

Koptische Poesie des 10. Jahrhunderts.

Von

Dr. Hermann Junker.

EINLEITUNG

Die koptische Literatur hat im 10. Jahrhundert eine Spätblüte erlebt. Was wir in den vorhergehenden Perioden vergebens suchen, tritt uns plötzlich um das Jahr 1000 als etwas Fertiges und Abgeschlossenes entgegen: eine volkstümliche Poesie.

Erm an hat in seinen « *Bruchstücken koptischer Volkslitteratur* »¹ zuerst die Aufmerksamkeit auf diese Poesie gelenkt; seine Abhandlung enthält eine ausführliche Besprechung des Archellitesgedichtes, die Märchen von Salomo, von Theodosios und Dionysios, und kleinere Lieder aus dem Schmidtschen Bruchstück und der Berliner Liedersammlung P. 8127. Ein grundlegendes Kapitel über koptische Metrik und eine grammatische Skizze bilden den Schluss.

Weitere Lieder wurden bekannt durch P l e y t e - B o e s e r « *Interprétation de la Résurrection* » in den « *Manuscrits coptes du Musée de Leide* » S. 417 ff.

Die « *Koptischen Kreuzlegenden* » des Strassburger Fragmentes hat S p i e g e l b e r g im « *Recueil de travaux* » Bd. xxiii, 206 ff. publiziert, übersetzt und kommentiert.

Den grössten Zuwachs erhielt der Liederschatz durch die neue Berliner Liederhandschrift P. 9287, veröffentlicht durch M ö l l e r in den « *Koptischen Urkunden aus den königl. Museen zu Berlin* » Bd. I. Heft 2. S. 45-66. In der *Ae. Z.*

¹ Aus den « *Abhandlungen der Kgl. Preuss. Akademie der Wissenschaften zu Berlin* » vom Jahre 1897.

vom Jahre 1901, S. 104 ff. hat M ö l l e r über Alter, Inhalt und Vortragsvermerke dieses wichtigsten Stückes geschrieben und Beiträge zu Strophenbau, Metrum und Grammatik geliefert.

Die Liederhandschriften des British Museum sind angezeigt, besprochen, mit Hinweisen versehen und mit wenigen Ausnahmen ediert von C r u m, *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the British Museum* und *Coptic Manuscripts brought from the Fayyum*.

Einzelne kleinere Lieder finden sich in den « *Kopt. Urkunden aus d. kgl. Museen zu Berlin* » Bd. I. Heft 1. N. 30 (E r m a n - C r u m); und *Ae. Z.* 1901, S. 150 (M ö l l e r).

Nachträge zu E r m a n s « *Bruchstücken* » haben O. v. L e m m, « *Kleine koptische Studien* » XX, S. 128 und M ö l l e r, *Ae. Z.* 1901, S. 149 gebracht.

Die Verwaltung der *Rylands library* erlaubt mir, auch die dort vorhandenen Liederhandschriften zu benutzen und mitzuteilen. W. E. C r u m hat mich auf dieselben aufmerksam gemacht und mir in liebenswürdiger Weise seine Kopien und Erläuterungen zur Verfügung gestellt.

Vorliegende Arbeit war anfänglich als eine Ergänzung gedacht. Sie sollte vor allem die noch fehlende eingehendere Kritik und Uebersetzung der beiden grossen Liederhandschriften von Berlin und Leiden bringen. Doch ergab sich dabei so viel Neues, dass es notwendig wurde, das ganze Material noch einmal durchzuarbeiten, und es ratsam schien, sämtliche Lieder in Text und Uebersetzung an dieser Stelle zu geben, um so mehr, da die Publikationen noch einmal mit den Originalen verglichen wurden, wobei sich an mehreren Stellen nicht unerhebliche Verbesserungen und Ergänzungen ergaben. Es wurde dadurch zugleich ein praktischer Zweck erreicht: wer sich über diese Poesie unterrichten will, findet nunmehr hier alles zusammen behandelt, von wenigen Spezialfragen, für die er Verweise findet, abgesehen.

ABKUERZUNGEN.

- Arch. = Archellites-Gedicht.
 Berl. = Berliner Liederhandschrift P. 9287.
 Br. = Erman, Bruchstücke koptischer Volkslitteratur.
 Brit. M. = Crum, Catalogue of the Copt. Manusc. in the British Museum.
 Ciasc. = Ciasca, Sacrorum bibliorum fragmenta.
 C. M. = Crum, Coptic Manuscripts.
 K. = Koptische Grammatik v. Steindorff.
 K. St. = Kleine koptische Studien v. O. v. Lemm.
 Leid. = Die Leidener Liederhandschrift (Auferstehungslieder).
 Möll. = Möller's Aufsatz in Ae. Z. 1901, S. 104.
 Pl.-B. = Pleyte-Boeser, Manuscripts coptes.
 Pont. = Pontificale, ed. Tuki.
 Rit. = Rituale, ed. Tuki.
 Ryl. = Lieder aus der Rylands library.
 Schm. = Lieder des Schmidtschen Bruchstückes.
 Str. = Das Strassburger Liederfragment.
 Theot. = Theotokia, ed. Tuki.
 Triad. = Triadon, ed. O. v. Lemm.

I. Teil

I. KRITIK DER EINZELNEN HANDSCHRIFTEN.

Ueber den äusseren Befund der Handschriften und ihre Erwerbung finden sich Notizen am Anfang der betr. Publikationen; für den Schriftcharakter vergl. Möll. S. 105. und die Tafeln am Schlusse dieser Arbeit.

a. *Die neue Berliner Liederhandschrift.*

Möller charakterisiert *Pap. Berl. 9287* als eine «Sammlung von Liedern, zumeist metrischen Bearbeitungen von Sprüchen aus den Proverbien, dem Ekklesiastes und dem

Hohenlied » und glaubt, es sei die Absicht des Schreibers gewesen, « eine Sammlung » salomonischer « Sprüche anzulegen; doch hat er gelegentlich Verse eingemengt, deren Inhalt mit jenem König nichts zu tun hat ».

Dies Urteil bedarf jedoch wesentlicher Ergänzungen. Ursprünglich war diese Sammlung nur als eine metrische Bearbeitung der Proverbien, des Ekklesiastes und des Hohenliedes gedacht, und zwar in der angegebenen Reihenfolge, wie wir sie auch in der koptischen Bibel vorfinden. Ist uns auch die Ueberschrift am Anfang verloren — die ganze erste Seite fehlt — so deutet doch die Nachschrift des zweiten und die Einleitung des dritten Teiles unzweifelhaft darauf hin. Gegen Schluss von Seite 16 steht nämlich: **ΑΥΧΩΚ ΕΒΟΛ ΕΒΙ-ΝΧΩ ΕΠΕΚΛΗΝΙΑΣΤΗΣ ΣΟΛΩΜΩΝ** = « Zu Ende gehen die Sprüche des Predigers Salomo »; und S. 17 wird eingeleitet mit: **ΣΥΝ ΘΕΩ ΠΧΩ ΝΝΧΩ ΝΣΟΛΩΜΩΝ ΠΡΟ** = « Mit Gott! Das Lied der Lieder des Königs Salomo ». Es ist das ein vollgiltiger Beweis, dass ursprünglich eine systematische Behandlung der betreffenden Bücher geplant war. Zwar hat der Schreiber unterlassen, Teil 1 und 2, Proverbien und Ekklesiastes, durch Ueber- oder Nachschrift zu trennen, doch lässt sich die Scheidung ohne Mühe nach dem Inhalt der Strophen vornehmen. Den Strophen 1-32 liegen nämlich — von den später zu behandelnden Einschiebungen abgesehen — die Proverbien zugrunde, die in Strophe 29 ausdrücklich als **ΝΕΣΠΑΡΘΥΜΙΑ ΕΥΤΑΗΥ** « seine (des Salomo) berühmten Proverbien » genannt werden¹. Mit Strophe 33 beginnt die Paraphrase des Ekklesiastes und hier erst begegnet man dem **Α-ΠΕΚΛΗΝΙΑΣΤΗΣ ΤΑΜΟΝ** « der Prediger hat uns gelehrt », oder **ΠΕΧΕ-**

¹ Die Ueberschrift der Proverbien (Ciase.) lautet: **ΜΠΑΡΘΟΥΜΙΑ ΣΟΛΩΜΩΝ ΠΩΗΡΕ ΠΛΑΥΕΙΛ ΠΕΝΤΑΡΡΡΟ ΖΜΠΙΝΔ**. Des Ekklesiastes: **ΚΑΙ-ΝΕ ΠΩΑΧΕ ΜΠΕΚΛΗΝΙΑΣΤΗΣ ΠΩΗΡΕ ΠΛΑΥΕΙΛ** etc.

ΠΕΚΔΗΣΙΑΣΤΗΣ « es spricht der Prediger », während der Verfasser der Sprüche vorher immer **COΛΟΜΩΝ ΠΡΡΟ** **ΝΣΑΒΕ** oder **COΛΟΜΩΝ ΠΡΡΟ** u. ähnl. genannt wird.

Kann so über die ursprüngliche Anlage kein Zweifel bestehen, so ergibt sich andererseits, dass wir eine weder vollständige noch zuverlässige Wiedergabe der Urschrift vor uns haben.

Die *Unvollständigkeit* hat schon ein anderer Kopte gefühlt und Ergänzungen vorgenommen, wo er unten am Rande der Blätter einen leeren Raum vorfand. Derartige oft unglücklich gewählte Nachträge finden sich S. $\overline{\Theta}$ = Strophe 39; $\overline{\Lambda}$ = Strophe 49; $\overline{\text{E}}$ = Strophe 70; $\overline{\text{E}}$ = Strophe 75; $\overline{\text{H}}$ = Strophe 83; $\overline{\Theta}$ = Strophe 87.

Tafel 1 am Ende des ersten Teiles dieser Arbeit gibt auf Seite $\overline{\Theta}$ eine Paraphrase aus dem Hohenliede; am unteren Rande ist später mit kleinerer Schrift ein Lied über Ekklesiastes X, 16 zugefügt worden. Vielleicht wäre es ratsamer gewesen, in der Publikation der Handschrift diese Nachträge als solche schärfer zu kennzeichnen.

Die *Verderbtheit* unserer Handschrift zeigt sich am deutlichsten in den zahlreichen sinnlosen Einschiebungen. An einigen Stellen könnte man vermuten, dass der Schreiber, ähnlich den Verfassern der Midrasch, absichtlich aus Anlass irgend eines in der paraphrasierten Bibelstelle behandelten Wortes zu einem anderen Zitate überging, in dem zufällig dasselbe Wort sich wiederfindet; doch ist meist nicht einmal dieser gewollte Zusammenhang zu finden.

Deutlich erkennt man derartige Einschiebsel als Fremdkörper, da nach ihrer Eliminierung keine Lücke empfunden, sondern ein Zusammenhang hergestellt wird; vergl. so Strophe 13 zu 17; 56 zu 60; 77 zu 80.

Aeusserst interessant ist es, zu sehen, wodurch der Verfasser zu seinen Einschiebungen verleitet wurde. Es lässt sich das in den allermeisten Fällen genau verfolgen.

In Betracht kommen:

1. Anklang der Worte.

Strophe 64 aus der Paraphrase des Hohenliedes beginnt: **†ΝΑΒΩΚ ΕΞΟΥΝ ΕΠΑΚΗΠΟΣ ΕΠΟΥΥ** "ich will heut' in meinen Garten gehen (und mein Brot und meinen Honig essen...) „ = Cant. V, 1. Durch **†ΝΑΒΩΚ** wird der Schreiber zur Aufzeichnung eines anderen Liedes veranlasst, das ebenfalls mit **†ΝΑΒΩΚ** beginnt: **†ΝΑΒΩΚ ΕΠΕCΗΤ ΕΠΚΑΖ** "ich will hinab zur Erde gehen (und Abraham sagen, was ich an Sodom tun werde) „ = Genes. XVIII, 21 ff.

In Strophe 22 führte der Anfang **ΠΝΟΥΤΕ ΝΝΑΙΟΤΕ ΕΚΕΩΤΩ ΕΡΟΙ** "Gott meiner Väter, hör' auf mich „ (Worte Salomos) zu Strophe 23 **ΠΝΟΥΤΕ ΝΤΑΨΕΙ ΝΑΝ ΕΧΩΠΚΑΖ** "Den Gott, der zu uns auf Erden kam (haben sie gekreuzigt) „.

Die Worte der Königin von Saba in Strophe 94: **ΤΩΟΥΝ ΜΑΡΟΝ ΤΕΝΒΩΚ ΕΘΙΕΛΗΜ** "Auf! lasst uns gehen und nach Jerusalem ziehen „, verleiteten zu Strophe 95: **ΤΩΟΥΝ ΜΑΡΟΝ ΤΕΝΒΩΚ ΕΠΗΙ ΕΠΩC** "Auf! lasst uns gehen und zum Hause des Herrn wallen „.

Der vorletzte Vers von Strophe 95 lautet: **ΝΑΙΑΤΨ ΕΠΕΤΝΑΘΙΝΕ ΕΝΟΥΝΑ** "Heil dem, der Gnade finden wird „. Diese Worte liessen den Schreiber den Wechselgesang Strophe 96 ff. anfügen, in dem der Refrain mit demselben Satze beginnt: **ΝΑΙΑΤΨ ΕΠΕΤΝΑΘΙΝΕ ΕΝΟΥΝΑ**.

Dass in Strophe 89/90 das Rätsel von dem Baume angefügt wird: **ΟΥΝ-ΟΥΨΗΝ ΡΗΤ ΖΙΤΑΧΩΡΑ** "Es wächst ein Baum in meinem Lande „, ist durch Strophe 88 Vers 3 verschuldet: **ΑΜΗ ΝΑΙ ΖΑΠΨΗΝ ΕΠΖΙΒΑΝΟC** "Komm zu mir unter den Baum des Libanon „.

2. Anklang an den Melodienvermerk.

Klassische Beispiele sind Strophe 56-57 und 76-78.

Ueber Strophe 56 steht als Melodienvermerk **ΝΑΙΑΤΨ**. 56 behandelt Cantic. II, 11. **ΕΙC-ΤΕΠΡΩ ΔΟΟΥΕΙΝΕ** "Sieh', der Winter ist vorbei „. In 57 folgt eine Paraphrase von Psalm 31, beginnend mit **ΝΑΙΑΤΨ ΕΝΟΥΨΜΕ** "Heil dem Manne etc. „

Die Strophen 76 und 77: **ΤΑΨΕΔΕΕΤ ΤΑΒΡΟΜΠΕ** "Meine Braut, meine Taube etc. „ und **ΑΜΗ ΝΑΙ ΖΑΠΖΙΒΑΝΟC** "Komm zu mir vom Libanon etc. „, beides Paraphrasen aus dem Hohenlied, sind nach der Weise **ΕΙC-ΝΕΨΟΥΨΤ** "Sieh' die Schlüssel „ zu singen. Dies Stichwort veranlasste den Schreiber, das Musterlied

anzufügen, das mit den Worten beginnt: **ΕΙΣ-ΝΕΥΟΥΤ ΕΤΑ-ΛΗΤΡΟ** "Sieh' die Schlüssel meines Reiches (habe ich in deine Hände gelegt, o Petrus) „.

3. *Das gleiche Metrum.*

Des öftern pflegt der Schreiber Strophen aneinander zu reihen, die keinen anderen Zusammenhang als den desselben Metrums besitzen. Unter dem Stichwort **ΟΥΠΑΡΑΔ** finden wir Strophen 17, die von den bösen Frauen handelt, und 18, in der die drei gottverhassten Dinge aufgezählt werden: die Untat des Kain, der Verkauf Josefs und der Verrat des Judas. Der Vermerk **ΟΥΝΟΥΖ'** vereint unter sich eine Klage über die Vergänglichkeit der Welt (Strophe 31) und die Anrede der Königin von Saba an Salomo (32).

Den Strophen 60–62, Lieder aus Cantic. I. u. II, die nach der Weise **ΕΡΕ-ΤΕΚΩΙΝΙ** "Es ist dein Kommen „ zu singen waren, wird eine vierte durch **ΑΛΛΟC ΟΝ** (= "noch eine „ sc. nach derselben Melodie) angefügt, die aus den Osterliedern stammt: "Der Friede, den du deinen zwölf Aposteln auf dem Oelberge gabst „ etc.

Zwei Lieder, die Fasten, Beten und Almosengeben empfehlen (Strophe 91 u. 92), tragen den Melodienvermerk **ΔΙΧΟ**. Als dritte Strophe dieser Melodie wird angehängt: "Man brachte kleine Kinder zu Jesus, unserem Erlöser, dass er sie segne „ u. s. w. (Strophe 93).

Dabei kommt es seltsamerweise einmal vor, dass die fremde Strophe zuerst auftritt und die eigentliche Textstrophe nachfolgt.

Nach dem Vermerk **ΠΛ^λ**^λ über Strophe 7 wird zunächst die Erklärung des Lebensbaumes im Paradiese gegeben und erst in Strophe 8 die metrische Fassung von Proverb. XXVIII, 15.

4. *Stoffverwandtschaft.*

Dass in Strophe 14 die Königin von Saba erscheint, wird darauf zurückzuführen sein, dass in Strophe 13 von der Königin der Moabiter die Rede ist. Der Warnung Salomos: "Hütet euch vor den Frauen „ (Strophe 37) lässt der Schreiber die Worte Pauli folgen: "Ein gar schwerer Frevel ist's, sich an des Nächsten Frau zu vergehen „. Aehnlich sind Strophe 66 und 67 zu erklären, die fälschlich an Stelle der Paraphrasen von Cantic. III, 9 und VI, 7 getreten sind.

¹ s. unten unter N° 8.

Steht nun einmal fest, wie wenig der Schreiber seiner Aufgabe gewachsen war und wie oft er durch allerlei äussere Gründe veranlasst aus dem Geleise gerät, so erhebt sich die weitere Frage, ob denn das, was er von der Urschrift bietet, getreu und zuverlässig sei. Auch diese Frage ist zu verneinen.

Erstens hinsichtlich der Aufeinanderfolge der Strophen. Gewiss ist vorauszusetzen, dass die Lieder sich ursprünglich ungefähr dem Gange des Bibeltexes anschlossen. Doch ist von dieser natürlichen Reihenfolge absolut nichts mehr zu gewahren, ebensowenig wie irgend ein anderes Prinzip der Anreihung ersichtlich ist. Nehmen wir z. B. die Paraphrasen des Hohenliedes. Sie setzen ein mit II, 11: « Sieh', der Winter ist vorbei ». Es folgt IV, 11 « Der Duft deiner Gewänder » u. s. w. (s. unten); II, 8 « Die Stimme meines Bruders »; V, 1 « Ich geh' zu meinem Garten »; IV, 8 « Komm vom Libanon, meine Braut »; V, 8 « Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems » u. s. w. Es liegt also weder eine Anlehnung an die Folge der Kapitel noch eine vernünftige Anordnung der Materie vor.

Auch bringt es der Schreiber fertig, uns dasselbe zweimal mitzuteilen. Strophe 9 z. B.: « Wenn Du klug und verständig bist, tue alles mit Ueberlegung » u. s. w. ist wörtlich identisch mit Strophe 59.

Interessant ist die Zusammenstellung von Strophe 76, 77, 81 u. 82. Die nicht übereinstimmenden Worte sind durch Kursivdruck hervorgehoben:

- | | | |
|-----------------|---|---|
| 76 ^a | { | “ Meine Braut, meine Taube,
Meine wahre, vollkommene Kirche,
Auf! folge mir nach,
Dass ich dich zum Himmel zu meinen Vater nehme. „ |
| 82 ^a | } | “ Meine Braut, meine Taube,
Meine wahre, vollkommene Kirche,
Auf! folge mir nach,
<i>Denn nach deiner Schönheit sehn'ich mich. „</i> |

- 82b { " Honig ist unter deiner Zunge,
Milch unter deinen Lippen;
Wer sich an dich hält,
Dem verzeih' ich seine Sünden. „
- 81b { " Honig ist unter deiner Zunge,
Milch unter deinen Lippen;
Wer sich an dich hält,
Dem verzeih' ich seine Sünden. „
- 77b { " Honig ist unter deiner Zunge,
Milch unter deinen Lippen;
Wer auf dich hört,
Dem verzeih' ich seine Sünden. „
- 77a { " Komm zu mir vom Libanon,
Meine Braut, meine Taube,
Meine wahre Kirche,
Du Ort, da man allen Menschen die Sünden vergibt. „
- 81a { " Komm zu mir vom Libanon,
Meine Braut, meine *schöne* Taube,
Meine wahre Kirche,
Du Ort, da man allen Menschen die Sünden vergibt. „

Weiterhin lässt sich nachweisen, dass auch manche Lieder nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten sind. Einige offenkundige Fälle seien angeführt:

Strophe 1 lautet:

- a. " Eine grosse Trauer ist's, Fremdling zu sein,
Verlassenheit ist Herzeleid,
Aber die Armut ist schlimmer als das alles,
Spricht Salomo der weise König „.
- b. " Denn wer ein Weib genommen, hat Trauer genommen,
Wer ein Kind erzeugt, hat Leid erzeugt,
Wer Gnade fand durch Gottes Hände,
Gar gross ist dessen Ruhm. „

Die Begründung von 1^a durch 1^b ist offenbar unsinnig.
Die Lösung für 1^a gibt uns Strophe 26:

- 26 a. " Ein *Elend*¹ ist es, Fremdling zu sein,
Verlassenheit ist *Trauer*,
Aber die Armut ist schlimmer als das alles.
Spricht Salomo, *Davids Sohn.* „
- b. " Denn wenn du fremd bist, findest du keinen Ruhm,
Bist du verlassen, so kannst du nicht streiten,
Streitest du aber mit einem Reichen,
So gibt er sein Geld, dass er dich töte. „

1^b findet seine richtige Stellung in Strophe 33:

- 33 a. " Der Prediger sagte uns
In seinen Worten voll des Lebens,
Dass es nichts im Leben dieser Erde gibt,
Es sei denn Trauer und Leid. „
- b. " Denn wer eine Frau genommen, hat Trauer genommen,
Wer ein Kind erzeugt, hat Leid erzeugt.
Bei der Kinderlosigkeit wiederum ist keine Wurzel;
Spricht Salomo Davids Sohn. „

und eine vollkommeneren Rezension in Strophe 100:

- 100 " Wer eine Frau genommen, *trägt eine Last;*
Wer keine genommen, ist einsam;
Wer ein Kind erzeugt, hat Trauer erzeugt,
Bei der Kinderlosigkeit wiederum ist keine Wurzel. „

Eine Textverderbnis anderer Art findet sich in Strophe 60:

- 60 a, " Es ist der Duft deiner Kleider,
Jakob, mein geliebter Sohn,
Wie der Duft einer Lilie,
Die man auf reiner Flur gefunden. „
- b. " Das ist die Jungfrau,
Die uns den König der Herrlichkeit gebar,
Dessen heiliger Duft
Uns erlöset hat. „

¹ Abweichungen in Kursivschrift.

