εἰς τὸν ΜΗΨαλμόν», PG 55, 233-234.

³⁵ «Ὁμιλία εἰς τὸν ΜΗΨαλμόν», PG 29, 449B: «ἡ κατὰ πάντων ἀρχὴ καὶ ἐξουσία τῶν τε χειροσίων καὶ ἐνύδρων καὶ ἐναερίων ζώων κεχάριστα».

³⁶ Op.cit. (Anm. 17), 36A: «καὶ τὰ ἄλογα τῶν ζώων [...] εἰς δουλείαν τῶν ἀνθρώπων ἐγένετο».

³⁷ Op.cit. (Anm. 32), 630: «ὅσον ὕψος τῆς ἀρχαίας εὐγενείας· ὅση ταπεινότης τοῦ ἀποσχοινοσθέντος τῆς εὐσεβείας».

³⁸ Op.cit. (Anm. 17), 517: «[ἐλόγισθη] τὴν προτέραν μακαριότητα καὶ τὴν δευτέραν ἀθλιότητα, καὶ [ἔβαλε] κατὰ νοῦν, τίς μὲν ἦν, ὅτε ἦν μετὰ τοῦ Θεοῦ καὶ πατρός τεταγμένος, τίς δὲ γέγονε ὑποτεταγμένος τοῖς δαίμοσι». Siehe auch Thophanis Ceramei, op.cit. (Anm. 17), 381C: «ἔχρη γὰρ [...] εἰς συναίσθησιν εὐθύς τῆς προτέρας ἀφθονίας ἐλθεῖν καὶ σπεῦσαι πρὸς τὴν εὐδαιμόνα ἐστίασιν ἐπαυλεῖν». Vgl. ebenda, 381A, 388A.

³⁹ *Τριψίδιον κατανυκτικὸν περιέχον ἅπασαν τὴν ἀνήκουσαν αὐτῷ ἀκολουθίαν τῆς Ἁγίας καὶ Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς*, Athen 1992 (Verlag Φῶς), 12: «ὦ πόσων ἀγαθῶν ἐμαυτὸν ἐστέρησα! ὦ ποίας βασιλείας ἐξέπεσα!» Vgl. «ὄν μοι δέδωκας πρὶν, κακῶς ἐσκόρπισα θεῖον πλοῦτον». Ebenda, 13, 16.

⁴⁰ Ioannis Chrysostomi, op.cit. (Anm. 17), 630: «ἡδοναῖς καὶ ἁμαρτίας ἐμψύρεσθα». Vgl. ebenda, 631.

⁴¹ Op.cit. (Anm. 17), 384B: «τὸ τῆς ἀκολασίας πάθος τοῖς χοίροις παραέκασε». Vgl. ebenda, 381C-388A.

mos⁴² den Geschmack der Johannisbrotschoten der Sünde gegenüberstellt. Auf analoge Weise wurden auch die Worte des Psalms, dass der Mensch *dem einfältigen Vieh ähnlich wurde und glich sich diesem an* interpretiert. Athanasios von Alexandrien⁴³ kommentiert, dass der Grund für den Fall des Menschen in seiner übertriebenen Fixierung auf die fleischlichen Lüste zu suchen sei. Basileios der Grosse⁴⁴ glaubt, dass die Gleichstellung des Menschen mit den Tieren auf die fleischlichen Laster zurückzuführen ist, zu deren Sklaven sie sich gemacht hätten. Zu einer späteren Zeit schreibt Euthymios Zigabenos⁴⁵, dass der Mensch sich selbst zu den Tieren gezählt habe, da er sich von den Lastern beherrschen ließ und auf jede Art und Weise die fleischliche Lust sucht. Schließlich wird in der Vesper am Samstag vor dem Sonntag des verlorenen Sohnes ein Sticheron gesungen, in dem erwähnt wird⁴⁶: *Als ich den Reichtum der väterlichen Gabe vergeudet hatte, weidete ich zusammen mit dem einfältigen Vieh und ich war erpicht auf sein Fressen*. In seinem Kommentar zu dem Wunsch des Sohnes, sich mit dem Futter der Schweine zu ernähren, paraphrasiert zuletzt Gregorios Palamas⁴⁷ den Psalmvers mit den Worten: *Wenn unser Verstand sich nicht an den göttlichen Geboten festhält, verwildert er und gleicht sich dem einfältigen Vieh an*.