Hier wäre also Jakob, der Sohn Isaaks als Typus Mariens gedacht. Doch gibt uns Theot... $\overline{\text{πΗ}}$ einen Fingerzeig für die Berichtigung des Textes: (« Es verkündigt deinen Ruhm, Maria »)

“ Salomo auch,
Der Prediger,
Im Lied der Lieder,
Indem er also spricht: „

“ Meine Schwester, meine Freundin,
Du Vollkommene,
Der Duft deiner Gewänder
Ist Spezereienduft. „

Gemeint ist Cantic. IV, 11 und diese Stelle ist in Strophe 60, die unter den Paraphrasen des Hohenliedes steht, einzufügen. Der Schreiber hat, durch den Gleichklang der Worte verleitet, einen Passus aus Isaaks Erstgeburtssegen dafür eingesetzt und scheint sich nicht bewusst geworden zu sein, welchen Widersinn er dadurch geschaffen hat. Andere Beispiele siehe Strophe 84 und 86.

Der Text ist von den vorhandenen Handschriften am stärksten vom Vulgärdialekt durchsetzt und weist die meisten Fehler auf¹.

Als Resultat der voraufgehenden Untersuchungen ergibt sich demnach, dass die Liederhandschrift uns den Urtext, — eine systematische metrische Bearbeitung der Proverbien, des Ekklesiastes und Hohenliedes —

1. durch zahlreiche Einschreibungen entstellt und
2. weder vollständig, noch
3. in dem richtigen Zusammenhang und der natürlichen Reihenfolge wiedergibt;
4. dass häufige Wiederholungen vorkommen,

¹ z. B. Verwechslung von Singular und Plural in Strophe 7; 37; 65; 76.

5. dass an mehreren Stellen der Text verderbt ist und sinnentstellende Irrtümer vorliegen.

Von welcher Tragweite für die ganze Behandlung der Handschrift diese Feststellungen sind, bedarf keiner Erwähnung.

b. Die Handschriften des British Museum.

1. Die sa'idischen Texte.

Brit. M. N°. 361. — Diese Papyrushandschrift ist *Brit. M.* und *C. M.* N°. 5 in die Prosaliteratur eingereiht, doch ist der Text ohne Zweifel poetisch und muss unserer Epoche zugehört werden.

Dafür sprechen zunächst äussere Gründe. Die einzelnen Verse sind nämlich durch Punkte getrennt, auch da, wo ein Prosatext kein Interpunktionszeichen setzen würde (*Recto* Z. 6, *Verso* Z. 16). Ausserdem steht nach bestimmten Abschnitten der charakteristische Doppelstrich für die Abteilung der Strophen, und der letzte Teil *Verso* 14–19 wird genau wie bei den Liedern durch trennende Linien und Punkte abge sondert. — Als Akta eines Heiligen kann das Bruchstück nicht gelten, denn der Stil ist gänzlich verschieden, und der Wechsel in der Person bliebe bei dieser Voraussetzung unerklärlich; auch der Tenor eines Enkomions ist ein anderer.

Von besonderer Bedeutung ist die Uebereinstimmung des Textes mit den Liederhandschriften in bezug auf bestimmte Wendungen. Den Vers $\mu\epsilon[\gamma\omicron\omicron\epsilon\sigma]\tau\epsilon\tau\omega\omicron\omicron\epsilon\rho\omicron\varsigma$ *Verso* 6 und $\mu[\epsilon\gamma\omicron\omicron]\epsilon\tau\tau\epsilon\tau\omega\omicron\omicron\epsilon\rho\omicron\kappa$ *Verso* 19 finden wir *Berl.* 71 u. 94: $\mu\epsilon\gamma\omicron\omicron\epsilon\tau\tau\epsilon\tau\omega\omicron\omicron\epsilon\rho\omicron\varsigma$ 55: $\mu\epsilon\gamma\omicron\omicron\epsilon\tau\tau\epsilon\tau\omega\omicron\omicron\epsilon\rho\omicron(\kappa)$ wieder; *Recto* 15: $[\zeta]\omicron\kappa\rho\alpha\phi\iota\ \eta\alpha\eta\ \eta\tau\epsilon\kappa\chi\iota\sigma\tau\omega\rho[\iota\alpha]$ begegnet uns auch in dem Liede *Brit. M.* N°. 975: $\zeta\omega\kappa\rho\alpha\phi\iota\alpha\ \eta\alpha\eta\ \epsilon\theta\iota\sigma\tau\omega\rho\iota\alpha$. So dürfte über das literarische Genus dieses Fragmentes kein Zweifel mehr bestehen.

Eine Schwierigkeit liegt in der Bestimmung des *Recto* und *Verso* des Blattes; denn am oberen Rande scheinen 1–2

Zeilen zu fehlen und unten schliessen beide Texte ab. Doch scheint die vorbehaltliche Bezeichnung Crums die richtige zu sein. Recto beginnt mit einer metrischen Athanasiosgeschichte¹, die auf dem Verso fortgesetzt und zu Ende geführt wird; dann folgt das Schlusslied, das deutlich aus zwei vierzeiligen Strophen besteht.

Nº. 972. — Eine Sammlung dramatischer Gesänge ähnlich *Berl.* 96 ff. und den Strassburger Kreuzlegenden. Doch ist die äussere Anordnung eine verschiedene. *Brit. M.* 972 kennt keine Verstrennung durch Punkte, und der vom Volk zu singende Refrain wird nicht durch **ⲗⲁⲟⲥ** o. ä. eingeleitet. Darin folgt es dem Theodosiosmärchen. Aber auch **ⲗⲈⲒⲒⲘ** scheint ihm fremd zu sein, obwohl es das Rezitativ in der gewohnten Anordnung verwendet: Vorspiel – Rezitativ – Solo – Volk.

Die Handschrift, Pergament, ist von zwei verschiedenen Schreibern verfasst, doch sind die beiden Teile A. u. B., was Sprache, Inhalt und äussere Anlage angeht, vollkommen gleichartig und eng zusammengehörig; vgl. u. a. die nur in A. u. B. vorkommende Wendung: **ⲁⲬⲪⲒⲮⲘⲀⲔ** u. s. w. A. 4a; 4b; und B. 4a. Die Sprache ist verhältnismässig rein, ausser der freien Behandlung des **ⲛ** und **ⲉ** ist wenig Nennenswertes zu bemerken.

Nº. 974 u. 975. — Beide sind Aufzeichnungen kleiner Lieder ganz verschiedenen Inhalts (vergl. *Schm.* und *Berl.* P. 8127). 974 (Pergament) teilt nach Strophen, lässt aber die Verse ohne Trennung (vgl. 972). 975 (Papier) teilt nach Versen, aber auffallend durch Doppelpunkte, ähnlich Nº. 519, die aber ganz unregelmässig verwandt werden; einmal stehen sie mitten im Verse, ein andermal bleiben mehrere Verse ohne Trennungszeichen. Die Strophen wer-

¹ Auf der vorhergehenden verlorengegangenen Seite mögen noch einige einleitende Zeilen gestanden haben.

den ohne die üblichen Trennungsstriche aneinandergereiht. Auf dem Fragmente sind übrigens drei (nicht zwei) verschiedene Lieder aufgezeichnet: 1. Zwiegespräch zwischen Kyrrill und Dioskur über die Erlösung, 2. Was Athanasios von Christus sagt, 3. Lied des Kyrrill auf Maria.

N^o. 161. — Die Hymnen dieser Handschrift unterscheiden sich von allen anderen hier zu behandelnden Liedern, und nur *Ryl.* 44 u. 46 sind in gleichem Stil gehalten, ja enthalten zum Teil Duplikate; *Brit. M.* 161 bringt die beiden Schlussstrophen eines Schenute - Liedes, das *Ryl.* 44 vollständig erhalten ist. Es sind liturgische Stücke, wie die beigefügten Angaben klar erkennen lassen ¹.

Was ihnen eine besondere Bedeutung verleiht, ist ihre nahe Verwandtschaft mit der bohairischen liturgischen Poesie. Nicht nur, dass Bau und Ausdrucksweise ähnlich sind, wie schon ein flüchtiger Vergleich sofort ergibt — es lassen sich auch unverkennbare Uebereinstimmungen nachweisen.

Am Schlusse des Liedes auf den Martyrer Theodor *Brit. M.* 161 stehen die Anfangsworte einer geläufigen Endstrophe: **ϩΙΤΕΝ-ΝΙΕΥΧΗ**; man vergleiche damit die Schlussstrophe bohairischer Heiligenlieder z. B. auf die Apostel *Theot.* **ρμ̄η**

ϩΙΤΕΝ-ΝΙΕΥΧΗ .
ΝΤΕ-ΝΕΝΙΟ† ΝΑΠΟCΤΟΛΟC .
Π̄C̄ ΔΡΙΖΜΟΤ ΝΑΝ .
μ̄π̄χω εβολ̄ ΝΤΕ-ΝΕΝΝΟΒΙ ✽

Ebenso offenkundig ist ein Zusammenhang zwischen der Schlussstrophe des Schenuteliedes *Ryl.* 44 ² und den häufig verwendeten Versen am Ende bohairischer Troparien z. B. zu Ehren des hl. Athanasios *Theot.* **ρ̄ϣ̄ζ** zu **ρ̄ξ̄ϛ** ³:

¹ s. unten unter N^o 6.

² Vgl. auch den Schluss des Hymnus auf Johannes den Täufer *Ryl.* 44.

³ Mit drei Hebungen [**βατος**]; daher die Erweiterungen.

Ryl.

ϢⲓϢ ⲁⲡⲓⲃⲥ ⲈϢΩⲛⲁⲛⲉⲛⲉⲣⲉⲗⲧⲏⲥ
 ΠΕΝΕΙΩΤ ΑΠΑ ΨΕΝΟΥΤΕ :
 ϢⲱⲈⲚⲈⲢⲉⲗⲧⲏⲥ ρⲁⲣⲟⲛⲉⲛⲉⲛⲉⲣⲉⲗⲧⲏⲥ
 ϢⲚⲁ-ⲛⲈⲚⲚⲟⲄⲈ ⲈⲄⲟⲗ : —

Theot.

ⲐⲱⲄⲗ ⲁⲡⲓⲃⲥ Ⲉⲣⲏⲓ ⲈϢΩⲛⲉⲛⲉⲣⲉⲗⲧⲏⲥ
 Ω ΠΕΝΙΩΤ ΕΘΟΥΑΒ ΝΔΙ-
 [ΚΕΟϢ
 ΔΒΒΑ ΔΘΑΝΑϢΙΟϢ ΠΙΑΠΟ-
 [ϢⲐⲐⲟⲗⲓⲕⲟϢ.
 ΝⲐⲐⲉⲗⲧⲏⲥ-ⲛⲈⲚⲚⲟⲄⲈ ΝΔΝ Ⲉ-
 [Ⲅⲟⲗ ϢⲱⲈ

In einem Hymnus zu Ehren mehrerer Heiligen *Brit. M.* 161 finden sich die Verse :

ⲪⲈ ΔΥΧΩΚ ⲈⲄⲟⲗⲁⲛⲉⲛⲉⲣⲉⲗⲧⲏⲥ
 ⲁⲡⲉⲗⲗⲟⲙⲟϢ ⲕⲁⲗⲱϢ

Dieselbe Stelle findet sich *Theot.* ϢⲕⲈ in der Doxologie auf den hl. Paulus :

ⲪⲈ ΔΚΧΩΚ ⲈⲄⲟⲗⲁⲛⲉⲛⲉⲣⲉⲗⲧⲏⲥ
 ⲁⲡⲉⲕⲗⲟⲙⲟϢ ⲛⲕⲁⲗⲱϢ

Solcher Anklänge lassen sich noch viele anführen, so dass an einem Zusammenhang beider Poesien nicht mehr gezweifelt werden kann¹.

2. Die mittelaegyptischen Texte.

C. M. N^o. 6. *Brit. M.* 1222. — Drei Fragmente (A.B.C.) einer Papyrushandschrift in fehlerhaftem Mittelaegyptisch, das besonders die Vokale mit grosser Willkür behandelt². Der Text ist ohne Verstrennung wie ein Prosatext geschrieben, und nur das hin und wieder auftretende Strophenabschlusszeichen zeigt äusserlich, dass ein poetischer Text vorliegt. Linien, die sich durch die ganze Breite des Blattes ziehen, trennen teils verschiedene Abteilungen desselben Liedes, teils Lieder verschiedenen Inhalts. — A. und B. bilden

¹ s. unten unter N^o. 8.

² Siehe Crum a. a. O.

die Teile eines Blattes; doch ist jedesmal der innere Teil etwas abgebrochen. Es lässt sich aber die ursprüngliche Breite ungefähr angeben, da sich die Lücke Verso Absatz 2. Z. 1 u. 2 sicher ergänzen lässt. Es stehen dort in jeder Linie 39 Buchstaben, wozu auch C Recto 3 stimmt, sodass sich ein gewisser Anhalt für die Bestimmung der anderen Lücken ergibt.

Brit. M. N^o. 519. — Drei kleine Lieder verschiedenen Inhalts. Der Text ist stark verwildert. Doppelpunkte als Verstrenner sind oft sinnlos gesetzt, ebenso stehen die Strophenrenner (Doppelstrich) an ganz verkehrten Stellen.

c. Die Leidener Auferstehungslieder.

In den « *Manuscripts coptes du Musée de Leide* » S. 417 wird die nun zu behandelnde Liederhandschrift als « *Interprétation de la Résurrection* » bezeichnet, eine Uebersetzung des **ΟΥΩΖΟΥ ΕΤΑΝΑΚΤΑΚΙΟ**, das auf der ersten Seite steht¹. Es ist jedoch sicher, wie unten dargetan wird, dass **ΟΥΩΖΟΥ** an dieser Stelle « *Gesang* » oder allenfalls « *Melodie* » bezeichnet. Die Handschrift war auch ursprünglich als eine Sammlung von Osterliedern gedacht; darauf deutet schon der Einleitungsgesang hin: eine Apostrophe des auferstandenen Erlösers, des glorreichen Kreuzes und Grabes. Dagegen kann von einer eigentlichen Paraphrase des biblischen Textes über die Auferstehung gar keine Rede sein, von wenigen Strophen abgesehen. Was der Text uns jetzt bietet, sind freilich nicht mehr ausschliesslich Auferstehungslieder, es haben auch Leidensgedichte in die Sammlung Eingang gefunden. Zudem ist die ursprüngliche Anordnung sicherlich nicht eingehalten worden.

¹ Siehe Tafel II^a

Sonst ist uns dieser Text von allen am treuesten überliefert¹; er ist auf besseres Material (Pergament) geschrieben und hat die klassische Sprache relativ rein bewahrt. Die Handschrift zählt nach Liedergruppen² d. i. zusammenhängenden Gesängen und nimmt auch darin eine Sonderstellung ein.

Es seien im Folgenden die Lieder kurz durch Stichworte skizziert; dabei bezeichnen die Stellen in Kursivschrift die Gesänge, die wohl ursprünglich nicht in der Sammlung standen.

1. Einleitung: Begrüssung des Auferstandenen, des glorreichen Kreuzes und Grabes.
2. Das Mysterium des Heiles.
3. *Der Streit um den Kreuzestitel: "König der Juden"*.
4. Deutung von Psalm 96, 6 "Die Himmel erzählen seine Gerechtigkeit", u. s. w. auf die Auferstehung.
5. Marias Freude über Christi Auferstehung.
6. Die Bestechung der Grabeswächter.
7. *Simon von Kyrene.*
8. *Der heidnische Hauptmann unter dem Kreuze.*
9. Die Bestechung der Grabeswächter. (vergl. n. 6).
10. *Die Warnung der Frau des Pilatus.*
11. Auslegung des Zitates: "Es herrscht Gott vom Holze her".
12. Auslegung von Psalm. 29, 6 "Am Abend Weinen - Am Morgen Freude".
13. Christus mit dem Lamme Isaaks verglichen.
14. *Vom reuigen Schächer.*
15. Friedensgebet am Ostertag.
16. Fürbitte für Kranke und Verstorbene am Osterfest.
17. Das Geheimnis von Christi Tod und Erstehen.
18. Christi Erbarmen in der Erlösung.
19. Das Leben hat den Tod besiegt.
20. *Der Juden Undank: sie tranken Christum mit Essig.*
21. Magdalene und der Auferstandene.
22. Josef von Arimathäa.

¹ In $\bar{\text{B}}$ sind die beiden Strophen unrichtig abgetrennt; auch finden sich einige Schreibfehler.

² Siehe Tafel II^b

d *Das Archellitesgedicht.*

Aus der Archelliteslegende werden uns im P. 3213 nur die Reden der handelnden Personen in Form von Liedern wiedergegeben¹; die Schwierigkeit, die sich für den Vortrag dieser unzusammenhängenden Stücke ergibt, sucht Erman zu lösen, indem er annimmt, dass « der Vortrag unserer Verse einst noch von einer gleichzeitigen Wiedergabe der Legende begleitet war, die ihn erst ganz verständlich machte »; entweder so, dass die Schauspieler die Geschichte des Heiligen darstellen, « indem sie die gewöhnlichen prosaischen Stellen improvisieren, aber die besonders rührenden Reden singen », oder « die Geschichte wird, etwa von einem öffentlichen Erzähler, frei vorgetragen sein, der seine Prosa dann an den Hauptstellen durch Gesang dieser Verse unterbrach ».

Gegen diese Auffassung von der Anlage des Gedichtes lassen sich folgende Bedenken geltend machen: Erstens war es sehr wohl möglich, dass die Zuhörer erläuternder Prosatexte entraten konnten, wenn ihnen nämlich die Legende bekannt und geläufig war, was nach allem zu schliessen, wahrscheinlich ist. Dann ist uns seither durch die neu aufgefundenen Liederhandschriften die Aufführung eines Melodramas klarer geworden: wir sehen, wie für den erzählenden Teil einer Geschichte vor allem das Rezitativ (ΛΕΞΙC. s. unten) in Betracht kommt, und so ist zu vermuten, dass der Verfasser des Archellitesgedichtes dieselbe oder eine ähnliche Art des Wechselgesanges verwendet hätte, falls es seine Absicht gewesen wäre, die ganze Geschichte dramatisch wiederzugeben.

Etwas Sichereres wird man aber nicht behaupten können, ehe eine Vorfrage erledigt ist: Haben wir in unserer Hand-

¹ Auch macht Strophe I, 4 (vergl. Br. 22) keine Schwierigkeit, wie Lemm in *K. St.* nachgewiesen hat.

schrift eine getreue Wiedergabe des Originals vor uns? Erman scheint es anzunehmen, doch sprechen gewichtige Gründe dagegen. Wir haben nämlich mit einem Schreiber zu tun, der seiner Sache nicht sicher war. Gerade das Archelitesgedicht wimmelt von Fehlern bezüglich Vers- und Strophenabtrennung. Die Verspunktation z. B. wird unterlassen in Strophe 6 Vers 2 u. 6; 20 Vers 3. Das Trennungszeichen der Doppelstrophen fehlt in den Strophen 5; 6; 8; 9; 10; 11; 12; 14; 19; 20. Falsche Versabteilung findet sich in Strophe 11; 14; 15; 19; 23. Auch schienen die Melodienvermerke einem anderen Kopten nicht ganz in Ordnung, denn er trug deren am Rande nach bei Strophe 5; 7; 8; 10; 12; 15¹; 17. Nehmen wir dazu den oft handgreiflichen Mangel an Zusammenhang und den stark vulgären Dialekt, so müssen auch in bezug auf Vollständigkeit und Zuverlässigkeit ernste Bedenken entstehen, und es bleibt schwer zu entscheiden, wie eigentlich die Urschrift ausgesehen haben mag.

e. *Das Strassburger Fragment.*

Auf einem Blatt behandelt die Strassburger Liederhandschrift zwei verschiedene Legenden, die von der Kreuzerschei- nung (Recto) und die von der Kreuzerfindung (Verso). Dass es sich dabei nicht um ein zusammenhängendes Stück handelt, ist offenbar, wenn man einen Blick auf den Inhalt wirft: Auf Recto wie Verso die Schlussstrophen zweier Wechselgesänge, die beide inmitten der Handlung beginnen. Ausserdem geben uns die Vortragsvermerke einen Finger- zeig: wie unten nachgewiesen wird, folgten sich bei den Melodramen Rezitativ, Solo, Chor. Recto schliesst mit Chor, aber Verso beginnt mit Solo, es folgen dann regel-

¹ unnütiger Vermerk.

mässig Chor, Rezitativ, Solo, Chor. So erkennt man auch äusserlich, dass Verso nicht an Recto anzugliedern ist. Zu bemerken ist noch, dass sich sowohl unter der letzten Linie des Recto, als über der ersten des Verso die trennenden Striche und Punkte finden.

Doch wie ist diese lose Aufeinanderfolge zu erklären? Man könnte vermuten, dass das Blatt ursprünglich um ein Beträchtliches höher gewesen wäre und das verlorene Stück auf Recto den Anfang der Kreuzerscheinungslegende, auf Verso den des Kreuzerfindungsliedes getragen hätte. Doch hat das Blatt durchaus die gewöhnliche Höhe, und es lassen sich keine Spuren der Abtrennung mehr erkennen.

Die einfachste Lösung ist darum die, dass wir es, ähnlich wie in der Berliner Liederhandschrift, mit einer blossen Anreihung zweier verwandter Themata zu tun haben. Als der Schreiber den Kreuzerscheinungsgesang beendet hatte, fiel ihm der Schluss der Kreuzerfindungslegende ein, den er dann anfügte. Am Ende von Verso sind von anderer Hand Nachträge gemacht worden und zwar Ergänzungen der in Recto abgekürzten Chorlieder.

f. *Die Schmidtschen Bruchstücke und der Pap. Berl. 8127.*

Diese beiden Handschriften sind in mehr denn einer Beziehung enge mit einander verwandt. Nicht nur, dass das Material und Format dasselbe ist, auch ihre Anlage ist die gleiche. Beide sind kleine planlose Liedersammlungen, bei denen sich die Themata in bunter Reihe folgen, ohne auch nur eine äussere Anordnung erkennen zu lassen. Beide nehmen endlich in bezug auf Grammatik den anderen Handschriften gegenüber eine Sonderstellung ein: das Hauptcharakteristikum ist der Gebrauch des **α** statt **o**, der bei *Schm.* schwankt, in *P. 8127* regelmässig ist, während ihn die anderen Texte garnicht kennen; auch der häufige Wechsel von **κ**

und Υ , Υ und Λ beschränkt sich auf *Schm.* und *P.* 8127. Auffallender noch ist die Eigentümlichkeit der beiden Handschriften inbezug auf die äussere Einteilung des Textes. Im Gegensatz zu den übrigen Sammlungen ist ihnen die Trennung der Verse durch Punkte weniger bekannt; die Verse werden meist, aber ohne Konsequenz, durch Zwischenräume geschieden; auch benutzen sie die beiden Striche nicht, die sonst zur Abtheilung der Strophen dienen, sodass die Lieder äusserlich fast einem Prosatexte gleichen, und es an verschiedenen Stellen sehr schwierig ist, die Verse in ihrer ursprünglichen Gestalt und Anordnung herzustellen. Andererseits verwenden *Schm.* und *P.* 8127 allein den Vermerk $\tau\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ zur Kennzeichnung des Finales. Man wird darum nicht fehlgehen, wenn man zur Erklärung der auffallenden Verwandtschaft die beiden Bruchstücke demselben Orte und vielleicht auch demselben Schreiber zuweist, wenn sie auch nicht Teile desselben Buches sein können, wie schon *E r m a n*¹ bemerkt hat.