Aus den zitierten Textabschnitten der kirchlichen Autoren wird deutlich, dass sowohl die Arbeit des verlorenen Sohnes als Schweinehirt als auch sein Wunsch, durch das Futter der Schweine satt zu werden, mit dem Verlust der Pracht des Menschen und seiner Gleichstellung mit der Tieren in eine direkte Verbindung gebracht wurden. Durch diese Verknüpfung kann die Auswahl der behandelten Darstellungen für die Bebilderung des Theodor- und Kiew-Psalters erklärt werden. Die Beziehung zwischen Illustration und Text wird jedoch nur durch komplizierte exegetische Deutungs-Kombinationen verständlich. Möglicherweise wurde deshalb diese Darstellung nicht oft für die Illustrierung des Psalms verwendet, wie es zumindest die erhaltenen byzantinischen Psalter belegen.

Eine notwendige Voraussetzung für ihr Verständnis ist auch die Kenntnis des Lesers der entsprechenden patristischen Literatur. An diesem Punkt muss in Erinnerung gerufen werden, dass Theodoros, der Schreiber der byzantinischen Handschrift, πρωτοπρεσβύτερος im Studios-Kloster war, während Michael, der Adressat des Psalters, als Abt desselben Klosters fungierte. Demzufolge kann man von einer Vertrautheit der beiden Geistlichen mit den patristischen exegetischen Texten ausgehen⁴⁸. Wenn Theodor nicht selbst den Psalter illustriert hat, standen zweifellos die Maler, die ihn fertigten, «gewiss unter theologischer Anleitung»⁴⁹. Auch der Kiew-Psalter wurde von Erzdiakon Spyridon für den Bischof Michael geschrieben. Das geistliche Amt der beiden setzt ebenfalls deren Kenntnis der patristischen Literatur voraus.

Was schließlich die Frage betrifft, ob dem Maler des Theodor-Psalters hinsichtlich der Auswahl des Themas für die Illustrierung des Psalms eine Rolle zukommt, sollen folgende Gedanken geäußert werden. Es ist bekannt, dass viele der ikonographischen Themen in den Psaltern mit Randminiaturen auf das 5. Jahrhundert zurückgehen⁵⁰. Entsprechend ist es wahrscheinlich, dass die Abbildung des verlorenen Sohnes als Schweinehirt für die Illustrierung dieser Psalmverse schon vor dem Ikonoklasmus in heute nicht mehr erhaltenen Psaltern verwendet worden sein könnte. Andererseits ist bekannt, dass der Maler des Theodor-Psalters sich für den Schmuck des Codex auf eine Handschrift stützte, die im Studios-Kloster aufbewahrt wurde, welche er aber nicht genau kopierte. Oft hat er Darstellungen hinzugefügt oder ausgelassen, andere Themen hat er bereichert oder vereinfacht, manche Bilder hat er anders zugeordnet, und außerdem hat er bisweilen neue Kompositionen geschaffen⁵¹. Demzufolge kann die Vermutung ausgesprochen werden, dass der Miniaturmaler eine Darstellung, welche die Parabel des verlorenen Sohnes in einem Evangeliar illustrierte – wie diejenige im Codex Par. gr. 74 –, vereinfacht haben könnte und in die-

⁴² Op.cit. (Anm. 17), 517: «τῶν κερατίων ἡ γεῦσις γλυκεῖά ἐστιν, ἀλλ' ὁμως καὶ σκληρά κατ' αὐτό τε καὶ τραχεῖα. Τοιαύτη καὶ ἡ φύσις τῆς ἀμαρτίας· εὐφραίνει μὲν μικρά καὶ κολάζει μεγάλα». Vgl. Euthymii Zigabeni, op.cit. (Anm. 17), 1025B: «κεράτια κατὰ ἀναγωγὴν αἱ ἡδοναί».