Als Besitzer des *Schm.*, das übrigens auffallend nachlässig geschrieben ist, wird *Br.* 32 ein Kopte Humisi, Sohn des Apa David genannt.

2. DIE MELODIENVERMERKE.

a. *Die Liederanfänge.*

Den meisten der Lieder sind einzelne, nicht zum Text gehörige Worte vorgesetzt, die wir, wie *E r m a n* vermutete und *M ö l l e r*² nachgewiesen hat, als Melodienvermerke auffassen müssen, d. i. als Anfänge von anderen Liedern, welche den Sängern bekannt waren, ähnlich wie die An-

¹ *Br.* S. 36.

² *M ö l l e r.* S. 108.

gaben der Weisen über den Psalmen. So steht über *Berl.* Strophe 76: **εἶς-νεψοϋτ** « Siehe, die Schlüssel », es sind die Anfangsworte des Liedes (Strophe 78): « Siehe, die Schlüssel des Himmelreiches, ich gab sie in deine Hände, Petrus » u. s. w.

Dieselbe Art der Melodienangabe finden wir in den bohairischen Kirchenliedern wieder; Die meisten Lieder sind dort nach der Weise **αλαα** oder **βατος** zu singen; die also beginnenden Lieder befinden sich *Theot.* **πα** u. **ρη**; Das Offizium (Theotokia) des zweiten Tages fängt an: **αλαα** **επι εφοι νεκκαζ νρητ** « Adam war noch im Herzen betrübt, — (da erbarmte sich der Herr — und suchte ihn heim — in seiner Gnade) ». Die ersten Worte des Offiziums des fünften Tages lauten: **πιβατος ετα-μωυχς παυ** **εροϋ** ... « Der Dornbusch, den Moses sah — (mitten in der Wüste, — der voll Flammen war — und dessen Zweige nicht verbrannten, — der ist ein Bild Mariens) ».

Möller möchte in *Berl.* Strophe 29: « Drei Dinge sind's auf der Welt, — die Gott alle drei liebt », etc. das Musterlied für die mit dem Vermerke **ϋουτ ερωϋ**; **ϋ ερωϋ** versehenen Strophen erblicken, geht aber dabei nicht auf die Schwierigkeit ein, dass ebendasselbe Lied mit einem anderen Vermerke **πα** versehen ist, während es doch selbst als Typus gelten soll. Die beiden Stichworte **ϋουτ ερωϋ** und **πα** könnten freilich, weil auf zwei gleichgebaute Lieder zurückgehend, promiscue gebraucht worden sein, aber es bleibt immerhin bedenklich, dass derselbe Schreiber hier dem Liede einen fremden Vermerk vorsetzt, das er vorher und nachher — Strophe 13 u. 54 — als Musterlied verwendet.

Leichter ist die Erklärung in einem ähnlichen Falle. *Arch.* Strophe 10: **παιωτ παρχηνεπισκοπος** « Mein Vater Erzbischof », u. s. w. wurde nachträglich von anderer Hand die Melodienangabe **πλι[ακ]** vorgesetzt, und Strophe 5 trägt zwei Vermerke: **παιωτ** und **πλιακ'**, der erstere vom Schreiber gesetzt, der andere von fremder Hand zugefügt. Hier werden wir zwei gleichwertige Melodienangaben d. i. Anfänge von Liedern identischen Metrums vor uns haben.

Denn es ist sehr wohl möglich, dass von derselben Melodie mehrere sehr bekannte und volkstümliche Lieder vorhanden waren, deren Anfänge demnach alle als Melodienvermerke benutzt werden konnten, und so mochte dem einen Schreiber dieses, dem anderen jenes als das geläufigere erscheinen, und es war in sein Gutdünken gestellt, welchen Versanfang er als Stichwort verwandte.

Vielleicht muss man daher *Str. Verso*: **Ḳᵱᵱᵀ ḲḂḂᵀ Ḳᵀᵀᵀ** „Blick gen Himmel“, u. s. w. als typische Strophe der nach der Weise **Ḳᵱᵱᵀ** zu singenden Lieder ansehen, wenn sie auch den Vermerk **ḲᵀḂḂᵀ-ᵀᵀḂḂᵀ** trägt. Dem Schreiber der *Str. Handschrift* galt eben **ḲᵀḂḂᵀ-ᵀᵀḂḂᵀ** als das öfter gesungene Lied, während die *Berl. Handschrift* **Ḳᵱᵱᵀ** als volkstümlicher voraussetzt. Vergl. auch *Brit. M.* 972 A. 2a.

45 verschiedene Melodienangaben sind M ö 11. 108/109 zusammengestellt, denen noch der Vermerk **ᵀᵀḂḂᵀ** *Brit. M.* N°. 974, 6; **ḲḂḂᵀ** ib. 9; **ḲḂḂᵀ** *C. M.* N°. 6 Fragm. B; **ḲḂḂᵀ** *Ryl.* 44; **ḲḂḂᵀ** ibid. 47; **ḲḂḂᵀ** (das Evangelium) ibid. 47; **ḲḂḂᵀḂᵀ** ibid. 38; **ḲḂḂᵀḂᵀ** (u. a.?) ibid. 49; und das gleich zu behandelnde **ḲḂḂᵀḂᵀ** hinzuzufügen sind¹. Doch sind uns ausser den oben erwähnten **ḲᵀḂḂᵀ-ḲḂḂᵀḂᵀ**, **ḲḂḂᵀ ḲḂḂᵀ** (?), **Ḳᵱᵱᵀ**, **ḲḂḂᵀḂᵀ** (*Berl.* Strophe 57) und **ḲᵀḂḂᵀ-ᵀᵀḂḂᵀ** (*Brit. M.* 972) leider keine der Musterstrophen erhalten, obwohl wir gerade in ihnen die volkstümlichsten Lieder zu erblicken haben. Doch lässt sich von einigen wenigstens noch das Thema bestimmen.

Ḳᵀᵀᵀ ḲḂḂᵀ = die 5 Buchstaben gibt die Erklärung eines hl. Namens, wohl die bekannte von **ḲḂḂᵀ**, ähnlich wie *Pl.-B.* S. 434 **ḲḂḂᵀ ḲḂḂᵀ** u. s. w. die Deutung der sieben Buchstaben des Namens **ḲḂḂᵀḂᵀ** gibt. — **ḲḂḂᵀ ḲḂḂᵀ**: « Ich und mein Vater » leitet die Paraphrase eines Ausspruchs Christi ein: Ich und mein Vater sind eins » o. ä.. — **ḲḂḂᵀ ḲḂḂᵀ** geht auf ein Marienlied zurück.

¹ Der Vermerk **ḲḂḂᵀ** M ö 11. l. c. lautet *Brit. M.* N°. 972 ausführlicher **ḲḂḂᵀ ḲḂḂᵀ**. Ueber **ḲḂḂᵀ**: **ḲḂḂᵀ**; **ḲḂḂᵀ**; **ḲḂḂᵀ** u. s. w. siehe unten unter N°. 8.

War ein Lied nach derselben Melodie wie das vorhergehende zu singen, so setzte ihm der Schreiber $\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ = « ein anderes (derselben Melodie) » vor; und sollte noch ein drittes die gleiche Weise haben, so wurde es mit $\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma \omicron\omicron$: « noch eines » angefügt. *Brit. M.* N°. 972 A 2a wiederholt dahei das Stichwort: $\kappa\epsilon\omicron\upsilon\alpha \varsigma\tau\omicron\chi' \overset{\lambda}{\pi\alpha}$ « noch eines der Weise $\pi\lambda\alpha\gamma. \alpha'$. Jedoch sind derartige Bezeichnungen nicht obligatorisch; es kann ein Melodienvermerk für mehrere aufeinanderfolgende Lieder genügen ohne irgend einen weiteren Verweis.

Andererseits verwendet *Leid.* $\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ nur bei gleich gebauten Strophen innerhalb desselben Gesanges wie $\bar{\alpha}$, $\bar{\theta}$; folgen sich dagegen zwei Lieder derselben Melodie, die verschiedenen Liedergruppen angehören, so wird statt $\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ zu setzen, der Melodienvermerk wiederholt: *Leid.* $\bar{\iota\alpha}$ zu $\bar{\iota\beta}$.

Erman *Br.* I. 43 u. Möll. S. 110 möchten in $\pi\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ *Berl.* 3 u. *Arch.* 15 eine Variante von $\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ sehen; doch haben wir sicher eine Melodienbezeichnung, den Anfang eines Liedes vor uns. Denn warum sollte aus $\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ auf einmal $\pi\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ werden, zumal der Artikel durch nichts motiviert ist? Von entscheidender Bedeutung ist die Stellung von $\pi\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ in *Berl.* Strophe 3. Strophe 1 trägt den Vermerk $\overset{\lambda}{\pi\lambda}$; 2 wird ohne besondere Bezeichnung angereiht und ist demnach wie 1 zu singen. Ueber Strophe 3 steht $\pi\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$, über 4 wiederum $\overset{\lambda}{\pi\lambda}$ wie über 1 und 2. Stünde also $\pi\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ für $\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$, so wäre $\overset{\lambda}{\pi\lambda}$ über Strophe 4 überflüssig, da ja 1–4 dieselbe Melodie hätten; demnach muss man in $\pi\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ eine eigene Melodienbezeichnung sehen.

Mit Unrecht wird Möll. S. 110 zum Beweise, dass $\pi\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ = $\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ eine Strophe identischen Metrums einleite, geltend gemacht, dass *Arch.* Strophe 14, 15 die gleiche Versanzahl habe, „ beide neunzeilig „. Denn nach dem auch ebendort vertretenen Prinzip muss 14, das keinen Vermerk trägt, wie 13 gebaut sein; 13 aber ist achtzeilig; ebenso muss 15 mit 16 übereinstimmen; 16 wiederum hat acht Zeilen. Die „ neunzeilige „ Strophe beruht auf falscher Punktierung des Schreibers (s. unten), und $\pi\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ ist der Vermerk für eine achtzeilige Doppelstrophe, wie auch *Berl.* Strophe 3.

b. **ΟΥΩΖΜ** und **ΣΤΟΙΧΟΣ**.

In einigen Fällen wird den Melodienangaben ein **ΣΤΟΧΟΣ** oder **ΠΟΥΩΖΜΣΤΟΧΟΣ** vorausgeschickt. Es findet sich **ΣΤΟΧΟΣ** *Leid.* $\bar{\alpha}$: **ΣΤ $\bar{\chi}$ ΑΥΔΙΚΕΟΣ** und $\bar{\eta}$: **ΣΤΟΧ' ΟΥΦΑΡΙΣΣΕΟΣ** (= *Berl.* über Strophe 80 **ΟΥΦΑΡΙC.**) **ΣΤΟΧ. Π $\bar{\alpha}$** *Brit. M.* N^o. 972; **ΣΤ χ . ΠΑΙΩΤ ΑΠΑ.** *ib.*; **ΣΤΟΧ. ΜΗΣΙΑC** *ib.* N^o. 974, 3, 10; **ΣΤΟΧ. ΔΙCΩΤΜ** *ib.* 8; **ΣΤΟΧ. ΕΚΡΟΥ** *ib.* 9; **ΣΤΟΧ. ΟΥΝΟC** *ib.* 6.

ΠΟΥΩΖΜΣΤΟΧΟΣ in *Schm. Br.* S. 31: **ΠΟΥΩΖΜΣΤΟΧΟΣ †ΠΑ** (= *Arch.* 1. **†ΠΑΡΙCΕ ΔΠ** vergl. *Berl.* S. 31); **ΠΟΥΩΖΜΣΤΟΧΟΣ ΠΝΟC** *Br.* S. 32; 34; **ΠΟΥΩΖΜ ΠCΤΟΧΟΣ**.... *Br.* S. 26; ω^1 **Υ' ΣΤΟΧ. ΔΝΟΚ ΜΕΠΑΙΩΤ** *Brit. M.* N^o. 974.

Nur **ΣΤΟΙΧΟΣ**, ohne Angabe des Musterliedes, findet sich *Brit. M.* N^o 974; *Ryl.* 43; vgl. *Br.* S. 40; dass es sich dabei wohl um eine unvollständige Bezeichnung handelt, geht daraus hervor, dass dasselbe Lied *Brit. M.* 974 **ΣΤΟΧ. ΔΝΟΚ ΜΕΠΑΙΩΤ**, dagegen *Berl.* P 8127 nur **ΠΟΥΩΖΜ CΤΩΧΕC** überschrieben ist.

α . In älteren liturgischen Texten bezeichnet **ΟΥΩΖΜ** — im Bohairischen immer **ΒΩΖΕΜ** — den Psalmvers, der als « Antwort » auf eine Lesung gesungen wurde, also genau dem Responsorium der lateinischen Liturgie entsprechend; so z. B. in *Pl.-B.* S. 164: **ΠΑΙ-ΝΕ ΠΟΥΩΖΜ ΕΧΗ-ΝCΟΠ ΝΩΥ ΝΤΕΥΩΗ** « Das sind die Responsorien für die einzelnen Lectionen der Nacht » vergl. ebenda S. 166.

Dann bebedeut **ΒΩΖΕΜ** — in entsprechender Entwicklung wie **ΔΕΞΙC**. (s. unten) — überhaupt einen Teil eines Wechselgesanges. Ein anschauliches Bild dieser Verwendung gibt uns *Pont. I.* $\bar{\rho}\bar{\alpha}$ verglichen mit *Pont. II.* $\chi\bar{\alpha}\epsilon$. Aus der Apokalypse wird Kapitel 21 Vers 1-19^a verlesen

¹ s. unten S. 347.

19^a: « Die Grundsteine der Mauer der Stadt sind aus allerlei Edelsteinen gebaut » (Rubrik):

<p>ἸΤΑ ΘΑΧΕΝ-ΠΙΧΙΝΩΥ ΝΝΙΩΝΙ ΕΥΕΡΨΑΔΙΝ ΜΠΑΙ- ΒΩΖΕΜ ΚΑΤΑ ΚΑΘΟΣ ΝΩ- [ΟΥΝ ☩</p> <p>« ΔΝΟΚ ΔΙΝΑΥ ΕΠΚΩΤ [ΝΟΥΠΟΔΙΣ » —</p> <p>ΕΡΕ ΠΙΚΛΗΡΟΣ ΟΥΩΖΕΜ [ΕΡΟΦ ΕΦΧΑ ΜΜΟΣ ☩</p> <p>« ΕΡΕ- ΠΕΝΣΩΤΗΡ ΘΕΝ- [ΤΕΣΜΗΤ . . . »</p>	<p>Dann, vor der Lesung der Steine (Apoс. XXI, 19^b ff.) sollen sie dies <i>Responsorium</i> singen in der bekannten Weise: « Ich sah den Bau einer Stadt . . . » —</p> <p>Der Klerus <i>respondiert</i> da- rauf also: « Unser Erlöser ist in ihrer Mitte . . . »</p>
--	--

Nunmehr folgt die Fortsetzung der Lesung: 19^b ff.: « Der erste Grundstein war Jaspis » u. s. w.

Endlich bezeichnet **ΒΩΖΕΜ** schlechthin ein Lied, einen Sang z. B. *Pont. II. ῥῥζ πῃχορος δε εϋερψαδιν μπι-βωζεμ ντε πιπῆα εϋογαβ*: « *πιπνευμα μπαρακλη-τον . . .* » Der Chor aber soll das Lied vom hl. Geist singen: « Der Geist, der Tröster . . . » (metrisches Lied; vergl. *Pont. I. ῥῥη*; *Rit. τῥζ*)¹.

β. Häufiger jedoch wird **ΒΩΖΕΜ** als « Melodie, Weise » verwendet und **ΗΧΟΣ** des öfteren gleichgesetzt; die arabische Uebersetzung gibt dafür — wie für **ΗΧΟΣ** — meistens *حن*, seltener *طريقة* (z. B. *Pont. I. سῥῥ*).

Aus folgenden Beispielen ergibt sich die angeführte Bedeutung zweifellos:

{	<p>ΠΙΚΛΗΡΟΣ ΕΥΕΡΨΑΔΙΝ ΘΕΝΒΩΖΕΜ ΝΡΑΨΙ <i>Rit. ῥῥα</i></p> <p>= ΘΕΝΟΥΒΩΖΕΜ ΝΡΑΨΙ <i>Pont. I. سῥῥ</i></p> <p>vergl. ΘΕΝΗΧΟΣ ΝΡΑΨΙ <i>Rit. ῥῥ</i></p> <p>= ΘΕΝ ΗΧΟΣ ΜΦΡΑΨΙ <i>ibid. ῥῥε</i>. = « Freudenmelodie »</p>
---	---

¹ Eine ganz parallele Entwicklung: Responsorium — Wechselgesang — Gesang, findet sich bei der *ὑπακοή* der griechischen Liturgie.

{ **ΘΕΝΟΥΒΩΖΕΜ ΜΠΙΖΗΒΙ** *Pont. II. ρ̄ññ.* vgl. **ϸ̄Δ**; *Rit. τ̄ñ̄.*
 { = **ΗΧΟΣ ΜΠΙΖΗΒΙ** *Rit. γ̄ῶΔ* = « Trauermelodie »

{ **ΘΕΝΟΥΒΩΖΕΜ ΑΔΑΜ** *Pont. I. τ̄ῶζ*
 { = **ΗΧΟΣ ΑΔΑΜ** *Pont. II. ϸ̄ῖθ̄.* « Melodie Adam »

γ. Genauer bezeichnet **ΒΩΖΕΜ** die Melodie im Gegensatz zum Metrum, welches in den Rubriken mit **ΨΑΔΙΑ**, **ΨΑΔΙ** u. s. w. wiedergegeben wird. Soll ein Lied mit bestimmtem Metrum in der Melodie gesungen werden, die mit dem Musterliede gewöhnlich verbunden ist, so schreibt man — um ein Beispiel anzuführen — entweder **ΨΑΔΙ ΑΔΑΜ** *Pont. I. τ̄ῶε* und **ΨΑΔΙ ΒΑΤΟΣ Τῆ̄Η** oder **ΨΑΔΙΑ . . . ΗΧΟΣ ΑΔΑΜ** *ibid. τ̄κῆ* und **ΨΑΔΙ ΗΧΟΣ ΒΑΤΟΣ** *ibid. τ̄ξ̄Δ* d. i. das Lied hat das Metrum und die alltägliche Melodie von **ΑΔΑΜ** bzw. **ΒΑΤΟΣ**.

Doch kann dasselbe Metrum verschiedenen Melodien unterlegt werden. So unterscheidet man Freuden- und Trauermelodie bei demselben Liede, entsprechend dem tonus sollemnis und ferialis der lateinischen Liturgie. In diesem Falle wird zwischen **ΨΑΔΙ** und **ΗΧΟΣ-ΒΩΖΕΜ** scharf geschieden z. B. **ΨΑΔΙ ΑΔΑΜ . . . ΗΧΟΣ ΜΑΨΕΝΑΚ ΘΕΝ** « Lied (des Metrum) Adam . . . Melodie: **ΜΑΨΕΝΑΚ ΘΕΝ**. *Rit. ρ̄κ̄α* f. Dies **ΜΑΨΕΝΑΚ ΘΕΝ** ist der Anfang der dritten Strophe eines mit dem Vermerk **ΑΔΑΜ** versehenen Liedes *Rit. ϸ̄οξ̄*; vergl. ebenda **ϸ̄π̄ξ̄ ΜΑΨΕΝΑΚ** allein als Melodienvermerk.

ΨΑΔΙ ΑΔΑΜ ΕΥΕΧΟΣ ΕΧΕΝ-ΝΙΡΕΦΜΩΟΥΤ ΘΕΝ-ΗΧΟΣ ΘΙΟΥΩΙΝΙ ΘΙΟΥΩΙΝΙ » Lied (des Metrums) Adam, das man über die Toten singen soll in der Melodie: « Werde Licht, werde Licht ». *Rit. γ̄ρῆ*. Mit **ΘΙΟΥΩΙΝΙ ΘΙΟΥΩΙΝΙ** beginnt die zweite Strophe des obengenannten Adam - Liedes *Rit. ϸ̄οξ̄* und die Melodie dieser Strophe gilt als Trauermelodie: **ΒΩΖΕΜ ΜΠΙΖΗΒΙ** *Rit. τ̄ñ̄.*

δ. Wir gewinnen nunmehr aus dem Gesagten eine vollkommene Lösung für **ΣΤΟΧΟΣ** und **ΠΟΥΩΖΕΜ ΣΤΟΧΟΣ**.

Es bezeichnet **CTOXOC** = *στοῖχος, στίχος* den Bau der Strophe und ihren Rhythmus, und **ΟΥΩΞΗ** die Melodie. Unter *στίχος* versteht man in der griechischen Hymnographie den Vers eines Psalmes oder eines Canticums, dann aber auch eine Versgruppe, eine Strophe, ein Troparion¹. Von letzterer Bedeutung geht das **CTOXOC** der koptischen Lieder aus. **CTOXOC AYΔIKEOC** z. B. ist also eigentlich zu übersetzen: Strophe « Es hat ein Gerechter »; d. i. das Lied hat den Aufbau und Rhythmus [und die Melodie, s. unten] dieser Strophe. Soll ein Lied nach Metrum und Melodie des Musterliedes gesungen werden, so setzt man entweder einfachhin dessen Anfangsworte ohne jeden weiteren Vermerk, oder man hebt diese doppelte Uebereinstimmung noch eigens durch vorgesetztes **ΟΥΩΞΗ** und **CTOXOC** hervor. Soll dagegen ein Lied das Metrum der Musterstrophe, aber eine andere Melodie haben, so trennt man zwischen **ΟΥΩΞΗ** und **CTOXOC** wie zwischen **ΨΑΛΙ** und **ΗΧOC-ΒΩΞΗ**. Ein Beispiel für diese Scheidung in unseren Liedern bietet die Leidener Handschrift. Dort steht als Buchüberschrift **ΟΥΩΞΗ ΕΤΑΝΑCΤΑCΙC**. Es ist das nicht mit Paraphrase oder Interpretation zu übersetzen, denn nur wenige Lieder könnten zur Not als Auslegung des Bibeltextes von der Auferstehung gelten, bei der Mehrzahl dagegen ist das vollkommen ausgeschlossen². **ΟΥΩΞΗ** bedeutet hier « Lied, Gesang » wie oben α.³ So dürfte vielleicht zu erklären sein, dass *Leid.* **Α** und **ΙΗ** nicht **ΠΟΥΩΞΗ CΤΟΧOC**, sondern nur **CTOXOC** schreiben d. i. nur das Metrum angeben; denn die Auferstehungslieder besaßen wohl auch eine « Auferstehungsmelodie », die durch Feierlichkeit und Freudigkeit

¹ Siehe Stevenson, *L'Hymnographie de l'Eglise grecque* in der *Revue des questions historiques*, 1876, S. 497.

² Der Hinweis auf die Bedeutung « Paraphrase » bei der Erklärung des **ΠΟΥΩΞΗ CΤΟΧOC** (Müll. S. 108) ist zu streichen.

³ Weniger wahrscheinlich, aber immerhin nicht ausgeschlossen, ist die Bedeutung « Melodie » wie oben β-γ.

sich von der gewöhnlichen unterschieden haben mag. Ausdrücklich wird eine solche Melodie *Pont. I.* $\overline{\rho\mu\lambda}$ genannt: $\Theta\epsilon\sigma\upsilon\beta\omega\rho\epsilon\mu$ $\eta\tau\epsilon\text{-}\dagger\alpha\eta\alpha\sigma\tau\alpha\sigma\iota\varsigma$ $\epsilon\theta\bar{\nu}$ « In der Melodie der hl. Auferstehung ». Der Schreiber konnte sich aber auch damit begnügen, $\sigma\tau\omicron\chi\omicron\varsigma$ allein vor das Stichwort zu setzen, um Rhythmus und Weise zu bezeichnen, wie $\sigma\tau\omicron\chi\omicron\cdot\mu\eta\sigma\iota\alpha\varsigma$ *Brit. M.* N°. 974 = « Metrum (und Melodie) Messias », entsprechend $\psi\alpha\lambda\iota$ $\beta\alpha\tau\omicron\varsigma$ (oben γ). Es geht das klar aus *Brit. M.* N°. 974, 1-10 hervor, wo $\sigma\tau\omicron\chi\omicron\varsigma$ und $\omicron\upsilon\omega\rho\epsilon\mu$ $\sigma\tau\omicron\chi\omicron\varsigma$ abwechselnd gebraucht werden, wie $\psi\alpha\lambda\iota$ $\beta\alpha\tau\omicron\varsigma$ und $\psi\alpha\lambda\iota$ $\eta\chi\omicron\varsigma$ $\beta\alpha\tau\omicron\varsigma$.

ε. Die Bedeutung « Gesang, Melodie » liegt ferner vor in dem $\overset{\omega}{\gamma}$, das den Sologesang einleitet. C r u m hat in *Brit. M.* N°. 972 darauf hingewiesen, dass $\overset{\omega}{\gamma}$ hier nicht $\chi\omega$ ¹, sondern $\omicron\upsilon\omega\rho\epsilon\mu$ zu lesen sei; ein durchschlagender Beweis für seine Auffassung liegt in der Ueberschrift des *Brit. M.* N°. 974, 1 $\overset{\omega}{\gamma}$ $\sigma\tau\omicron\chi\omicron$ = $\omicron\upsilon\omega\rho\epsilon\mu$ $\sigma\tau\omicron\chi\omicron\varsigma$.

In den Wechselliedern steht $\overset{\omega}{\gamma}$ - $\omicron\upsilon\omega\rho\epsilon\mu$ stets im Gegensatz zur $\lambda\epsilon\zeta\iota\varsigma$, dem Rezitativ, kann also nur « Gesang, Melodie » bezeichnen; allenfalls könnte noch « Responsorium - Gegengesang » in Frage kommen, während der Inhalt und die Stellung der mit $\overset{\omega}{\gamma}$ eingeleiteten Strophen jede andere Bedeutung (wie etwa « Antwort » *Br. M.* l. c.) ausschliessen.

3. STROPHENBAU.

a. Strophe und Gegenstrophe.

α. — Die Liederstrophen bestehen meist aus vier, seltener aus zwei, drei oder fünf Verszeilen. Fast nie treten sie vereinzelt auf, am häufigsten kommen sie paarweise vor,

¹ Müll.110; in der Strassb. Handschrift freilich ähnelt $\overset{\omega}{\gamma}$ vollkommen einem $\overset{\omega}{\chi}$

dreimal zu 3 und einmal zu 5. Dass es sich dabei nicht um Teilstrophen sondern um Doppelstrophen handelt, hat Möller l. c. 111 wahrscheinlich gemacht. Es lässt sich das nunmehr endgiltig beweisen.

Das nach der Melodie **ετβε-ουτζιμε** zu singende Lied hat *Leid.* **ιβ** nur 4 Zeilen; derselbe Melodienvermerk steht *Str.* Verso über einem 2×4 zeiligen Liede, von dem abwechselnd 1-4 und 5-8 als Refrain in dem Wechselgesang des Recto verwandt werden.

In *Brit. M.* 972 A 2a, das mit dem Musterliede **ετβε-ουτζιμε** beginnt, wird Vers 5-8 der ersten Strophe als Refrain verwandt, und das Schlusssolo besteht ebenfalls nur aus 4 Versen.

Ebenso ist *Berl.* Strophe 96, die nach der Weise **ητοκπε ποζαζα** zu singen war, offenbar aus zwei vierzeiligen selbständigen Strophen zusammengesetzt, denn b Vers 5-8, tritt in Strophe 98 u. 100 als Chorlied, Refrain des Volkes, auf; auch die Solopartien bestehen beidemale aus vier Zeilen. — Vergl. auch den Vermerk **πνοσ**, der *Schm. c* eine achtzeilige, *e* eine vierzeilige Strophe einleitet (*Br.* S. 32 u. 34) und *Brit. M.* N°. 975, wo **πγκυπαρος** über einer achtzeiligen und zwei vierzeiligen Strophen steht.

Es ergibt sich aus dieser Wahrnehmung mit Notwendigkeit, dass die beiden Teile einer Doppelstrophe die gleiche Anzahl von Versen haben und *beide* mit dem Musterliede übereinstimmen müssen. Dadurch kommen die « neunzeiligen » Strophen (4 zu 5 Verse) in Wegfall; sie lassen sich übrigens auch auf anderem Wege als fehlerhaft erweisen ¹.

Es ist lehrreich festzustellen, in welchem Verhältnisse die einzelnen Teile solcher Doppelstrophen zueinander stehen.

¹ Ueberhaupt haben die einzelnen Teile der Doppelgesänge immer die gleiche Anzahl von Versen; als einzige mir bekannte Ausnahme könnte der hymnenartige Gesang *Rit.* **νιε** gelten.

Nur selten geht der Text unbekümmert fort, und ein Fall wie Leid. 16, wo a und b syntaktisch eng verknüpft sind, bleibt eine Ausnahme. Meist beginnt mit der zweiten Strophe auch ein neuer Gedanke, und in vielen Fällen wird man von Strophe und Gegenstrophe reden müssen d. i. einem Gesang, dessen Teile von verschiedenen Personen vorgetragen wurden. Einige typische Beispiele mögen das erläutern.

1. Strophe a. gibt das Bild, *Symbol*, b. bringt die *Ausdeutung*:

Berl. 64. a. " Ich will heut' in meinen Garten gehen,
Dass ich mein Brot und meinen Honig esse
Und meinen Wein und meine Milch trinke,
Spricht Salomo im Lied der Lieder. "

b. " Mein Garten, das ist die Kirche,
Mein Brot der Leib des Erlösers,
Und sein wahrhaftiges Blut
Vergibt uns unsere Sünden. "

Vergl. Berl. Strophe 60; 85; Pont. I, 16. Brit. M. N°. 519, 1;

2. Die zweite Strophe enthält die Lösung oder *Ausführung* der in der ersten enthaltenen *Andeutung*:

z. B. Berl. Strophe 18:

a. " Gott schuf Himmel und Erde;
Drei Greuel wurden offenbar,
Spricht der wahre Prophet
Moses der Gesetzgeber. "

b. " Kain tötete seinen Bruder,
Die Brüder verkauften Iosef,
Judas verriet unseren Herrn
Und wurde ausgeschlossen von seinem Ruhm. "

Vergl. Berl. Strophe 12; 29; Br. S. 33; Leid. 16.

3. Die beiden Glieder eines *Vergleiches* oder *Gegensatzes* verteilen sich auf a und b.

z. B. Berl. Strophe 53:

a. " Der Tor liebt seinen Feind,
Tut Böses denen, die ihn lieben;
Weist du ihn zurecht, so zürnt er dir,
Spricht Salomo, Davids Sohn ».

b. " Der Weise aber liebt die Zurechtweisung „ u. s. w.

Vergl. *Berl.* Strophe 8; 20; 13; 70. *Brit. M.* N°. 972 A. 2a.

4. b. enthält die *Begründung* von a.

z. B. *Berl.* Strophe 37:

a. " Hütet euch vor den Frauen „ u. s. w.

b. " Denn viele Helden starben

Der Frauen wegen... „ u. s. w.

Vergl. *Berl.* Strophe 38; 52; *Leid.* $\overline{\Theta}$; $\overline{\text{I}\Delta}$.

5. a und b = *Frage* und *Antwort* oder *Anrede* und *Entgegnung*.

z. B. *Berl.* Strophe 40:

a. " Wo sind die Habgierigen?

Wo die, so Speise und Trank liebten?

Wo die, die prächtige Gewänder trugen

Und goldene Ringe an ihre Finger steckten? „

b. " Kommt, wir wollen zum Grabe gehen

Und ihre grosse Armut schauen;

Ihr Essen und Trinken verging,

Und ihr Gedenken ist getilgt. „

Vergl. Strophe 43; *Br.* S. 34; *Leid.* $\overline{\text{K}\Delta}$; *Brit. M.* N°. 975.

Häufig findet sich bei Strophe und Gegenstrophe eine klare Uebereinstimmung der einzelnen Glieder, die *Respon- sion*¹; z. B.

Brit. M. 519 :

<i>Strophe</i>	<i>Gegenstrophe</i>
[Ich trete in] meinen neuen	Mein neuer <i>Garten</i> ist die
[<i>Garten</i> ,	[<i>Kirche</i> ,
Ich gehe hinein in meinen	Und Christus ist mein <i>Park</i> ,
[<i>Park</i> ,	
Wo duftende <i>Rosen</i> wachsen;	Die <i>Rosen</i> aber die dort....

Aehnlich *Berl.* 19; 26; 68-69 u. s. w.

β. Diese Feststellungen sind von grosser Wichtigkeit, wenn es sich um die Rekonstruktion fehlerhaft überlieferter

¹ Vergl. D. H. Müller, *Die Propheten in ihrer ursprünglichen Gestalt* u. s. w. Wien 1896, Bd. I, 190 ff.

Strophen handelt. Es lässt sich z. B. von *Arch.* Strophe 19 nach dem oben (4) Gesagten die ursprüngliche Form mit Gewissheit wiederherstellen. Es handelt sich, wie der Melodienvermerk von Strophe 17-18 zeigt, mit denen sie im Bau übereinstimmen muss, um eine achtzeilige Doppelstrophe. *a.* enthält die Bitte des Archellites, *b.* die Begründung derselben.

Überlieferter Text.

- 1 ΔΙΤΑΡΚΟ Ω ΤΑΜΑΔΥ .
- 2 ΕΠΡΑΝ ΕΠ̄Θ̄ ΕΝΕΘ̄Μ .
- 3 ΕΩ[Ω]ΠΕ ΨΑΡΤΙΣΙΣΕ ΝΑΙ .
- 4 ΤΑΞΕΙ ΕΒΟΛ ΤΑΝΑΥ ΕΠΟΥΣΟ .
- 5 ΔΙΤΙ-ΛΟΓΟΣ .
- 6 ΕΠΝΟΥΤΕ ΝΤΠΕ .
- 7 ΧΕ-ΜΙ ΝΑΥ ΕΠΣΟ ΕΝΣΡΙΜΕ ΨΑΕΝΕΣ .
- 8 ΜΙΝΩ-ΠΑΡΑΒΑ ΜΜΟΣ .
- 9 ΤΕΠΑΝΟΥΤΕ ΝΟΧ ΕΒΟΛ : —

Rekonstruktion.

- a.* 1 ΔΙΤΑΡΚΟ Ω ΤΑΜΑΔΥ .
- 2 ΕΠΡΑΝ ΕΠ̄Θ̄ ΕΝΕΘ̄Μ .
- 3 ΕΩΩΠΕ ΨΑΡΤΙΣΙΣΕ ΝΑΙ .
- 4 ΤΑΞΕΙ ΕΒΟΛ ΤΑΝΑΥ ΕΠΟΥΣΟ ※
- b.* 1 ΔΙΤΙ-ΛΟΓΟΣ ΕΠΝΟΥΤΕ ΝΤΠΕ .
- 2 ΧΕ-ΜΙ ΝΑΥ ΕΠΣΟ ΕΝΣΡΙΜΕ ΨΑΕΝΕΣ .
- 3 ΜΙΝΩ-ΠΑΡΑΒΑ ΜΜΟΣ .
- 4 ΤΕΠΑΝΟΥΤΕ ΝΟΧ ΕΒΟΛ : —

Arch. Strophe 20, die in der Handschrift ganz verderbt ist, lautet in der Rekonstruktion :

a. Bitte der Mutter :

- “ 1 Ich beschwöre dich beim Gott des Himmels,
2 Archellites mein geliebtes Kind,
3 Habe Mitleid mit mir
4 Komm heraus zu mir, dass ich dich schaue. „

b. Begründung der Bitte :

- “ 1 Gedenk', o mein Kind,
 2 Der Leiden, die ich mit dir trug
 3 Als du auf meinem Händen lagst
 4 Und ich deinem Munde die Brust gab. „
- c. Dringende Wiederholung der Bitte:
 “ 1 (So komm denn, dass ich) dein Gesicht sehe,
 2 Mein Geliebter, du Licht meiner Augen. „
 3-4 zerstört

Auch *Arch.* Strophe 14 und 15 sind nunmehr leicht zu emendieren. In 14 sind die Trennungstriche nach **πᾶσιν
 ἡμεῖς** zu setzen und in *b.* ist zwischen Vers 2 u. 3 der Trennungspunkt zu streichen. Verbindet man in 15 **ἀλλοῦ
 ἐβόλ** mit **τᾶνδ' ἔροκ**, so ist die vierzeilige Strophe wiederhergestellt. In *Arch.* 10, 11, 12 setze die Trennungstriche je hinter den vierten Vers.

Leid. **Β** setzt das Zeichen der Strophentrennung hinter den dritten Vers, *b.* hätte also 5 Verse; doch nach dem Satze von der Gleichheit der Glieder einer Doppelstrophe und dem Verhältnisse ihres Inhalts erkennt man sofort, dass also getrennt werden muss:

- a. “ Es ist ein grosses Mysterium,
 Das in Jerusalem geschah,
 Das allen Völkern geoffenbart wurde
 Und den Nationen bis zum Ende der Erde. „
- b. “ Das ist das Mysterium des Heiles.
 Durch das uns unsere Rettung ward „ u. s. w.

b. *Akrosticha.*

1. Ausser dem Rhythmus und der bestimmten Verszahl kennt die Poesie des 10. Jahrh. für gewöhnlich keine anderen poetischen Hilfsmittel beim Aufbau der Strophe. Die Sitte, die sich folgenden Strophen mit den einzelnen Buchstaben des Alphabets beginnen zu lassen, ist nur einmal in dem Salomomärchen des *Schm.* zu belegen (*Br.* 24),

worauf Lemm *K. St.* S. 128 zuerst hinwies. In der späteren bohairischen Poesie begegnen wir den alphabetischen Strophen allenthalben; in der *Theotokia* z. B. $\overline{c\bar{o}\lambda}$; $\overline{c\bar{o}\zeta}$; $\overline{c\bar{\pi}\epsilon}$ u. s. w.; im *Rituale* z. B. $\overline{\tau\bar{k}\epsilon}$; vergl. *Ae. Z.* 1907 (Schenute-Lied).

2. In der Leidener Liederhandschrift $\bar{\alpha}$, dem Einleitungsgesang, beginnen die einzelnen Abteilungen alle mit demselben Worte: $\overline{\chi\epsilon\rho\epsilon\ \pi\bar{c}\omega\rho}$ — $\overline{\chi\epsilon\rho\epsilon\ \pi\epsilon\tau\varsigma[\tau\alpha\upsilon\rho\varsigma]}$ — $\overline{\chi\epsilon\rho\epsilon\ \pi\tau\alpha\phi\omicron\varsigma}$ — $\overline{\chi\epsilon\rho\epsilon\ \pi\pi\omicron\upsilon\tau\tau}$; die alten griechisch-koptischen Hymnen mochten dabei als Vorbild gedient haben. In den bohairischen Kirchenliedern ist diese Wiederholung, die der Strophe eine grössere Feierlichkeit verleiht und daher an besonders bedeutsamen Stellen (wie *Leid.* $\bar{\alpha}$) berechtigt ist, alltäglich geworden. So beginnen u. a. mit $\overline{\chi\epsilon\rho\epsilon}$ die Strophen der Lieder *Theot.* $\overline{c\bar{i}\theta}$; $\overline{c\bar{\zeta}\tau}$; vergl. $\overline{p\bar{b}}$; — mit $\overline{\tau\bar{\omega}\epsilon\pi\tau\omega\tau}$ u. s. w. *Theot.* $\overline{c\bar{\pi}\lambda}$.

4. DER RHYTHMUS.

Ueber das allgemeine Prinzip des metrischen Baues der Verse ist man sich längst im Klaren. Erman hat zuerst nachgewiesen (*Br.* S. 44 ff.), dass er auf dem Wortakzente beruht, wie in der altägyptischen Poesie. Die Schwierigkeit, dies Gesetz im Einzelnen nachzuweisen, die Anzahl der Tonstellen und ihre Lage innerhalb des Verses zu bestimmen, liegt vor allem darin, dass wir nicht wissen, inwieweit der Dichter dem Rhythmus zuliebe von der grammatisch begründeten Betonung abweichen durfte.

Zur Lösung dieser Frage muss die Anwendung eines bedeutsamen Grundsatzes führen, des Gesetzes von der Uebereinstimmung der Lieder mit ihrer Musterstrophe und der gegenseitigen Uebereinstimmung der Strophen gleichen Metrums. Diesem Gesetz wurde bislang die verdiente Beachtung nicht geschenkt. Nennen wir beispielsweise das Mu-

sterlied a, die Strophen, die nach seiner Melodie zu singen sind: b, c, d, so muss, wenn anders die Musterstrophe überhaupt eine Bedeutung haben soll, Vers 1 von a denselben Rhythmus, dieselbe Anzahl von Tonstellen haben wie Vers 1 in b, und Vers 1 in c und d muss wiederum mit b 1 und a 1 übereinstimmen, m. a. W.: a 1 = b 1 = c 1 = d 1 und a 2 = b 2 = c 2 = d 2 u. s. w.

Sind also die Hebungen in dem Vers eines Musterliedes oder irgend einer anderen Strophe genau bestimmt, so muss der entsprechende Vers in den übrigen Strophen dieselbe Anzahl aufweisen. So ergibt sich z. B. für die *Br.* S. 48 zur Probe akzentuierten Strophen *Arch.* 4, in der alle Verse drei Hebungen haben müssen ¹ folgende Betonung:

Betonung nach Br. S. 48.

a. 1	eršan-uróme bók epšemó	(3') ²
2	tefer-urómpe, šafktóf epef-ěj	(3')
3	a-Archéllités bók etanséf	(4')
4	is-uměše ʼnhów epinaú epef-hó	(4')
b. 1	ešópe tekónah, pašére ʼmmerít	(4')
2	ere-pežojs nastók ežój	(3')
3	ešópe ón akka-sóma ehraj	(4')
4	mare-pžojs er-una nemák	(3')

Regelrechte Betonung.

a. 1	eršan-uróme bók epšemó	(3')
2	tefer-urómpe, šafktóf epef-ěj	(3')
3	a-Archéllités bók etanséf	(3')
4	isumšenhów epinaú epefhó	(3')

¹ das Nähere siehe dabei unten.

² die mit einem Strich versehenen Zahlen geben die Anzahl der Hebungen an.

- | | |
|------------------------------------|------|
| b. 1 ešôpe tekónah, pašère °mmerít | (3´) |
| 2 ere-pžójs nastók ežój | (3´) |
| 3 ešôpe ón akka-sóma ehraj | (3´) |
| 4 mare-pžójs er-uná nemák | (3´) |

Liest man nun einige Strophen gleicher Melodienangabe nach dem uns geläufigen grammatischen Akzente durch, so stösst man allenthalben auf Unebenheiten: da findet sich z. B. des öfteren a l mit drei Hebungen, b l mit zwei, c l gar mit vier. Es gilt darum vor allem fest zustellen, welches die normale, typische Anzahl der Tonstellen in jedem einzelnen Verse ist. Das ist uns auch in den meisten Fällen möglich. Seit Erman seine metrischen Gesetze aufgestellt, hat sich der koptische Liederschatz um ein Beträchtliches vermehrt. Wir sind jetzt in der Lage, für einzelne Melodienvermerke zahlreiche Belege zu bieten, und da nunmehr feststeht, dass die Teile der Doppelstrophen gleich gebaut sind, so verdoppelt sich die Anzahl der gleichmässig zu betonenden Strophen. Ausserdem stehen uns von den ähnlich gearteten bohairischen Kirchenliedern Hunderte von Strophen der beiden häufigsten Melodien zur Verfügung. Durch den Vergleich dieser Duplikate kann man nun den Typus der Strophe rekonstruieren. Lässt sich z. B. ein Vers in den meisten Fällen ungezwungen nur mit einer bestimmten Anzahl Hebungen lesen, während Fälle mit mehr oder weniger Tonstellen seltener sind, so muss man eben in jener Anzahl die normale und typische erblicken und die nach grammatischem Akzent nicht übereinstimmenden Verse auf die Normal-Tonzahl ausdehnen oder reduzieren.

Als Beispiel seien die mit dem Melodienvermerk $\overset{\lambda}{\pi\lambda}$ ¹ versehenen Lieder *Berl.* 1; 2; 4; 7; 8; 10; 11; 21; 25; 26; 29; 30; 50; 51; 52; 53; 64; 65 zusammengestellt, von denen

¹ s. unten unter N°. 8.

also die entsprechenden Verse dieselbe Anzahl Hebungen haben müssen.

α. Vers 1.

a. — Ein grosser Teil lässt sich offenbar nur mit drei Hebungen lesen, so dass diese Akzentenzahl als die normale gelten muss, zumal bei der Annahme von 2 oder 4 Tonstellen, die allein noch in Betracht kommen könnten, eine Ausgleichung der Verse unmöglich wäre.