⁴³ Athanasii Alexandrini, Ὁμιλῖαι εἰς τοὺς ψαλμοὺς, PG 27, 228A: «τὸ αἴτιον τοῦ ἐκπεσεῖν αὐτοὺς εἰς τὸ μέγα φρονεῖν τὰ σαρκὸς ἐπιθυμῆματα λέγει».

⁴⁴ Op.cit. (Anm. 35), 449D: «δοῦλος γενόμενος τῶν παθῶν τῆς σαρκὸς παρασυνεβλήθη τοῖς κτήνεσι».

⁴⁵ Ἐξηγήσεις εἰς τὸ ψαλτήριον, PG 128, 533A-B: «συνέταξεν ἑαυτὸν τοῖς κτήνεσι [...] δίκην ἀλόγων ἐπὶ τὰ πάθη φερόμενος [...] καὶ τὸ τῆς σαρκὸς ἡδὺν πᾶσι τρώποις μεταδίδωκων».

⁴⁶ Τριώδιον (Anm. 39), 12: «τῆς πατρικῆς δωρεᾶς διασκορπίσας τὸν πλοῦτον, ἀλόγοις συνεβοσκόμην ὁ τάλας κτήνεσι, καὶ τῆς αὐτῶν ὀρε-

γόμενος τροφῆς».

⁴⁷ Op.cit. (Anm. 17), 40D-41A: «ὁ ἡμέτερος νοῦς [...] ἂν μὴ προσέχη ταῖς θεαῖς ἐντολαῖς [...] ἀποθηριοῦται [...] τοῖς κτήνεσι τοῖς ἀνοήτοις ὁμοιωθεῖς».

⁴⁸ Vgl. Anderson, On the Nature, op.cit. (Anm. 4), 560.

⁴⁹ Hutter, Theodoros, op.cit. (Anm. 6), 197.

⁵⁰ Dufrenne, *Les illustrations* (Anm. 2), 219. Ch. Walter, "Latter Day" Saints and the Image of Christ in the Ninth-Century Byzantine Psalters, *REB* 45 (1987), 217-220 (= *Prayer and Power in Byzantine and Papal Imagery*, London 1993, Nr. X). A.G. Mantas, Die Schilderhebung in Byzanz - Historische und ikonographische Bemerkungen, *Βυζαντινά* 21 (2000), 546-547.

⁵¹ Anderson, On the Nature, op.cit. (Anm. 4), 559, 560. Vgl. Hutter, Theodoros, op.cit. (Anm. 6), 196.

ser Form in den Psalter aufnahm. Für diese Vermutung könnte auch die Tatsache sprechen, dass die Abbildung des verlorenen Sohnes als Schweinehirt in nur fünf Handschriften anzutreffen ist, von denen zwei (Theodor-Psalter und Pariser-Evangeliar) zu den künstlerischen Schöpfungen des Studios-Klosters gehören und zu einer Zeit gefertigt wurden, in welcher der Schreiber Theodoros dort tätig war. Das Evangeliar des Zaren Ivan Alexander kopiert den Pariser-

Codex oder entstammt demselben Prototyp, während die Miniaturen des georgischen Manuskripts auf diejenigen des griechischen Evangeliiars zurückgehen. Der Kiew-Psalter bezieht sich schließlich auch auf eine Vorlage aus demselben Kloster und derselben Zeit. Obwohl es verlockend wäre, einen bestimmten Maler mit der Auswahl der Darstellung zur Verbildlichung der Psalmverse in Verbindung zu bringen, muss die Frage seiner Einwirkung offen bleiben.

Απόστολος Γ. Μαντάς

«ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΕΝ ΤΙΜῆ ΩΝ ΟΥ ΣΥΝΗΚΕ». ΔΥΟ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΤΟΝ ΨΑΛΜΟ ΜΗ΄