65 a	† ΠΑΒΩΚ ΕΠΕΧΗΤ ΕΠΚΑΖ	ω _ ω _ ω _	¹
7 b	ΕΥΡΟΕΙΣ ΕΡΟΨ ΕΝΙΜΑΡΤΗΡΟΣ	ω _ ω _ ω _ ω	
50 b	ΕΒΟΛ ΧΕ ΑΠΚΕΡΟΣ ΤΑΚΟ	ω _ ω ω _ ω _	
1 a	ΟΥΝΟΒ ΕΛΥΠΗΤΕ ΤΗΝΤΨΜΜΟ	ω _ ω _ ω ω _	
2 a	ΟΥΕΡΟ ΝΔΙΚΕΟΣ ΠΕ ΣΟΛΟΜΩΝ	ω _ ω ω _ ω ω _	
4 a	ΠΑΨΗΡΕ ΕΚΨΑΝΒΩΚ ΕΤΕΚΚΛΗΣΙΑ	ω _ ω _ ω ω _ ω	
25 a	ΟΥΡΩΜΕ ΝΔΑССНАΥ ΠΑΥΣ	ω _ ω _ ω _	
52 a	ΕΨΩΠΕ ΕΚΡΝΟΥΝΟΒ ΠΡΑΨΕ	ω _ ω ω _ ω ω	
51 b	ΕΡΨΑΝΟΥΡΩΜΕ ΠΡΜΜΑΔΟ ΤΑΥΕΟΥΒΟΖ	ω ω _ ω ω _ ω ω _	
21 a	ΠΑΨΗΡΕ ΣΩΤΗ ΕΣΑΤΑΣΒΩ	ω _ ω _ ω ω _	
10 a	ΠΤΑΙΟ ΕΝΟΥΕΡΟ ΠΕ ΜΕΡΕΡΠΖΑΠ	ω _ ω ω _ ω ω _	
30 a	ΣΖΑΙΝΑΨΑΧ[Ε] ΕΖΡΑΙ ΕΠΕΚΖΗΤ	ω _ ω _ ω _	
29 a	ΨΟΜΗΤ ΕΖΩΨ Ν[Ε] ΕΥΖΙΧΜΠΚΑΖ	_ ω _ ω ω _	

b. — Demnach sind auch folgende Verse, die nach grammatisch berechnetem Akzent vier Hebungen haben müssten, ebenfalls mit drei Tonstellen zu lesen:

7 a	ΤΑΜΟΙ ΕΠΤΩΨΕΠΙΨΗΝ ΠΑΒΣ	ω _ ω ω _ ω _	
10 b	ΠΡΑΨΕ ΕΝΟΥΗΠΕ ΟΥΣΖΙΜΕ ΕΝΔΝΟΥΣ	ω _ ω ω _ ω ω _	²
4 b	ΨΑΝΤΕΚΣΩΤΗ ΕΠΙΨΟΜΗΤ ΕΧΩΜΜΕ	ω _ ω _ ω ω _	
51 a	ΠΕΜΚΑΖΗΖΗΤ ΕΝΟΥΡΩΜΕ ΝΖΗΚΕ	ω ω _ ω _ ω _ ω	

¹ Die den koptischen Versen beigegefügte Skansion ist nur als eine ungefähre zu betrachten; eine absolute Sicherheit lässt sich z. B. in bezug auf die Zählung des «Murmelvokals» *e* nicht immer geben; auch ist durch zahlreiche Schreibungen sicher gestellt, dass kurzes *e* gerne elidiert wird und *n* sich mit vorhergehendem Vokal meist zu einer Silbe verbindet. Vergl. **χα = χε α** u. s. w. (S. unten unter N. 9.). Auch lässt sich in vielen Fällen mit Bestimmtheit sagen dass zwei grammatisch betonte Worte nur eine Hebung haben, aber seltener gelingt es, diese Tonstelle sicher anzugeben; der jeweilige Rhythmus des Verses bildet in zweifelhaften Fällen bei der Entscheidung das Hauptmoment.

² Vergl. *Brit. M.* 161.

25 b	μπερχι ενουπορνη εζουνεπεκνη	ω _ ω _ ωω _
29 b	ουρνεκε ηρωμε εφοημαϊνουτε	υ _ ω _ υω _ υ
50 a	ωωπε εκονζαρεωρητ παυς	_ υωω _ ω _
64 a	†ναβωκ εζουνεπακηπος εποου	ω _ ωω _ ω _
8 b	ταιτεθε ενουρωμε ηρνεκε	ω _ ωω _ ω _ υ
8 a	ουμουιεφροκρ (sic) ουωνω εφοβε	ωω _ υω _ ω _ υ ¹

c. — Folgenden Versen würde die Grammatik nur zwei Tonstellen zuweisen; es muss also eine sonst unbetonte Silbe eine Hebung erhalten:

53 a	ωαρε πατρητ μερεπεφχαχε	_ ω _ ωω _ υ ²
53 b	ωαρε προμερητ μερετεςβω	_ ωω _ ωω _
30 b	μαρε πμοου εφριτεκπυγη	_ ω _ ωω _ υ
52 b	χε ωαρε προου ενουατρητ	υ _ ω _ ωω _
64 b	πακηποςπε †εκλησια	υ _ ωω _ ω _
65 b	†ναχοου επαγγελοσ	ω _ ω _ υ _ (?)
2 b	απενσ[ωτ]ηρ εναγαθοσ	_ ω _ ωω _
26 a	ουμητεφινητε τμητωμο	υ _ ω _ υωω _
1 b	χεπενταφ χισριμε αφχιλυπη	ω _ υ _ ωω _
21 b	αρι ππετναουφ μενετψαατ	υ _ ωω _ ω _

β. Vers 2.

a. — Das Normalmass sind drei Hebungen:

64 a	ταουωμ μπαοεικ παβιω	υ _ ω _ ω _
64 b	παοεικ πε πωμα μπσωρ	υ _ ω _ ωω _
50 b	αηρωμε ηρκροφ ενεγερηγ	υ _ ω _ ωω _
51 a	ηταουδυνατοσ χιτφ ηδοησ	ωω _ ω _ ωω _ υ
51 b	σεναχισε μμοφ ζεπεφφαχε	ω _ ω _ ωω _ υ
25 b	τεστωδεμ εμοκ ζιπεκταιο	υ _ ωω _ ωω _
2 b	ει εκηπκαζ ρνουθεφιο	_ ωωω _ ωω _
4 b	λαδ πα... επδσ	υ _ ... _ ... _
8 a	ουλαβοι εωαυφι ηνεσωνρε	ω _ ω _ ωω _ υ
1 a	ουεμκαζ ερητπε τμητατρωμε	ω _ υ _ υωω _ υ
10 a	πταιο ενουρνεκε πε ωεπρωτ	ω _ ω _ υωω _
7 a	παι εφρητ ζιπαραλισος	_ υ _ ωωω _ υ
7 b	παι εταυμιφε αυχιπεκλομ	_ ωω _ ωωω _

¹ S. unten S. 361.

² oder ωω _ _ ωω _ υ

2 a	ΟΥΡΜΗΝΗΤ ΠΕ ΔΥΩ ΠΡΗ...	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
21 a	ΔΥΩ ΠΤΖΑΡΕΖ ΕΝΔΕΝΤΟΖΗ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
21 b	ΠΕΤΚΗΚΑΖΗΥ ΕΚΕΖΩΒΕΣ ΜΜΟΟΥ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
50 a	ΠΕΧΑΔΥ ΕΒΙΠΣΟΦΟΣ ΣΟΖΟΜΩ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
53 a	ΨΑΦΗΡΠΕΘΟΥ ΕΝΕΤΜΕ ΜΜΟΦ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
53 b	ΨΑΦΔΟΚΙΜΑΖΕ ΠΝΕΤΗΝΥ ΕΧΩΦ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
65 b	ΠΣΕΗΝΔΩΤ ΕΒΟΖ ΖΙΠΕΨΤΚΟ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _

b. — Auf drei Tonstellen zu reduzieren sind:

4 a	ΖΑΡΕΖΕΡΟΚ ΕΠΕΡ... ΕΒΟΖ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
25 a	ΖΑΡΕΖΕΡΟΚ ΕΠΕΡΟΥΩΜ ΠΕΜΑΦ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
30 b	ΡΩΨΕΕΡΟΚ ΕΠΕΡΩ ΖΙΨΕΜΟ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
52 b	ΣΩΟΥΑΖΕΡΟΦ ΕΠΟΥΑΨΗ ΠΨΑΧΕ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
29 b	ΟΥΡΜΗΔΟ ΕΦΤΗΜΗΤΗΑ ΠΟΥΟΝΗΜ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
30 a	ΩΩ ΕΚΜΕΛΕΤΑΜΜΟΟΥ ΕΝΔΥΝΗΜ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _ ¹
10 b	ΠΕΨΩΟΡΨΡΟΠΕ ΟΥΣΖΙΜΕ ΕΣΖΟΟΥ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
29 a	ΕΡΕΠΝΟΥΤΕ ΜΕΜΜΟΟΥ ΕΨΩΟΜΗΤ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _

c. — Auf drei Tonstellen zu dehnen sind:

26 a	ΟΥΤΑΔΕΠΩΡΙΑ ΤΕΜΗΤΑΤΡΩΜΕ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _ ω _ ²
26 b	ΕΚΗΡΑΤΡΩΜΕ ΜΕΚΗΨΤΩΝ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
1 b	ΠΕΝΤΑΦ ΧΠΕΨΗΡΕ ΔΦΧΠΕΕΜΚΑΖ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
8 b	ΕΥΨΑΝ ΤΟΥΦ ΕΧΝΟΥΖΗΚΕ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _ (?)
52 a	ΜΕΚΖΗΤΗΜΤΕ ΕΠΟΥΠΙΡΑΣΜΟΣ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _

γ. Vers 3.

a. — Fast alle Verse lesen sich bequem mit drei Hebungen :

7 a	ΕΡΕΠΕΦΚΑΡΠΟΣ ΖΟΖΩ ΕΜΑΤΕ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
7 b	ΔΥΟΥΩΜ ΕΒΟΖ ΖΙΠΕΦΚΑΡΠΟΣ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
8 a	ΤΕΥΜΑΝΙΑ ΖΟΟΥ ΤΕ ΠΨΟΜΗΤ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
10 a	ΠΤΑΙΟ ΕΠΟΥΡΩΜΕ ΠΡΗΜΔΟ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
10 b	ΠΕΝΤΑΦΒΙΝΕ ΕΠΟΥΣΖΙΜΕ ΕΝΔΠΟΥΣ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
2 b	ΔΦΤΣΒΩ ΝΑΝ ΧΕ ΘΕΒΙΕΤΗΥΤΗ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
4 a	ΧΕΟΥΑΖΟ ΕΦΤΟΟΒΕ ΠΕ ΠΚΑΡΩΦ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
4 b	ΔΖΕΡΑΤΚ ΨΑΝΤΕΚΧΙ ΠΤΡΗΝΗ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
25 a	ΔΥΩ ΟΥΣΖΙΜΕ ΠΡΕΦΣΕΡΠ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
25 b	ΠΑΨΗΡΕ ΕΚΩΤΕ ΕΣΑΤΑΣΒΩ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _
29 a u. 30 a	ΠΕΧΑΔΥ ΕΒΙΣΟΖΟΜΩΝ ΠΡΡΟ	ω _ ω _ ω _ ω _ ω _

¹ oder ω _ ω _ ω _ ω _ ω _

² oder ω _ ω _ ω _ ω _ ω _ ω _

29 b	ΟΥΡΡΟ ΕΚΡΙΝΕ ΖΗΟΥΣΟΥΤΗ	ω _ υ _ υ ω _ υ
30 b	ΤΑΡΕΠΝΟΥΤΕ ΨΧΑΡΙΣ ΝΑΚ	ω _ υ _ υ _
50 a	ΜΠΕΡΤΑΝΖΟΥΤΚ ΜΕΡΑΡΖ ΝΙΜ	ω ω _ ω _ _
51 b	ΟΥΖΗΚΕ ΖΩΩΨ ΕΨΩΝΤΑΥΕΤΜΕ	υ _ υ _ ω ω _
52 a	ΜΑΡΕΝΕΚΨΑΧΕ ΨΩΠΕ ΕΥΣΟΒΕΚ	ω ω _ υ _ ω _ υ
53 b	ΟΥΣΟΦΟΣ ΕΨΟ ΝΖΑΡΕΨΖΗΤ	ω _ υ _ ω ω _
64 a	ΤΑΣΩ ΜΠΑΗΡΗ ΠΑΕΡΩΤΕ	υ _ ω ω _ ω _ υ
64 b	ΔΥΩ ΠΕΨΝΟΨ ΕΝΑΔΗΘΙΝΟΣ	υ _ υ _ ω ω _
65 b	ΤΑΝΟΥΖΜ ΕΜΟΨ ΖΙΤΕΣΜΗΤΕ	υ _ υ _ ω ω _ υ

b. — In folgenden Fällen muss eine Reduktion der grammatischen Akzente eintreten:

53 a	ΕΚΨΒΩΝΑΨ ΨΑΨΩΝΤ ΕΡΟΚ	ω ω _ υ υ _ υ _
8 b	ΕΤΒΕΠΑΙΑΠΝΟΥΤΕ ΕΙΜΕ ΕΠΕΨΖΗΤ	ω ω _ υ _ υ ω _
1 a u. 26 a	ΤΜΗΤΖΗΚΕ ΖΟΥΨ ΕΠΑΡΑ ΝΑΙ-	
	[ΤΗΡΟΥ	ω _ υ _ ω ω _ υ
1 b	ΠΕΝΤΑΨΒΙΝΕ ΕΝΟΥΝΑ ΖΙΝΕΒΙΧΕ-	
	[ΠΝΟΥΤΕ	ω _ ω ω _ ω ω _ υ
2 a	ΔΔΛΠΕΨΩΤ ΘΕΒΙΝΨ ΕΠΑΡΑΖΑΖ	ω ω _ ω _ ω ω _ ¹

c. — Fünf Versen gibt die Grammatik nur zwei Akzente:

21 b	ΜΕΡΕ ΠΕΤΖΙΤΟΥΨΚ ΕΤΕΚΖΕ	_ υ ω ω _ υ _
26 b	ΕΨΩΝΨΤΩΝ ΜΝΟΥΡΜΜΔΟ	ω ω _ υ _ υ _
51 a	ΕΨΩΝΨΑΧΕ ΜΟΥΗΡΠΕΨΖΑΠ	ω _ ω _ υ _
65 a	ΕΝΕΤΨΝΑ [Δ]ΑΨ ΕΣΟΔΟΜΑ	ω ω _ υ _ υ _ υ
52 b	ΝΑΝΟΥ ΠΚΑΡΨΨ ΜΕΤΜΗΤΣΑΒΕ	ω ω _ ω _ υ _

δ. Vers 4. Zeigt ebenfalls als Regel drei Hebungen.

Als von besonderem Interesse seien nur folgende Verse erwähnt, die also alle gleichviele Tonstellen aufweisen müssen:

21 a u. 1 a	ΠΕΧΕ ΣΟΔΟΜΩΝ ΠΡΡΟ ΝΣΑΒΕ	ω ω _ υ _ ω _
26 a u. 53 a	ΠΕΧΕ ΣΟΔΟΜΩΝ ΠΨΗΡΕ ΝΔΔΔ	ω ω _ υ _ ω _
64 a	ΠΕΧΕ ΣΟΔΟΜΩΝ ΖΜΠΧΩ ΝΗΧΩ	ω ω _ υ _ ω _
4 a	ΠΕΧΑΨ ΕΒΙΣΟΔΟΜΩΝ ΠΡΡΟ	υ _ ω ω _ υ _
gegen		
8 a u. 52 a	ΠΕΧΕ ΠΣΟΦΟΣ ΣΟΔΟΜΩΝ	_ ω ω _ ω _
2 a	ΠΕΧΕ ΤΕΤΡΑΨΗ ΕΤΟΥΔΑΒ	_ ω ω _ ω _

¹ Vergl. *Ryl.* 44.

Ein negatives Resultat, das sich aus der Anwendung des Gesetzes von der Uebereinstimmung der Strophen ergibt, sei an erster Stelle mit Nachdruck betont. Es ist belanglos, wieviele unbetonte Silben zwischen den Tonstellen liegen, und darum ist die Frage, ob *rein* jambische, trochäische u. s. w. Metren zu belegen sind, eine vollkommen gleichgiltige ¹, denn es handelt sich dabei um blosser Zufälligkeiten. Sollte die Zählung der unbetonten Silben bestimmten Gesetzen unterworfen sein, so müssten in den Liedern desselben Metrums alle sich entsprechenden Verse ihre ganz bestimmte Abwechslung von betonten und unbetonten Silben haben, was aber kaum einmal der Fall ist. Nehmen wir z. B. die ersten Verse der Lieder, welche die Weise $\dagger\text{ΟΥΕΣΖΑΙ}$ haben:

ΕΡΩΔΑΝΟΥΨΑΧΕ ΕΙΒΟΛ ΖΗΡΩΚ	υ υ _ υ υ _ υ _
ΔΙΧΩ ΕΝΟΥΨΑΧΕ ΝΖΟΥΝΕΠΑΝΙ	υ _ υ _ υ υ _
ΕΙΣΝΕΧΑΤΒΕ ΔΥΗΡ ΣΑΒΕ	υ _ υ _ υ _ (_ υ _ υ υ _)
ΜΠΕΝΕΖΙΟΜΕ ΕΡΖΟΤΕ ΝΤΟΟΥ	υ υ _ υ _ υ _
ΩΠΡΕΜΑΔΟ ΜΠΕΡΨΟΥΨΟΥ ΜΜΟΚ	υ υ _ υ _ υ _
ΔΗΔΥΝΑΚ ΕΝΙΜΕΥΗ ΠΑΤΝΑ	υ _ υ _ υ _
ΔΨΠΕΡΖΗΥ ΕΝΕΧΡΗΜΑ ΜΠΚΑΖ	υ υ _ υ _ υ _
ΔΜΟΥ ΜΑΡΟΝ ΕΠΝΙ ΕΨΩΖΗΖ	υ υ _ υ _ υ _

Deutlich erkennt man, dass abgesehen von der Dreizahl der Tonstellen und dem rhythmischen Wechsel von Arsis und Thesis, keine Uebereinstimmung herrscht und in Sonderheit die Zahl der unbetonten Silben variiert.

Das ergibt sich übrigens auch ganz folgerichtig, sobald man erkannt hat, dass der Bau dieser Poesie auf dem Wortakzent beruht; denn damit sind die Verse als *rhythmische* aufzufassen, bei denen die Quantität der Silben nur eine

¹ Vergl. Br. S. 46. Die von Möll. S. 111 als rein jambisch angeführten Verse sind anders zu betonen:

ΨΑΥΚΑ-ΠΕΚΠΟΒΕ ΠΑΠ ΕΒΟΛ	υ υ _ υ _ υ _
ΠΑΡΧΑΥΓΕΛΟΣ ΕΨΟΥΤΑΙΟΥ	υ _ υ _ υ υ _
ΑΠΛΑΟΣ ΤΗΡΕΨ ΩΨΕΒΟΛ	υ _ υ _ υ υ _

nebensächliche Rolle spielt — im Gegensatz zu den *metrischen* Versen, welche nach Silben zählen. Darum sollte man in der koptischen Poesie besser überhaupt nicht vom Metrum, sondern vom Rhythmus reden.

Das positive Ergebnis, das wir durch das Prinzip von der Uebereinstimmung der Strophen gewinnen, ist in mancher Hinsicht überraschend. Es war dem Dichter eine ungeahnte Bewegungsfreiheit gelassen; er konnte ein grammatisch betontes Wort enttonen, einem unbetonten die Hebung verleihen, durfte dasselbe Wort das eine Mal in die Akzentenzahl einrechnen, das andere Mal übergehen, ja in demselben Vers konnte er denselben Fall verschieden behandeln, oder wie kann man anders die folgenden Verse mit drei Hebungen erklären?

sic

ΟΥΛΟΥΙ ΕΓΧΟΚΡ ΟΥΛΩΝΥ ΕΦΟΒΕ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
 ΟΥΛΗΤΕΦΗΝΤΕ ΤΑΗΤΥΛΛΟ. ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

Von einer Willkür darf man trotzdem nicht reden, denn diesen Lizenzen waren doch gewisse Grenzen gesetzt.

Der Dichter hatte vor allem auf ein Doppeltes zu achten: dass die entsprechenden Verse 1. die gleiche Anzahl von Tonstellen und 2. sicherlich auch eine gewisse Uebereinstimmung im Rhythmus haben mussten, und dies doppelte Element ist zu beachten, wenn man es unternimmt, das rhythmische Schema einer Strophe zu rekonstruieren oder ein Gesetz für die poetische Lizenz in Enttonung und Tongebung aufzustellen. Das ist besonders von Wichtigkeit, wo zwei grammatisch betonte Worte mit *einer* Hebung zu singen waren; da hängt es von der jeweiligen Stellung in Vers oder Strophe ab, ob das zweite Wort enttont wird oder den Ton auf sich zieht. Es könnte z. B. ΓΕΝΟC ΝΙΛΛ, das einmal als ein Takt rechnet, theoretisch $\perp \sim$ ¹ und $\sim \perp$ akzentuiert werden, doch ist tatsächlich

¹ Vergl. Br. S. 45.

nur die eine Betonung möglich, welche in den Rhythmus der Strophe passt. Oder wenn **ΠΕΧΕ ΠΑΥΛΟΣ ΠΑΠΟΣΤΟΛΟΣ** auf drei Tonstellen zu dehnen ist, so kann man im Zweifel sein, ob $_ \cup _ \cup _ \cup$ oder $\cup _ \cup _ \cup _$ gelesen werden muss, da für die Betonung von **ΠΕΧΕ** und den Doppelakzent von **ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ** sich Belege finden; in den Rhythmus der Strophe passt jedoch $\cup _ \cup _ \cup _$ ungleich besser. In manchen Fällen freilich muss die genaue Fixierung der Tonstellen unentschieden bleiben.

Die gewöhnlichsten Fälle, in denen ein Abweichen von der grammatischen Betonung stattfinden kann, seien hier kurz angegeben. Als Ergänzung und Bestätigung wurden Beispiele derselben dichterischen Freiheiten aus dem Triadon¹ und den bohairischen Liedern hinzugefügt.

I. Enttonung.

1. Ein Substantiv mit einem durch $\bar{\eta}$ verbundenen Genitiv kann auch mit *einer* Hebung gelesen werden.

z. B.