Στο ψαλτήριο του Θεοδώρου, του έτους 1066 (Λονδίνο, Βρετανική Βιβλιοθήκη, κώδ. Add. 19.352, φ. 61r), ο 21ος στίχος του ψαλμού ΜΗ΄ εικονογραφήθηκε με μία παράσταση, στο ανώτερο τμήμα της οποίας φιλοτεχνήθηκε μια ανδρική μορφή να χτυπάει με ράβδο τα κλαδιά δέντρου, από το οποίο πέφτουν καρποί και φύλλα, ενώ στο κατώτερο εικονίζονται χοίροι που τρώνε τους πεσμένους στο έδαφος καρπούς (Εικ. 1). Με παρόμοια σύνθεση (Εικ. 2) εικονογραφήθηκε ο 13ος στίχος του ίδιου ψαλμού – ο οποίος ταυτίζεται με τον 21ο – στο ψαλτήριο του Κιέβου, του έτους 1397 (Αγία Πετρούπολη, Ρωσική Εθνική Βιβλιοθήκη, κώδ. 1252 F. 6, φ. 66v). Οι δύο αυτές παραστάσεις παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με μία άλλη (Εικ. 3), που συναντάται σε τετραευαγγέλιο των μέσων του 11ου αιώνα (Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη, κώδ. gr. 74, φ. 143r) και εντάσσεται στο σύνολο των σκηνών με τις οποίες αποδόθηκε εικαστικά στο χειρόγραφο αυτό η παραβολή του Ασώτου (Λουκ. ιε΄, 11-32). Η μικρογραφία του παρισινού κώδικα παρουσιάζει μεγάλη συγγένεια με την αντίστοιχη του γεωργιανού ευαγγελίου Djuchi II (Εικ. 4), που χρονολογείται στα τέλη του 12ου αιώνα (Τιφλίδα, Ινστιτούτο Χειρογράφων, κώδ. H 1667, φ. 172r), ενώ ταυτόχρονα αντιγράφηκε στο σλαβικό ευαγγέλιο (Εικ. 5) που φιλοτεχνήθηκε το 1356 για τον τσάρο Ιωάννη Αλεξάνδρο (Λονδίνο, Βρετανική Βιβλιοθήκη, κώδ. Add. 39.627, φ. 185r). Από τις συνθέσεις του παρισινού, του γεωργιανού και του σλαβικού ευαγγελίου καταδεικνύεται ότι και στις πέντε μικρογραφίες εικονίζεται η εργασία του Ασώτου ως χοιροβοσκού (Λουκ. ιε΄, 15), ενώ παράλληλα γίνεται έμ-

μεση αναφορά στην επιθυμία του να τραφεί με τα κεράτια που έτρωγαν οι χοίροι (Λουκ. ιε΄, 16).

Οι συμβολικές ερμηνείες που δόθηκαν από τους εκκλησιαστικούς συγγραφείς στα συγκεκριμένα σημεία της ευαγγελικής αφήγησης παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με τα εξηγητικά σχόλια στο 13ο και τον 21ο στίχο του ψαλμού ΜΗ΄. Η μελέτη των σχετικών πατερικών κειμένων καταδεικνύει ότι η εργασία του Ασώτου ως χοιροβοσκού και η επιθυμία να κορέσει την πείνα του με την τροφή των χοίρων θεωρήθηκε ότι αντιστοιχεί στους στίχους του παλαιοδιαθηρικού κειμένου *ἄνθρωπος ἐν τὴν ὧν οὐ συνήκεν, παρασυνεβλήθη τοῖς κτήνεσι τοῖς ἀνοήτοις καὶ ὁμοιώθη αὐτοῖς*. Με τους συσχετισμούς αυτούς ερμηνεύεται και η επιλογή της απεικόνισης του Ασώτου ως χοιροβοσκού για την εικαστική απόδοση της απώλειας της αρχικής μεγαλοπρέπειας του ανθρώπου και της εξομοίωσής του με τα ζώα. Η σχέση πάντως της παράστασης με το ψαλμικό κείμενο γίνεται κατανοητή μέσα από σύνθετους συνδυασμούς και ίσως γι' αυτό το λόγο δεν χρησιμοποιήθηκε ευρέως στην εικονογράφηση των βυζαντινών ψαλτηρίων.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Der Nersessian 1970, Abb. 98. Abb. 2: Vzdornov 1978, Taf. 66. Abb. 3: Omont 1908, Taf. 125. Abb. 4: Apostolos Mantas. Abb. 5: Filow 1934, Taf. 88b.