Berl. 69 Πιμασεραλητ ερηηλ εφοηη (3') $\cup \cup _ \cup _ \cup _$
parallel ειογεωυραλητ ερηηλ εφοηη (3') $\cup \cup _ \cup _ \cup _$

Berl. 4 b ψαντεκωτω επιωμητ ε-
[χωμμε (3') $\cup _ \cup _ \cup _ _$

Berl. 58 πνουτεπαιωτ τναχαστ[κ] (2') $\cup \cup _ \cup _ _$

Berl. 1 b πενταρβιη ενουηα ριηεβιχε-
[πνουτε (3') $\cup _ \cup _ \cup _ \cup _ _$

Arch. 4 ειουμηηενροου επιηαυ ε-
[περηο (3') $\cup \cup _ \cup _ \cup _ _$

vgl. Theot. $\bar{\eta}\epsilon$ αρηωρ επισθιηηιχ (2') $\cup _ \cup _ _$

„ $\bar{\eta}\theta$ ηουμουμ ηηωοηηηθ (2') $\cup _ \cup _ \cup _ _$

„ $\bar{\eta}\lambda$ ηαλαη ηιρουιτηρωμ (2') $\cup _ \cup _ \cup _ _$

„ ρε φη ετωλι ηφνοβιηπκοσ-
[μοσ (2') $\cup _ \cup _ \cup _ _$

¹ Das Triadon ist dabei mit grosser Vorsicht zu benutzen, da es keine Melodienangaben kennt und es daher im Unklaren bleibt, welche Lieder denselben Rhythmus haben müssen; die Anzahl der Tonstellen lässt sich also aus Parallelen nicht bestimmen.

Diese Art der Enttonung (gegen *K.* § 164) ist übrigens auch der koptischen Prosa nicht fremd; sie kann vor allem da eintreten, wo es sich um ganz enge Verbindungen handelt.

2. Seltener bilden Substantiv mit einem durch $\bar{\eta}$ verbundenen Adjektiv eine Tonstelle z. B.

Berl. 28 $\bar{\eta}$ περωπε $\bar{\eta}$ μητρηνουχ (2') $\sim \sim \sim \sim$

Vgl. *Theot.* $\bar{\eta}$ λ u. $\bar{\eta}$ λ αρωπι ηρωμητελιος (2')
[$\sim \sim \sim \sim$]

In der Prosa vergl. $\bar{\eta}$ μενας statt $\bar{\eta}$ με $\bar{\eta}$ ας *Pl.-B.* S. 437.

3. Die Demonstrativa in der absoluten Form $\bar{\eta}$ αι, $\bar{\eta}$ αι, $\bar{\eta}$ αι können enttont werden oder den Ton eines vorhergehenden Wortes auf sich ziehen.

Berl. 8b $\bar{\eta}$ αιτεθε ενουρωμε ηηκε (3') $\sim \sim \sim \sim \sim \sim$

ibid. 10b $\bar{\eta}$ ληθως $\bar{\eta}$ παιβινη ενουχαρικ (3') $\sim \sim \sim \sim \sim \sim$

ibid. 37 ουνοβ εκριμαπε ηρωβπαι (3') $\sim \sim \sim \sim \sim$

vergl. *Triadon* S. 10 $\bar{\eta}$ αιηταρωωω ερω-

[κε $\bar{\eta}$ παωααρ (3') $\sim \sim \sim \sim \sim$]

Theot. $\bar{\eta}$ β χερε θετασμισι (2') $\sim \sim \sim \sim$

Rit. $\bar{\eta}$ κε $\bar{\eta}$ αιμετσναυ αρωσοτπου (2') $\sim \sim \sim \sim$

4. Das Adjektiv $\bar{\eta}$ ιη zieht fast stets den Ton des vorhergehenden Substantivs auf sich.

Leid. $\bar{\alpha}$ $\bar{\eta}$ ς $\bar{\eta}$ βς εσαρζη $\bar{\eta}$ ιη (3') $\sim \sim \sim \sim$

ibid. $\bar{\alpha}$ ρωτουχο νουο $\bar{\eta}$ ιη ε-

[ζητη (3') $\sim \sim \sim \sim \sim \sim$]

Berl. 30 b $\bar{\eta}$ ρωμε $\bar{\eta}$ ιη χω $\bar{\eta}$ πεκ-

[$\bar{\eta}$ αιιο (3') $\sim \sim \sim \sim \sim$]

ibid. 9 $\bar{\alpha}$ ριρω $\bar{\eta}$ ιη ηνωωω $\bar{\eta}$ ιη (2') $\sim \sim \sim \sim \sim$

Vergl.

Rit. $\bar{\eta}$ κε $\bar{\eta}$ αν $\bar{\eta}$ ιβεν ηφυζη (2') $\sim \sim \sim \sim$

ibid. $\bar{\alpha}$ υμοωι η $\bar{\eta}$ ιβεν (2') $\sim \sim \sim \sim$

Theot. $\bar{\eta}$ ε $\bar{\eta}$ ψυχη $\bar{\eta}$ ιβεν ραωι (2') $\sim \sim \sim \sim$

5. Praepositionen mit Suffixen können als Enklitika behandelt werden oder auch das vorhergehende Wort enttonen.

a. $\bar{\eta}$ des Dativ.

Leid. $\bar{\epsilon}$ $\bar{\alpha}$ ρω† $\bar{\eta}$ πεχερε $\bar{\eta}$ πραωε $\bar{\eta}$ αν (3') $\sim \sim \sim \sim \sim \sim$

Berl. 23 ΠΝΟΥΤΕ ΝΤΑΦΕΙΝΑΝ ΕΧΜ-
[ΠΚΑΖ (3') υ _ υ _ υ _ υ _
ibid. 28 ΨΑΦΚΑΝΕΚΝΟΒΕΝΑΚ ΕΒΟΖ (2') υ υ _ υ υ _

Vergl.

Triad. S. 2 ΔΧΙΣΝΑΙ ΤΕΝΟΥ ΧΕΑΖΕ (3') υ _ υ _ υ _ υ
ibid. S. 14 ΨΑΝΤΕΦΨΩΨΝΑΦ ΝΟΥΝΟΒ
[ΝΣΤΟΙ (3') υ _ υ υ _ υ _

Theot. Π̄Υ ΧΕ ΔΥΜΙΣΙΝΑΝ ΝΟΥΔΛΟΥ (2') υ _ υ υ _ υ
Rit. Τ̄ΚΕ ΨΩΠΕΝΝΗ ΝΟΥΡΕΦΡΟΕΙΣ (2') υ _ υ υ _
ibid. ΝΘΩΟΥΠΕ ΕΤΑΥΘΙΜΩΙΤ-
[ΝΑΝ (2') υ _ υ υ _ υ

b. μ μ ο =

Leid. ῙΑ ΨΣΟΠΣ ΜΜΟΚ ΠΡΥΜΝΩΤΟΣ
[Δ̄ΑΔ (3') υ υ _ υ υ _ υ _

parallel: ΨΣΩΤΜ ΕΠΡΥΜΝΩΤΟΣ
[Δ̄ΑΔ (3') υ _ υ υ _ υ _

Berl. 29 ΕΡΕΠΝΟΥΤΕ ΜΕΜΜΟΥΥ ΕΠ-
[ΨΟΜΗΤ (3') υ _ υ _ υ _ υ _
ibid. 13 ΑΠΑΤΑΜΜΟΥ ΖΙΠΣΑ ΜΠΕΣ-
[ΖΟ (3') υ _ υ υ _ υ _

Vergl.

Theot. Π̄Β ΘΥΑ ΘΝΕΤΑΦΕΡΔΑΜΜΟΣ (2') υ _ υ υ υ _ υ
ibid. Φ̄Ε ΣΕΟΥΩΨΤΕΜΜΟΥ ΑΖΙΩΣ (2') υ _ υ υ _
ibid. Φ̄ ΑΦΙ ΑΦΩΨΜΜΟΝ (2') υ _ υ υ _

c. ΝΕΜΑ =

Leid. Ε̄ ΔΜΗΙΤΗ ΡΑΨΕΝΜΜΑΙ Μ-
[ΠΟΥ (3') υ _ υ _ υ υ _ υ _

Berl. 53 b ΨΑΦΧΡΟ ΕΝΕΤΨΝΕΜΑΦ ΤΗ-
[ΡΟΥ (3') υ _ υ _ υ _ υ _

Vergl.

Triad. S. 2 ΔΜΟΥ Ν̄ΜΜΑΝ ΝΥΝΑΥ ΕΠ-
[ΧΙΔΕΙΚ (3) υ υ _ υ _ υ _

ibid. S. 4 ΔΜΟΥ Ν̄ΜΜΑΙ ΕΤΠΟΖΙΣ ΟΥ-
[ΨΗΜ (3') υ υ _ υ _ υ _

Theot. Φ̄Β Π̄Β ΨΟΠΝΕΜΕ (2') υ _ υ _

d. ΕΡΟ =

Arch. 23 ΝΤΑΙΕΙ ΕΠΙΜΑ ΤΑΝΑΥΕΡΟΚ (3') υ _ υ _ υ υ _

- Leid.* ē ΤΕΤΗΝΑΝΑΓΕΡΟΙ ρημμα
 [ΕΤΜΜΑΥ (3') ω _ ω _ ω _]
Berl. 51 b ΜΟΥΤΡΗΤΗΥ ΕΡΟϞ ΧΕϞΨΑΧΕ
 [ϞΟΛΩϞ (3') ω _ ω _ ω _]
ibid. 52 b ϞΩΟΥΑΖΕΡΟϞ ΕΝΟΥΑΨΗ
 [ΗΨΑΧΕ (3') ω _ ω _ ω _]
 Vergl.
Triad. S. 18 ΠΑϞΩΡ ΨΩΠΕΡΟΚ ΗΤΑΠΡΟϞ
 [ΕΥΧΗ (3') ω _ ω _ ω _]
Theot. Ϟ̄Α ΕΤΑ ΙΑΚΩΒ ΗΑΓΕΡΟϞ (2') ω _ ω _
 Ϟ̄Δ ΟΒΖΕΡΟϞ ΕΠΤΗΡϞ (2') ω _ ω _ ω
 Ϟ̄Ε ΗΙΑΓΓΕΛΟϞ ΕΥΖΩϞ ΕΡΟϞ (2') ω _ ω _ ω

e. ψαρο =

- Leid.* ιϞ ΤΩΟΥΗ ΑΜΟΥΨΑΡΟΗ Μ-
 [ΠΟΥ (3') _ ω _ ω _]¹
Arch. 23. ΧΙΝΕΤΠΟΖΙϞ ϞΡΩΜΗ ΔΙΕΙ-
 [ΨΑΡΟΚ (3') ω _ ω _ ω _]
ibid. 12. ΗΤΑΙΕ[Ι]ΨΑΡΟΚ ΤΑΝΑΥ Ε-
 [ΠΕΚϞΟ (3') ω _ ω _ ω _]
 Vergl.
Rit. Τ̄ΚΕ ΑΜΟΥΨΑΡΟΗ ΜΦΟΥ (2') ω _ ω _

f. εχω =

- Berl.* 47 ΔΠϞΗΡ ϞΚΛΟΜΕΧΩϞ (2') ω _ ω _ ω _ ²
Leid. θ ΔΥϞΟΡΚΡ ΜΠΩΗΕ ΔΥϞΜΟ-
 [ΟϞΕΧΩϞ (3') ω _ ω _ ω _]
Berl. 13 ΔϞΟΛΟΜΩΗ ΕΡΧΟΕΙϞΕΧΩΟΥ
 [ΤΗΡΟΥ (3') ω _ ω _ ω _]

Vergl.

- Triad.* S. 16 ΘΩΨΤ ΜΠΡΑΜΑϞΤΕΕΧΩΙ
 [ΩΠϞΑϞ _ ω _ ω _ ω _]

6. Adverbien werden oft enttont, wenn sie Praepositionen verstärken, und ziehen meist den Ton auf sich, wenn sie im Verbum compositum gebraucht werden.

a. ερραι

a. enttont

- Leid.* ā ΗΤΑΗΩΗϞ ΤΗΡΗ ΕΡΡΑΙΕ-
 [ϞΗΤϞ (3') ω _ ω _ ω _]

¹ _ ω _ ω _
² ω _ ω _

Vergl.

Theot. π̄η οὐρανὸν ἐξήρηνεχων (2') υ _ υ _ υ _
 ibid. q̄ā σβδσι ψαεξηρηιετφε (2') υ _ υ _ υ _

β. das vorhergehende Wort enttonend

Arch. 24 ΒΙΑΤΚΕΞΡΑΙ ΤΕΚΝΑΥ ΕΠΑ-
 [ξο (3') υ _ υ _ υ _

Berl. 65 ΧΕΑΝΕΥΑΝΟΜΙΑ ΕΙΞΡΑΙ
 [ψαροι (3') υ _ υ _ υ _ υ _

b. ΕΞΟΥΝ

Berl. 25 b ἄπερξι ἐνοῦπορρη ἐζοῦ-
 [νεπεκνη υ _ υ _ υ _ υ _

ibid. 64 †ναβωκ ἐζοῦνεπακνηπος
 [εποοῦ υ _ υ _ υ _ υ _

c. ΕΒΟΛ

Leid. ā χερε πνοῦγ ἐτχηκεβολ (3') _ υ _ υ _ υ _

Arch. 11 εῦωπ μεκειεβολ ταναυ
 [επεκξο (3') υ _ υ _ υ _ υ _

Vergl.

Rit. τ̄κε χωνανεβολ ηνεηνοβι (2') υ _ υ _ υ _ υ

Theot. π̄γ εθεφαι αφαψεβολ (2') υ _ υ _ υ _

ibid. π̄η ἄπεμθοεβολ ἄπεδ (2') υ _ υ _ υ _

und enttont:

Rit. τ̄κε εβολθενουπετρα ηωνι (2') υ _ υ _ υ _ υ

ibid. βοῦωρπηαν εβολθμπδισι (2') υ _ υ _ υ _ υ

Theot. π̄ζ εβολθενπουταξ μπισηη (2') υ _ υ _ υ _

ibid. π̄ε εβολθενηινακξι ητεφμου (2') υ _ υ _ υ _ υ

7. Konjunktionen.

a. ON bildet mit dem vorhergehenden Worte einen Takt:

Leid. iē τευει εποοῦ ητεκερομ-
 [πεον (3') υ _ υ _ υ _ υ _

Berl. 10 b πεψωρψρονπε ουςξιμε
 [εξοοῦ (3') υ _ υ _ υ _ υ _

Vergl.

Theot. π̄γ παλινον εφηηου (2') υ _ υ _ υ _

b. αγω ist oft tonlos.

Leid. B Ic πδς αγω πωρ (3') _ υ _ υ _ υ _

<i>Berl.</i> 52 b	πεθεριου σοτη αυω εφτα-		
	(sic!)	[ηγ	(3') ~ ~ ~ ~ ~
<i>ibid.</i> 47	αιω βρυπομινε κελωσ		(2') ~ ~ ~ ~ ~
<i>ibid.</i>	νηωωρε αυωνδγνατος		(2') ~ ~ ~ ~ ~
	Vergl.		
<i>Triad.</i> S. 6	αυω αισει ηθεββειο ρι-		
		[σωγ	(3') ~ ~ ~ ~ ~
<i>Theot.</i> π̄γ	ραυι ογορ θεληλ		(2') ~ ~ ~ ~ ~
<i>Rit.</i> τ̄κε	ασφιρι ογορ αφρωτ		(2') ~ ~ ~ ~ ~
	c.	εωωπε ist enttont z. B. in	
<i>Ryl.</i> 47	εωωπ ρονρ ταμοι ετμε		(3') ~ ~ ~ ~ ~
<i>Arch.</i> 4	εωωπε τεκοναρ παωηρε		
		[μεριτ	(3') ~ ~ ~ ~ ~

8. Das Qualitativ **ο** bildet mit dem durch **π̄** angeknüpften Substantiv oder Adjektiv eine Tonstelle

<i>Berl.</i> 9.	θεριουκ εκονρμμο		(2') ~ ~ ~ ~ ~
<i>ibid.</i> 29 b.	ουρνεκ ηρωμε ερονμμοινο-		
		[γτε	(3') ~ ~ ~ ~ ~

II. Tongebung.

Hebungen auf grammatisch unbetonten Silben finden sich häufig:

1. bei tonlosen Verbalformen.

a. auf dem status constructus des Infinitiv.

<i>Berl.</i> 21 b	μερε πετριτουωκ ετεκρε		(3') ~ ~ ~ ~ ~
<i>ibid.</i> 10 a	πμερε π[ηρ]μηταγαπη		(3') ~ ~ ~ ~ ~
<i>ibid.</i> 26 b	εκρατρωμε μεκηγ ρτων		(3') ~ ~ ~ ~ ~

Vergl.

<i>Theot.</i> π̄γ	μενρεπικοςμοσ		(2') ~ ~ ~ ~ ~
<i>ibid.</i> π̄η	μενρε πιτουβο		(2') ~ ~ ~ ~ ~

b. auf **πεχε** — vor nominalen Subjekt.

<i>Berl.</i> 8 a u.	öfter πεχε ποφοσ σολομων		(3') ~ ~ ~ ~ ~
---------------------	--------------------------	--	----------------

c. auf den Hilfszeitwörtern.

<i>Leid.</i> ā	ηταρ ταλορ εχωρ		(3') ~ ~ ~ ~ ~
<i>ibid.</i> ιē	πενταρ ρρωμε ραπεν-		
		[ουχα	(3') ~ ~ ~ ~ ~

<i>Berl.</i> 1 b	ΠΕΝΤΑϞ ΧΠΕΨΗΡΕ ΔϞΧΠΕ-	[ΕΛΚΑϞ (3') υ _ υ _ υ υ _
<i>Brit. M.</i> 161	ΠΤΑϞ†ϞΩΩϞ	(2') υ _ υ _
	Vergl.	
<i>Theot.</i> π̄β	ΕΤΑϞ ΒΙϞΑΡϞ	(2') υ _ υ _
<i>Berl.</i> 52 b	ΧΕ ΨΑΡΕ ΠϞΡΟΥ ΝΟΥΑΤ-	[ϞΗΤ (3') _ υ _ υ _
<i>Arch.</i> 23	ΠΟΥΟΕΙΝ ΕϞϞΙΝΑΒΑΔ	(3') υ _ υ _ υ _
	Vergl.	
<i>Theot.</i> Ϟ̄α	ΕΡΕ ΝΙΑΓΓΕΛΟϞ	(2') _ υ _ υ
	d. auf ΕΡΨΑΝ.	
<i>Berl.</i> 38	ΕΚΨΑΝ ΗΝΚΟΤΚ ΠΑΨΗΡΕ	(3') υ _ υ _ υ _ υ
	Vergl.	
<i>Theot.</i> Ϟ̄β	ΔΡΕΨΑΝ ΟΥΑΙ	(2') υ _ υ _
	e. auf dem ΠΑ- des Futurs ¹ .	
<i>Berl.</i> 2	†ΝΑ ΨΕΠΤΗΥΤΗ ΕΡΟΙ	(3') υ _ υ _ υ _
ib. 65 a	ΕΝΕ†ΝΑ [α]ΑΥ ΕϞΟΔΟΜΑ	(3') υ υ _ υ _ υ υ
	Vergl.	
<i>Theot.</i> π̄β	†ΝΑ ΘΡΟΥΑΨΑΙ	(2') υ _ υ _

2. bei tonlosen Substantivformen.

besonders auf **μντ-** (K. 131) ².

<i>Berl.</i> 10 a	ΠΜΕΡΕ ΠΗΡΜΝΤΑΓΠΗ	(3') υ _ υ υ _ υ _
<i>Leid.</i> ῑε	ΠΣΕΡΨΑ ϞΙΤΕϞΜΝΤΕΡΟ	(3') υ υ _ υ υ _ υ _
<i>Berl.</i> 13	ΜΠΕΥΟΕΙΨ ΕΤΕϞΜΝΤΡΡΟ	(3') υ _ υ _ υ _
<i>Ryl.</i> 44	ϞΗΤΕϞΜΝΤΕΡΟ	(2') υ _ υ _
	Vergl.	
<i>Theot.</i> π̄α	ϞΕΝΟΥΜΕΤΑΤΨΙΒ†	(2') υ _ υ _ υ

Die bohairische Poesie bewegt sich übrigens noch viel freier in der Tongebung, und was in dem frühen Liedern nur ausnahmsweise vorkommt, ist dort etwas Alltägliches geworden. Am nächsten stehen ihr darin wiederum die liturgischen Lieder *Brit. M.* 161 und *Ryl.* 44.

¹ Wie Erman *Br.* S. 45 darlegt, beweist das Faijumische, dass ΠΑ wenigstens einen Nebenton hatte.

² Vergl. *Br.* S. 50.

So sind z. B. folgende Verse mit zwei Tonstellen zu lesen:

<i>Rit.</i> τ̄κε	Θεντρομπι	<i>Brit. M.</i> 161	ϩιταπχ̄ς
ibid.	Θεντοϋηπι	ibid.	ϩιτητεϋπιςτις
<i>Theot.</i> π̄β	Θενπεϳρμωτ	ibid.	ερεν βασανος
ibid.	νηπειρωϳ	ibid.	νηβι-πεπροδρο- [μος
ibid.	νεμνεϳιαρωμ	ibid.	μηνεκχαριςμα
ibid.	π̄ζ	ibid.	ηνιαγαθον
ibid.	ϳε	<i>Ryl.</i> 44	ϣαϊωζαννης

III. Die griechischen Lehnworte.

Die griechischen Worte sind an und für sich nach dem ihnen eigenen Akzent zu betonen; das ist ja auch das Natürliche, und nur besondere Gründe erlauben dem Dichter, die ihnen zukommende Tonstelle zu verschieben; ganz so, wie er in denselben Fällen über den Akzent der koptischen Worte bestimmte Freiheiten hat; so vor allem, wenn es gilt, eine neue Tonstelle zu schaffen, eine Hebung zu unterdrücken, oder den Reim herzustellen. Lehrreich in dieser Hinsicht sind die griechischen Verse, welche von den Dichtern des Triadon und der bohairischen Kirchenlieder hie und da mitten unter koptischen gebraucht werden.

z. B. *Triad.* S. 18;

Δεσποτα δια τον αγιον σου ονομα	_ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
χαρις με τον αγιον σου παα	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
δωρις με τον αγαθον σου νοημα	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
ταρεναρβηγε ϣωπε ηδευδερων	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~

Theot. σ̄πζ im ψαλι βατος d. i. in drei Takten zu singen:

Νυκτες και ημεραι ρωπε:	_ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
φως και σκοτος και αστραπαι ¹ :	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
χε λοζα σοι φιλανθρωπε:	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
ζως ερωϳ αριζογο βασϳ ϳ	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
ξυδα και παντα τα φυομενα:	_ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
εν τη γη και παντα τα κινουμενα:	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
ζιμιωωϳ νεμνιτωωϳ νεμδρυμονα:	~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
ζως etc.	

¹ Die Trennungsfehler der *Theot.* sind stillschweigend korrigiert.

$\overline{\sigma\pi\eta}$	
Ρωῆπι παχῆναι νεμνιχιονες :	— υ — υ — υ
καὶ κτηνον νεμνιθηριον :	υ — υ — υ — υ
σμοῦ ἐπ̄ τῶν κυριῶν :	— υ — υ — υ
ζως etc.	

Im Einzelnen ergibt sich, dass auch die vier- und fünfstelligen Lehnworte im allgemeinen mit der *einen* ihnen zukommenden Hebung zu lesen sind und nur, wenn es der Rhythmus erfordert, zwei Tonstellen auf sich nehmen;

1. so erhalten sie in folgenden Beispielen nur einen Akzent:

ἐκκλησία	in Berl. 4a	Παῦρη εκψαν-	
		[βωκ ετεκκλῆσια (3')	υ — υ — υ — υ
αἰχμαλωσία	Leid. 2	αῖρινε ντεχμα-	
		[λωσια ερραι (3')	υ — υ — υ — υ
δικαιοσύνη	ibid.	αἰρηγε χω ντε-	
		[δικεοσύνη (3')	υ — υ — υ — υ
ἀνάστασις	ibid. 1ē	νηαυ νεψα	
		[ντεσανασταςις (3')	υ — υ — υ — υ
Ἀρχυλίδης	Arch. 23	Ἀρχελιτης πα-	
		[ψηρε πογυτ (3')	υ — υ — υ — υ
	ibid. 20	Ἀρχελιτης πα-	
		[ψηρε μεριτ (3')	υ — υ — υ — υ
Συγλητική	Arch. 24	αποκπε τσυνκλυ-	
		[τικη τεκμαυ (3')	υ — υ — υ — υ
ἀληθινός	Berl. 64 a	αγω περσνοϋ εν-	
		[αλθῆινος (3')	υ — υ — υ — υ
οἰκουμένη	Ryl. 44	εἴτοικομένη	
		[τηρς (2')	υ — υ — υ

Vergl. *Triad.* S. 2.

δαιμόνιον :	ἡδαιμονιον αχχοοϋ ενε-	
	[ψαυ (3')	υ — υ — υ — υ

In dem bohairischen Liedern :

μαργαρίτης	Rit. τ̄κε νωνι μαργαρι-	
	[της (2')	υ — υ — υ — υ
οἰκουμένη	ibid. αγταςθο ν̄τοι-	
	[κουμένη (2')	υ — υ — υ
ὑπόστασις	Theot. ἡλ αλλα ουζυπο-	
	[σταςις πογυτ (2')	υ — υ — υ — υ

παράδεισος	Theot. π̄ζ	ΕΥСОΠ	ΕΠΙΠΑΡΑΔΙ-	
				[СОС (2') υ _ υ υ _ υ
ἀπόφασις	ibid. π̄λ	ΝΤΑΠΟΦΑΣΙΣ	ΜΦ-	
				[ΜΟΥ (2') υ _ υ υ _

2. Zwei Akzente erhalten vier- und fünfsilbige Worte in folgenden Versen :

ἀγγελικός	Ryl. 44	ΕΝΔΑΓΓΕΛΙΚΟΝ	(2')	υ _ υ υ _
ἐπουράνιος	Brit. M. 161	ΝΕΠΟΥΡΑΝΙΟΝ	(2')	υ _ υ υ _
ἐκκλησία	Berl. 64	ΠΑΚΗΠΟΣΠΕ	†ЕК-	
				[ΣΗΣΙΑ (3') υ _ υ υ _ υ _
παροιμία	Berl. 29 a	ΣΙΝΕΦΠΑΡΣΥΜΙΑ		
				[ΕΥΤΑΝΥ (3') υ _ υ υ _ υ _
ἀνάστασις	Leid. ē	ΜΗΠΡΑΨΕ	ΝΤΑΔ-	
				[ΝΑΣΤΑΣΙΣ (3') υ _ υ υ _ υ _
χρηστιανός	Berl. 23	ΠΛΑΟΣ	ΕΧΡΗΣΤΙΑ-	
				[ΝΟΣ (3') υ _ υ υ _ υ _
Ἀρχυλίδης	Arch. 23	ΩΠΑΨΗΡΕ	ΑΡΧΕΛ-	
				[ΣΙΤΗΣ (3') υ _ υ υ _ υ _
	ibid. 11	ΑΡΧΕΛΣΙΤΗΣ	ΠΑ-	
				[ΜΕΡΙΤ (3') υ _ υ υ _ υ _
ἐκκλησιαστής	Berl. 54	ΠΕΧΑΦ	ΕΒΙΠΕΚΚΔΥ-	
				[ΣΙΑΣΤΗΣ (3') υ _ υ υ _ υ _
παροιμιαστής	ibid. 69	СОΛΟΜΩΝ	ΠΕΠΑΡ-	
				[ΣΥΜΙΑΣΤΗΣ (3') υ _ υ υ _ υ _
μυστήριον	Leid. ιξ	ΠΙΜΗΣΤΗΡΙΟΝ	Η-	
				[ΨΗΡΕ (3') υ _ υ υ _ υ _

Vergl.

εὐαγγέλιον	Triad. S. 4	Σ̄ΝΟΥΦΩΝΗ	ΝΕΥ-	
				[ΑΓΓΕΛΙΟΝ (3') υ υ _ υ υ _ υ _
πνευματικός	ibid. S. 6	ἦΤΕΪΚΑΡΠΟΣ	Μ-	
				[ΠΝΙΚΟΝ (3') υ υ _ υ υ _ υ _

und

μυστήριον	Theot. π̄γ	ΕΠΙΜΥΣΤΗΡΙΟΝ	(2')	υ _ υ υ _
παράκλητος	ibid. π̄η	ΜΠΑΡΑΚΛΗΤΟΝ	(2')	υ _ υ υ _
βασιλικός	ibid. ς̄ε	ΜΒΑΣΙΛΙΚΟΝ	(2')	υ _ υ υ _
πνευματικός	ibid. π̄ε	ΜΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΝ	(2')	υ _ υ υ _
ἀπόστολος	Rit. τ̄κε	ΝΑΠΟΣΤΟΛΟΣ	(2')	υ _ υ υ _
ὀρθοδοξία	ibid.	ΝΤΟΡΘΟΔΟΞΙΑ	(2')	υ _ υ υ _ υ
δημιουργός	Theot. π̄ζ	ΠΙΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ	(2')	υ _ υ υ _

Ueberschaut man die angeführten Abweichungen von unserer gewöhnlichen grammatischen Betonung, so erkennt man, dass sich die meisten dieser Ausnahmen ganz ungewungen ergeben, ja oft ein Gefühl auslösen, das sich uns beim Lesen der Prosa schon aufdrängt. Nur selten empfindet man das Verfahren des Dichters als eine Härte, noch stösst man oft — im wohltuenden Gegensatz zu manchen bohairischen Versen — auf ganz unrhythmische Tonfolgen. Wenn immerhin noch viele Unebenheiten bleiben, so darf man einmal nicht vergessen, dass wir keine absolute Garantie für die korrekte Ueberlieferung des Textes haben. Wenn man in den Handschriften falschen Zusammensetzungen von Strophen, fehlerhaften Verstrennungen, Wiederholungen u. s. w. begegnet, so darf man in manchen Fällen auch Zweifel an der treuen Wiedergabe der Verse hegen.

Andere Abweichungen und Tonfolgen, die an sich als unrhythmisch empfunden werden, sind zudem gewiss nicht zufällig. Wenn z. B. Imperative an die Spitze der Verse treten, und der Takt mit einem scharfen Akzent beginnt, so dürfen wir wohl annehmen, dass der Dichter das beabsichtigte ¹. Und wem entgeht es, dass in dem Liede Leid ἰθ̄.

Α-ΠΩΝΖ ΚΑΤΑΦΡΟΝΙ ΜΠΜΟΥ.	υ υ υ υ υ υ υ
Α-ΠΟΥΘΕΙΝ ΚΑΤΑΦΡΟΝΙ ΜΠΚΑΚΕ.	υ υ υ υ υ υ υ υ υ
Α-ΠΕΧ̄Σ.	υ υ υ
ΠΟΥΧΕ ΕΒΟΖ ΜΠΣΑΤΑΝΑΣ //	υ υ υ υ υ υ υ

die Wirkung gerade dadurch erzielt wird, dass der dritte Vers nur *ein* an sich betontes Wort enthält? Nach dem leichten Rhythmus der Verse:

« Es hat das Leben den Tod besiegt »

« Es hat das Licht das Dunkel überwunden »

folgt mit Wucht, gleichsam jede Silbe hervorhebend:

« *Es hat Christus* »

« Den Satanus hinausgeworfen ».

¹ Vergl. Br. S 47.

Aber was noch wichtiger ist, die Strophen waren alle für den Gesang bestimmt, und was uns beim Sprechen oft hart dünken möchte, vermag die Melodie auszugleichen, und bei einem holperigen Rhythmus kann sie durch Noten verschiedener Dauer den richtigen Takt wiederherstellen.

Hier sei zum Vergleich auf die griechische Hymnographie hingewiesen, die in einer ungleich glücklicheren Lage ist, da sie die Melodien der Strophen noch besitzt. Dom G a i s s e r ¹, in dessen Ausführungen ich in mancher Hinsicht eine willkommene Bestätigung meiner Ergebnisse fand, betont als ein Hauptprinzip die Uebereinstimmung der Strophen (τροπάρια) mit dem Musterlied (εἰρμός), und dass die Anwendung dieses Prinzips das beste Mittel zur Erkenntnis des Rhythmus sei. Es steht nach ihm fest, dass auch in diesen liturgischen Hymnen und Oden nicht nach Silben gezählt wird (λόγος ἄμετρος) und die Uebereinstimmung mit der Musterstrophe nicht die Isosyllabie, sondern nur die Isochronie (Isopodie) und Homotonie erfordert. Als ein Hauptgesetz gilt dabei, dass eine akzentuierte Silbe immer mit dem tempus forte des rhythmischen Fusses zusammenfallen muss; wenn dabei aber, Ausnahmen eintreten können und eine betonte Silbe unter Umständen auch im Tempus secundum stehen kann, wie in Νῦν πάντα, so ist das dasselbe, als wenn im Koptischen ΕΚΚΕΛΕΤΑ ΜΜΟΟΥ steht (s. oben).

Bei dem Vergleich des εἰρμός mit den Liederstrophen ergeben sich ebenfalls häufige Divergenzen; so sollen beispielsweise Ὀλην ἀποθέμενοι, und Βουλὴν αἰώνιον ² dieselben rhythmischen Akzente tragen. Das ausgleichende Moment ist hier die Musik, die τονή; es kann auch eine an sich kurze Silbe ein langes Zeitmass oder mehrere Noten erhalten und so einer betonten Stelle angeglichen werden.

¹ in *Oriens Christianus* 1903; S. 416 ff. Vergl. auch unten n°. 8 S. 400.

² l. c. S. 456.

Wendet man dieses Mittel zur Herstellung eines musikalischen Rhythmus in der koptischen Poesie an, so werden die noch bleibenden Schwierigkeiten viel leichter gehoben. Wenn sich in den griechischen Hymnen Δεϋτε mit Στερέωσον und μόνος γάρ mit μεγάλυνε¹ durch die τονή in einen gleichen Rhythmus fügen, so wird sich auch ein:

ΠΕΧΑϞ ΕΒΙΣΟΛΟΩΝ ΠΡΡΟ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ _
mit ΠΕΧΕΠΑΥΛΟΣ ΠΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ∪ _ ∪ _ ∪ _ verbinden lassen.

Es sei hier nur angedeutet, dass eine solche Angleichung der verschiedenen Strophen an das Musterlied, die der Sänger natürlich selbst vorzunehmen hatte, keine ausgedehnten musikalischen Kenntnisse voraussetzte, da nach allem zu schliessen, der Gesang der Lieder ziemlich einfach war. Er unterschied sich zwar wesentlich von dem Rezitativ² und dem Psalmengesang, es passt aber auch kein kompliziertes Notensystem zu diesen Liedern; sollten sie ja auch vornehmlich von der Gemeinde, vom Volke gesungen werden, das gewiss nicht Dutzende von schwierigen Melodien auswendig wusste und noch viel weniger es vermocht hätte, die vielen Strophen mit ihren Abweichungen ihnen zu unterlegen.

Dazu passt, dass auch der Vortrag mancher Hymnen der griechischen Liturgie, die z. T. als Vorbild dienten³, ein Gesang in unserem Sinne kaum genannt werden kann und sich von der Rezitation nicht mehr sehr viel unterscheidet. Auch ist ja der heutige liturgische Gesang der Kopten nach allem was man darüber erfahren kann, von denkbarster Einfachheit.

¹ l. c. S. 466.

² Vergl. die Wechselgesänge.

³ Siehe unten unter N° 8.

5. DIE WECHSELGESAENGE.

Ist uns auch keine der Melodien erhalten, nach denen die Lieder zu singen waren, so begegnen wir doch des öfteren einigen kurzen Vermerken, welche uns über die Art des Vortrages Aufschluss geben, und da vor allem, wo **ΛΕΞΙC**, **ΟΥΩΩ** und **ΛΑΟC** vorkommen, vermögen wir die Rollen zu verteilen und einen dramatischen Wechselgesang zu rekonstruieren.

I. **ΛΕΞΙC**.

Dieses Wort bildet seit Jahren eine Schwierigkeit für alle, die sich mit den liturgischen Gesängen beschäftigen müssen¹, und wird in so verschiedenen Bedeutungen gebraucht, dass eine eingehendere Behandlung erforderlich ist.

a) **ΛΕΞΙC**, arab. قطع steht am häufigsten in der Bedeutung: Abschnitt, der gelesen wird, wie die Lectio der lat. Liturgie. So wird zunächst der Abschnitt des Psalmes genannt, der der Rezitation des Evangeliums voranging z. B. *Pontif. I* **ϸΞΒ**:

ψαλλμος ρι̅

Psalm 113.

φιομ ακηαυ ουορ ακ-
πωτ : πιΙορλανεη ακ-
κοτϸ εφαρου ϸ

« Das Meer sah und floh,
der Jordan wandte sich zu-
rück. »

ΛΕΞΙC

ΛΕΞΙC

ου-πε ωοπ φιομ κε ακ-
φωτ : ουορ νεοκ πιΙορ-
λανεη κε ακκοτκ εφα-
ρου ϸ

« Was ist dir, o Meer, dass
du geflohen, und dir, o Jor-
dan, dass du dich zurück-
gewandt? »

Ευαγγελιον κατα
Πατθεον κεφ Δ - ε̅

Evangelium nach Matth.
Kapit. 4-5 (von der Taufe
des Johannes am Jordan).

¹ Vergl. Lagarde *Orientalia* S. 4; *Br.* S. 42-43. Müll. S. 110.

Die **ΛΕΞΙC** tritt hier nie selbstständig auf, sondern nur in Verbindung mit einem anderen Psalmenabschnitt, der auch « Vorpsalm » genannt wird *Pont. II* $\overline{\text{C}}\overline{\text{P}}\overline{\text{A}}$: ΠΙ προψαλμος $\overline{\text{P}}\overline{\text{E}}$: Παρουθασα... πρεσβυτερος $\overline{\text{C}}$ ΛΕΞΙC: ΧΕ ΔΑΧΩ ΝΟΥΜΕΤΙΩΤ..... ΕΥΕΟΥΝΟC $\overline{\text{C}}$ ΘΥΔΓΓΕΛΙΟΝ ΚΑΤΑ ΙΩΑΝΝΗΝ $\overline{\text{K}}\overline{\text{V}}$ (vom guten Hirten). Sie ist entweder die Fortsetzung des Vorpsalm-Verses (Lagarde l. c. 8.) oder ein folgender Psalmvers (vergl. Lagarde 31); manchmal aber wird sie auch einem ganz anderen Psalm entnommen (Lagarde l. c. 30: Psalm 19,5: **ΛΕΞΙC** Psalm 67, 4). Sie bildet immer nur einen ganz kleinen Abschnitt — vergl. die lateinische lectio brevis — meist nur einen Vers, oder gar nur einen Versteil.

Wie die angeführten Beispiele zeigen, steht Vorpsalm und **ΛΕΞΙC** immer in innerem Zusammenhang mit dem folgenden Evangelium. In der abendländischen Liturgie entspricht der **ΛΕΞΙC** genau der Versus im Graduale vor dem Evangelium.

Es sei noch bemerkt, dass die bei Lagarde, *Orientalia* verzeichneten Stellen aus den Katameren sich sämtlich auf den Psalmvers vor dem Evangelium beziehen. Es gehören ferner hierher — wenn sich auch die Stellung in der Liturgie nicht genau fixieren lässt, — die in den Direktorien *Pl.-B.* S. 240; 241; 246 angeführten **ΛΕΞΙC** z. B. aus Ps. 44: Α-ΤΕΧΑΡΙC ΠΩΩΝΕ ΕΒΟΛ ΖΙΝΕΚΣΠΟΥ-ΛΕΞ: ΕΤΒΕ-ΠΑΙ Α-ΠΝΟΥΤΕ CΜΟΥ ΕΡΟΚ ΨΑΕΝΕC.

Weiterhin bezeichnet **ΛΕΞΙC** einen Psalmenabschnitt überhaupt, wie er in liturgischen Gesängen auch an anderen Stellen Verwendung findet. Es unterscheiden sich jedoch diese **ΛΕΞΙC** von den vorher erwähnten dadurch,

1. dass sie meist zu mehreren auftreten z. B. *Pont. I* $\overline{\text{P}}\overline{\text{K}}\overline{\text{A}}$ - $\overline{\text{P}}\overline{\text{K}}\overline{\text{E}}$. Sie werden dann gewöhnlich mit **ΛΕΞΙC** $\overline{\text{A}}$, **ΛΕΞΙC** $\overline{\text{B}}$ etc. bezeichnet. So *Rit.* $\overline{\text{P}}\overline{\text{A}}$: ΜΑΡΕCΧΩ... ΝΙΛΕΞΙC ΕΥΤΩΜΙ....: **ΛΕΞΙC** CΝΑΥ... **ΛΕΞΙC** $\overline{\text{V}}$... **ΛΕΞΙC** $\overline{\text{A}}$... **ΛΕ-**

ζις ē. *Pont. I* ὙΘΘ: ΕΒΟΛ ΘΕΝΨΑΔΜΟΣ ΡΗΗ ΜΑΡΟΥΩΨ
 ΨΟΜΤ ΝΔΕΖΙC [ΔΕΖΙC] ἄ - ΔΕΖΙC ΜΜΑΡCΝΑΥ† - ΔΕΖΙC
 ΜΜΑΡΨΟΜΤ.

2. dass die Abschnitte auch mehrere Verse umfassen können z. B. *Pont. I* ρΚΕ und ὙΘΘ.

Die einzelnen Lesungen können auch verschiedenen Psalmen entnommen werden z. B. *Pont. I* CΛΒ ΙΤΑ ΕΡΧΩ
 ΝΝΑΙ ΔΕΖΙC ΕΒΟΛ ΘΕΝΝΙΨΑΔΜΟΣ; folgen Abschnitte aus Ps. 25, 26, 32.

Endlich — doch ist diese Bedeutung relativ selten — kann auch der Abschnitt eines Gebetes oder eines anderen liturgischen Textes ΔΕΖΙC genannt werden; z. B. *Pont. I*
 CΚΖ: ΔΕΖΙC Β: ΔΟΞΑ CΟΙ ΠΑΤΕΡ: ΔΟΞΑ CΟΙ Ω ΜΟΝΟΓΕ-
 ΝΕC ☩ CΥΝ ΔΓΙΩ ΠΝΕΥΜΑΤΙ: ΕΙC ΘΕΟC ΕΙC ΚΥΡΙΕ ☩

b) Man ersieht aus den angeführten Beispielen, dass ΔΕΖΙC in erster Linie keine Anweisung zum Vortrag gibt, sondern nur bestimmte Textabschnitte bezeichnet; indirekt freilich ist damit auch die Art des Vortrages bestimmt; vergl. den tonus lectionis der lateinischen Liturgie. Sicher ist, dass es sich dabei nicht um einfaches Lesen, sondern um eine Rezitation handelt, die nach Zeit und Stellung in der Liturgie variieren kann¹. Bezeichnend wird die Art des Vortrages einmal ωΨ « lesen » und dann wieder χω singen genannt: *Pont. I*. ρΚΕ ΟΥΘΘ ΕΚΧΩ ΟΝ ΝΝΙΔΕΖΙC gegen ibid. ὙΘΘ ΜΑΡΟΥΩΨ ΨΟΜΤ ΝΔΕΖΙC.

Genauere Bestimmungen geben folgende Rubriken: *Pont. I* ρϚΔ ΠΕΝΕΝCΑ-ΝΑΙ ΕΥΩΨ ΜΦΑΙΨΑΔΜΟΣ ΘΕΝ-
 ΔΕΖΙC ΝΕΜΔΕΖΙC ΜΦΡΗ† Ν†ΕΥΧΗ ΝΤΕ-ΤΦΑΨΙ ΜΠΙΕ-
 ΧΩΡΘ « Darnach soll man diesen Psalm in einzelnen Lectionen lesen nach Art des Gebetes der « Mitternacht » (Epiphanie). » *Pont. II* ρΗΗ ΟΥΔΙΑΚΩΝ ΕΡΨΑΔΙΝ ΝΝΑΙ-

¹ Wie auch in der abendländischen Liturgie z. B. die Rezitation des Evangeliums verschieden ist von der der Epistel.

ΛΕΞΙC ΕΘΝΗΟΥ ΘΕΝΟΥΒΩΡΕΜ ΜΠΙΡΗΒΙ... ΔΗΨΑΝ ΔΕ
 ΨΩΠΙ ΘΕΝΠΙΕΡΟΟΥ ΝΚΥΡΙΑΚΗ... ΤΟΤΕ ΜΕΝ ΕΡΨΑΔΙΝ
 ΘΕΝΟΥΒΩΡΕΜ ΝΝΙΕΡΟΟΥ ΕΤΕΜΜΑΥ « Ein Diakon soll
 diese folgenden Lektionen in der Trauermelodie *singen*...
 wenn wir aber Sonntag... haben, dann soll er in der Melo-
 die dieser Tage *singen* ». Von besonderem Interesse ist die
 Stelle *Rit.* ρ̄κ̄α: ΕΓΕΡΟΥΩ ΝΧΕ-ΠΙΛΑΟC ΕΓΧΩ ΜΜΟC
 ΝΤΑΙΔΕΞΙC « Das Volk soll antworten und diese ΛΕΞΙC
singen »; der nun als ΛΕΞΙC folgende Text wird von zwei
 vierzeiligen Strophen gebildet, deren erste *Rit.* ρ̄οζ̄ als
 ΨΑΔΙ ΗΧΟC ΑΔΑΜ wiederkehrt:

Λ Ε Ξ Ι C *Rit.* ρ̄κ̄α

ΖΑΝΧΛΟΜ ΝΑΤΛΟΜ
 ΑΓΓΗΤΗΤΟΥ ΝΧΕ-Π̄Θ̄C
 ΕΧΕΝ-ΝΗΕΤΑΥΒΙΩΜC ΕΘΟΥΑΒ
 ΝΤΕ-ῙΗC ΠΧ̄C ☩

Lied nach der Weise « Adam » ρ̄οζ̄

ΖΑΝΧΛΟΜ ΝΑΘΛΟΜ
 ΑΓΓΗΤΗΤΟΥ ΝΧΕ-Π̄Θ̄C
 ΕΧΕΝ-ΠΑΙΠΑΤΨΕΛΕΤ
 ΝΤΕ-ῙΗC ΠΧ̄C. ☩

Man erkennt daraus, dass eine ΛΕΞΙC auch von einem metrischen Text gebildet werden kann und eine Strophe ΛΕΞΙC genannt wird, wenn sie nicht in ihrem ΗΧΟC zu *singen* ist, sondern *rezitiert* werden muss. Hier ist also ΛΕΞΙC in der Sache zu einem Vortragsvermerke geworden.

Ganz ähnlich steht ΛΕΞΙC auch in den Liederhandschriften über Texten, die in Verse und Strophen eingeteilt sind; dass es sich dabei aber nicht um eine eigene Melodie handelt, geht schon daraus hervor, dass der durch ΛΕΞΙC eingeleitete Abschnitt nicht an eine bestimmte Anzahl von

Zeilen gebunden ist, wie eine Liederstrophe sie erfordert; *Berl.* 99 z. B., das zwischen Liedern von 4 Versen steht, zählt als **ΛΕΞΙC** deren 10, während es als Gesang nur aus 4, 8 oder 12 bestehen dürfte; es handelt sich dabei nicht etwa um eine falsche Abtrennung, wie *Möll. Berl. S.* 66 vermutet, denn nur bei der vorliegenden Verteilung der Verse erhält das Solo die ihm zukommende Anzahl von 4 Zeilen, wie Strophe 98 und der Refrain.

Das musikalische Element bei solchen metrischen **ΛΕΞΙC** ist ein doppeltes: der Rhythmus der Verse und der tonus lectionis.

c) Die **ΛΕΞΙC** tritt zumeist als Teil eines Wechselgesanges auf. In den oben unter a. zuerst genannten Fällen ist sie der Gegengesang des Psalmverses; ihr selbst wiederum folgt oft ein Responsorium, das jedoch fast ausnahmslos nur aus wenigen Worten besteht; meist ist es ein Alleluja, das wie die **ΛΕΞΙC** selbst in verschiedenen Melodien gesungen wurde.

Rit. τὸς: Ἰτα ωψ ηηαιδεξικ μψαλωος; nach jeder **ΛΕΞΙC** steht: Ἀλληλογια, und als Rubrik: ἀλληλογια θεουβωρημ ητε-πιρηβι vergl. *ibid.* τ̄ηβ; τ̄ηη;

oder κύριε ἐλέησον z. B. *Pont. I*; τ̄η: Ουιερευς μενεσωψ χω ηηαιτωβρ . . . ουλαος κατα δεξικ χω ⲙ̄ κυριε ελεησον. « Ein Priester soll darauf diese Gebete singen... und das Volk singe nach jeder **ΛΕΞΙC**: Herr, erbarme Dich »;

oder dreimal: αξιος z. B. *Rit.* ρ̄ιθ Ἰτα ουιερευς εψχω ηηαιδεξικ: ουορ ουλαος εφερωω εψχω μμοc: αξιος ρ̄. « Dann soll der Priester diese **ΛΕΞΙC** singen und das Volk soll antworten und sprechen: Würdig, Würdig, Würdig ». vgl. *Pont. II* ρ̄οα.

d) Vergleicht man die **ΛΕΞΙC** der liturgischen Texte mit der unserer Liederhandschriften, so leuchtet ein, dass beide ungefähr die gleiche Bedeutung haben, wenn man auch wohl kaum von einer vollkommnen Identität reden darf.

Sie stimmen darin überein, dass sie beide Teile eines Wechselgesanges sind; hier und dort können sich die Abschnitte – als $\lambda\epsilon\zeta\iota\kappa \bar{\alpha}, \bar{\beta}$ etc. – folgen; beidemale sind die entsprechenden Texte im Gegensatz zu dem vorangehenden und folgenden Gesänge zu rezitieren. Doch scheint in der Liturgie die Bedeutung « Abschnitt » mehr hervortreten, während $\lambda\epsilon\zeta\iota\kappa$ bei unsern Liedern anderen Vortragsanweisungen und Melodienvermerken parallel gebraucht wird, – es entspricht hier vollkommen unserm « *Rezitativ* ».

II. Der Aufbau der Wechselgesänge.

I. Ausser der eben erklärten $\lambda\epsilon\zeta\iota\kappa$ finden sich noch zwei Vortragsvermerke: $\sigma\upsilon\omega\zeta\mu$ und $\lambda\alpha\omicron\varsigma$; sie stehen nur nach voraufgehendem Rezitativ und immer in der angegebenen Reihenfolge. Ueber $\sigma\upsilon\omega\zeta\mu$ siehe oben S. 343 ff.

$\omicron\lambda\alpha\omicron\varsigma$ das die Varianten: $\epsilon\chi\omega \pi\lambda\alpha\omicron\varsigma, \lambda\alpha\omicron\varsigma$ aufweist, entspricht den liturgischen Rubriken $\sigma\upsilon\lambda\alpha\omicron\varsigma \alpha\chi\omega$ *Pont. I* $\overline{\gamma\eta\bar{\alpha}}$; $\sigma\upsilon\lambda\alpha\omicron\varsigma \eta\tau\epsilon\epsilon\chi\omega$ *ibid.* $\bar{\kappa}\bar{\beta}$; $\epsilon\rho\epsilon\text{--}\pi\lambda\alpha\omicron\varsigma \chi\omicron\varsigma$ *ibid.* $\bar{\zeta} \omicron\lambda\alpha\omicron\varsigma$ *ibid.* $\bar{\rho}\bar{\Delta}$; $\bar{\rho}\bar{\kappa}\bar{\beta}$; $\omicron\lambda\alpha\omicron\varsigma \epsilon\epsilon\chi\omega$ *ibid.* $\bar{\sigma}\bar{\omicron}\bar{\beta}$ etc. Der Vermerk gibt also an, dass die betreffende Strophe gemeinsam von allen Anwesenden gesungen wird.

Die Konstruktion des Wechselgesanges ist demnach deutlich folgende: Der Rezitation einiger Strophen folgt ein Sologesang ¹, worauf das Volk mit einem Refrain antwortet ². Dem ersten Rezitativ wird meist noch eine einleitende Strophe vorausgeschickt. Das getreueste Bild eines solchen dramatischen Gesanges gibt uns *Berl.* 96 ff. Als Melodie ist angegeben « Du bist der Trost »:

Introduktion:

“ Die Welt, auf der wir leben,
Spottet unsrer wie ein Traum;
In der Nacht schenkt man uns Schätze,
Doch wenn wir früh uns erheben, sind sie nicht da. „

¹ den Text desselben bildet immer nur eine Strophe, nie eine Doppelstrophe.

² vergl. in der abendländ. Liturgie: *Lectio, Responsorium und Versus.*

[*Refrain*]:

“ Wohl dem, der Gnade findet,
Zur Zeit da er den Richter anfleht,
Dass Er sich über ihn erbarme
Und ihm die Sünden vergebe, die er getan. „

Erstes Rezitativ:

“ Der Prediger hat uns gelehrt,
Dass alle Dinge eitel sind.
Nichts gibt's ja im Leben des Menschen,
Als dass er Sorge für seine Seele,
Samt Wein und Speise;
Gehen die durch deine Kehle,
So werden sie von dir vernichtet
Und sind, als ob sie nimmer gewesen. „

Solo:

“ Wer weit sein Haus aufbaut,
Der mühet sich, ach, umsonst.
Er stirbt – und drei Ellen Erde
Genügen seinem armen Fleisch. „

Refrain des Volkes:

“ Wohl dem, der Gnade findet
Zur Zeit, da er den Richter anfleht,
Dass Er sich über ihn erbarme
Und ihm die Sünden vergebe, die er getan. „

Zweites Rezitativ:

“ Eine Zeit ist zum Bauen, so sagt er,
Und dann eine Zeit zum Zerstören.
Es gibt eine Zeit des Weinens
Und wieder eine Zeit zum Lachen.

.....

Wer eine Frau genommen, trägt eine Last,
Und wer keine genommen, ist einsam. „

Solo:

“ Wer ein Kind erzeugt, hat Trauer erzeugt,
Und wer kein Kind hat, hat keine Wurzel –
Kurzum, nichts gibt's, denn Trauer
Im ganzen Leben der Welt. „

Refrain des Volkes:

“ Wohl dem der Gnade findet
Zur Zeit, da er den Richter anfleht,
Dass Er sich über ihn erbarme
Und ihm die Sünden vergebe, die er getan. „

2. Die Introduction hebt gewöhnlich den Grundgedanken des in den folgenden Strophen behandelten Themas hervor; ist also, ähnlich dem εἶρημος¹, eine Art metrischer Antiphon.

In *Leid.* **ιβ** z. B. lautet der Vorgesang:

“ Ich höre den Sänger David
 Uns prophezeien von Anbeginn:
 Weinen wird am Abend sein,
 Und Jubel in der Frühe „.

Das darauf folgende Rezitativ paraphrasiert diese Stelle und deutet sie auf die Trauer bei Christi Tod und die Freude bei seiner Auferstehung.

Leid. **ιβ** beginnt mit dem Liede:

“ Eine grosse Gnade ward uns zuteil,
 Uns Christen;
 Durch deinen Tod am Kreuze
 Hast du uns die Erstehung geschenkt. „

Die **λεξις** vergleicht darauf Christus, der sich für uns am Kreuze opferte, mit dem Lamme, das Abraham statt seines Sohnes Isaak auf dem Berge schlachtete.

In einigen Fällen tritt das Praeludium zugleich als Finale auf. *Brit. M.* 972, 2a. ff., das von dem Elend berichtet, welches die Frauen verschuldet haben, gibt als Introduction.

“ Wegen einer einzigen Frau
 Ist alles Leid gekommen „ u. s. w. „

und dieselbe Strophe war am Schluss des ganzen Gesanges zu wiederholen.

So sind auch die Verse:

“ Melde von mir Theodosios dem König:
 “ Dein Freund von ehedem,
 Dionysios, grüsst dich
 Und wünscht dich zu sehen „. u. s. w. „

¹ Gaisser l. c. S. 418.

die dem Märchen von Theodosios und Dionysios vorausgeschickt werden und ein Hauptmoment aus der Erzählung herausgreifen, nichts anderes als die Introdution zu dem ganzen Singstück; sie waren vor der mit **Ἰπευοειω**..... « In der Zeit unseres hl. Vaters... » beginnenden Geschichte zu singen und wurden am Schluss der Erzählung wiederholt; denn die letzten Worte: « Melde von mir Theodosius dem König. » können nur der Anfang des Eingangsliedes sein.

Aehnlich werden *Brit. M.* 972 die Worte des armen Stiefkindes nach dem ersten Rezitativ:

“ Mein Herr, habe Mitleid mir,
Und gib mir ein gerechtes Gericht „ u. s. w.

als Eingangslied verwendet, und die ersten Zeilen sind darnach zu ergänzen.

Introdution und Rezitativ ist, wie es scheint, auch den liturgischen Gesängen bekannt. In einem häufig gesungenen Hymnus auf den hl. Geist wird dem eigentlichen Liede eine Strophe von vier Zeilen vorausgeschickt, im Rezitativ (?) wird dann das Thema: die Herabkunft des Parakleten, in 12 Strophen zu 4 Versen behandelt; also genau der Aufbau, wie ihn die Wechselgesänge der Leidener Handschrift haben. z. B. *Rit. I* **ρλн** ff.¹

<p>Ἰτα εϋερψαλιν επιρω- ρευ ητε-πιπνα εϋυ ※</p> <p>Πιπνευμα επαρακλη- [τον :</p> <p>φη εταρι εχεν - νιαπο- [στολος :</p> <p>θενπυαι ητπεντικοστη: λυσαχι θενζανμηυ η- [λας ※</p>	<p>Dann soll man das Lied vom hl. Geiste singen : [Introdution]</p> <p>« O Geist, der Paraklet, « Der über die Apostel kam, « Am Pfingstfeste « Dass sie in vielen Zungen [sprachen ».</p>
---	--

¹ Vergl. *Pont. I.* **ππζ**; *II.* **ρρζ**.

Παράδειξ¹*Rezitativ.*

Λαγωπι δε εταγχωκ ε- « Es geschah, als zu Ende
 [βολ: [waren
 ηχε-πιεροου ηψεντικο- « Die fünfzig Tage,
 [στη:
 ηαγθωου† u. s. w. « Da waren versammelt
 [u. s. w.».

3. Für die Beurteilung des *Refrain* kommt vorzüglich das Strassburger Fragment in Betracht. Es wird dort das vom Volk nach dem Solo zu singende Lied nur angedeutet. Recto: 1. Refrain **δωψτ ερραι ετπε · κωστανψνος πνοδ ενροο**. ∞ 2. Refrain: **ετβε-πτηπος επαι · εκηαχρο** ∞; es muss sich also um oft gesungene Lieder handeln, die als bekannt vorausgesetzt werden. In der Tat findet sich auch das Anfangswort **δωψτ** als Melodienvermerk². Auf dem Verso steht, von anderer Hand hinzugefügt, ein Lied nach der Weise **ετβε-ουαριμε**, dessen erster Teil den Refrain 1, der zweite Refrain 2 in vollständiger Fassung gibt

1. " Schau gen Himmel,
 Konstantin, du grosser König!
 Sieh' das Kreuz,
 In dessen Mitte das Zeichen ist! „
2. " Wegen dieses Zeichens wirst du
 Besiegen die mit dir streiten „ u. s. w.

Offenbar traute sich der Besitzer nicht mehr zu, im gegebenen Momente die Verse auswendig zu wissen, und schrieb sie darum zur Unterstützung seines Gedächtnisses noch einmal ausführlich auf.

4. Bei der Verteilung des Stoffes auf die einzelnen Vortragsweisen herrscht ziemliche Willkür. Das Ideal wäre

¹ arabisch: برلكس; vergl. *Pont. I*, ρκη ενεψαδιν θεηπιβαρεμ υπα-
 ραδειξις. « Sie sollen in der Melodie der παραδειξις singen ».

² S. oben S. 341.

z. B., dass etwa die erzählenden Teile dem Rezitativ, die Zitate dem Solo zugewiesen würden; doch sind uns nur wenige Beispiel einer derartigen Scheidung erhalten:

Brit. M. 972 « Judith und Holofernes »:

Erstes Rezitativ:

.....

“ Da rief sie aus und sprach: „

Solo:

“ Rede mit deiner Dienerin „ u. s. w.

Zweites Rezitativ:

.....

“ Da rief sie aus und sprach: »

Solo:

“ Oeffnet die Tore meiner Stadt „ u. s. w.

Ebenso in « Salomo und das Stiefkind »:

Erstes Rezitativ:

.....

“ Da weinte es und sprach: „

Solo:

“ O mein Herr habe Mitleid mit mir „ u. s. w.

Aehnlich in der von Möller¹ angeführten Stelle aus der Kreuzauffindungslegende:

*Rezitativ:*²

.....

“ Und als der König es sah,
Da steckte er es auf seinen Wagen,
Warf sich nieder vor ihm,
Küsste es und sprach: „

Solo:

“ Ich habe heute den Gott gesehen,
Den sie auf dir gekreuzigt haben „.
Da baute er eine Kirche
Und nannte sie: “ die Auferstehung „.

Refrain des Volkes: “ Eine grosse Gnade ward uns zuteil „
u. s. w.

¹ Möll. S. 109.

² Der Vermerk steht über der 1. Zeile.

Der Solosänger hatte hier jedoch nicht allein die Worte des Konstantin, sondern auch noch zwei erzählende Verse zu singen. Dasselbe Fragment verteilt ein anderes Mal die Rollen so, dass dem Solosänger die Erzählung, die Rede aber dem Volke zugeteilt wird:

Solo:

“ Sterne erglänzten
Und nahmen die Form des Kreuzes an;
Die Stimme des Herrn
Drang zu ihm also: „

Volk:

“ Schau gen Himmel,
Konstantin, du grosser König „ u. s. w.

III. ΤΑΛΟC - τέλος.

In dem *Schmidtschen Bruchstück* und *Pap. Berl.* 8127 allein findet sich noch ein ΤΑΛΟC als Vortragsvermerk. Ermans Vermutung¹, dass ΤΑΛΟC = τέλος sein könnte, sucht Möller² durch einen Hinweis auf das εἰς τὸ τέλος in den Psalmenüberschriften der LXX - Uebersetzung des πρῶτον - zu stützen; doch ist absolut kein Zusammenhang zu entdecken. Die Lösung erhalten wir vielmehr durch die Stellung, in der sich ΤΑΛΟC ausschliesslich belegen lässt, nämlich am Ende eines Abschnittes, und es ist einfach mit « Schluss », « Finale » zu übersetzen.

Br. S. 27 steht nach dem ersten Teil der Erzählung mit kleinerer Schrift ΤΑΛΟC ΔΕΞΙC; nun leitet nach dem obengesagten ΔΕΞΙC, das Rezitativ, die einzelnen Abschnitte der Wechselgesänge ein; τέλος bezeichnet also das Ende des vorhergehenden Teiles. Ebenso wird *Br.* 28 das Ende der eigentlichen Erzählung durch ΤΑΛΟC bezeichnet; was noch folgt ist das Schluss-Solo:

¹ *Br.* S. 42-43.

² Möll. S. 109.

“ Da hat sich erfüllt an ihnen, was geschrieben ist:
 “ Königtum und Priestertum zusammen „
 Gemäss dem, was in den Schriften steht. „

In *Pap.* 8127 wird an zweiter Stelle die Geschichte von der Hungersnot erzählt, die der zornige Elias über das Land herabgewünscht hatte; der Schluss des Gesanges lautet: (« Nach den 3 ½ Jahren der Hungersnot »)

“ Nahm [Gott] den Himmel fort, der wie Erz gewesen,
 Und die Erde, die von Eisen war;
 Er träufelte Tau hernieder und Regen. „

τᾶλοϥ

“ Die Erde aber trug Frucht,
 Die Bäume wuchsen und trugen ihre Frucht,
 Die Menschen lebten wieder samt ihrem Vieh,
 Und sie priesen den Herrn. „

Die Parallele mit dem Schluss des Theodosiosmärchens ist unverkennbar; beidemale leitet τᾶλοϥ das Finale ein. Endlich passt diese Bedeutung auch für *Br.* S. 37; denn auch dieses Lied ist das Ende eines Gesanges und nicht, wie *Br.* 37 u. a. vermutet wird, der Anfang eines solchen; einmal wäre es auffällig, warum denn der Schluss des Liedes nicht gegeben wird, dann verlangt der parallele Bau anderer Lieder ungefähr folgende Rekonstruktion:

« Es war ein König, der ein Gericht hielt... » folgt die Erzählung ¹.

τᾶλαϥ:

“ Dieser König, der auf seinem Throne sitzt
 Und schön richtet, in Gerechtigkeit,
 In dessen Haus die . . . sind,
 Das ist Salomo, der Sohn Davids,
 In dessen Hause die Geister sind. „

¹ Das hier nach τᾶλαϥ folgende Lied wäre also genau parallel den oben genannten Liedern: « Da hat sich erfüllt... » und « Die Erde aber trug Frucht... » und dem « Wegen einer Frau » am Schlusse des Gesanges *Brit. M.* 972.

Es ist übrigens nicht auffällig, dass gerade die beiden genannten Handschriften allein die Bezeichnung $\tau\epsilon\lambda\omicron\varsigma$ kennen; bei den übrigen Liedern, die genau Verse und Strophen trennen, konnte eine eigene Bezeichnung für das Ende eines Abschnittes wohl entbehrt werden; in *Schm.* und *Pap.* 8127 dagegen, die das Versende nur ungenügend bezeichnen und keine Strophentrennung kennen, ist ein derartiger Vermerk erklärlich.

6. ALTER UND ART DER POESIE.

a. — Der Schrift nach gehören unsere Lieder fast sämtlich dem Ende des 10. und Anfang des 11 Jahrhunderts an ¹. Bedenkt man aber, wie oft wir in den Handschriften Ungenauigkeiten, Auslassungen, ja offenkundigen Missverständnissen begegnen, wie Doppelschreibungen, Verwechslung der Zahl und des Geschlechts häufig den Sinn stören, wie die ursprüngliche Form der Lieder oft vergessen, die Verse unrichtig getrennt und die Strophen falsch aneinandergereiht werden, — so muss man sich fragen, ob die Abfassungszeit der Gedichte nicht schon gar weit voran liege, und die Irrtümer auf Rechnung einer langen Tradition zu setzen seien. Aber ein solcher Schluss ist nicht zwingend. Es genügt zur Erklärung die mehr oder weniger unzulängliche Bildung des Schreibers; denn auch ein gut tradiertes und zeitgenössisches Gedicht kann uns von einem Schreiber, der seiner Aufgabe nicht gewachsen war, in korrumpierter Form überliefert worden sein. Diese Lösung gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit, wenn man hinzunimmt, dass auch die dialektischen Abweichungen und Eigentümlichkeiten der Texte aller Wahrscheinlichkeit nach auf die niedere Bildungsstufe der Schreibers zurückzuführen sind (s. unten N. 9).

¹ Erman, *Br.* S. 3; Möll. S. 104/105; u. s. w.

Und doch wird man ein Zugeständnis machen müssen. Wenn Gesänge in dem Masse verbreitet sind wie die unsrigen, wenn ein solche Anzahl von Liedern derart bekannt war, dass sie als Muster für Strophen gleicher Melodie gelten konnten, oder wenn es bei anderen genügte, die ersten Worte anzugeben, so muss diese Poesie dem ganzen Volke schon in Fleisch und Blut übergegangen sein, ein Prozess, für den wir gewiss einige Jahrzehnte in Ansatz bringen müssen; so dass die Blütezeit dieser Poesie ungefähr in den Anfang oder die Mitte des 10 Jahrhunderts fiel¹.

b. — Die Frage nach dem Charakter der vorliegenden Poesie ist nicht leicht zu beantworten, auch wird die Antwort nicht für alle Lieder gleich lauten, nur dass sich in keiner Handschrift ein weltliches Lied findet.

Bei den religiösen Liedern haben wir eine dreifache Gattung zu unterscheiden: streng liturgische Gesänge, kirchliche Lieder und religiöse Volkslieder. Unter den streng liturgischen Liedern sind jene zu verstehen, die in engster Verbindung mit den hl. Handlungen stehen oder zum Offizium gehören. Diese Gesänge, meist Hymnen, wurden ursprünglich wohl alle, wie die ganze Liturgie, dem Griechischen entliehen; später übersetzte man sie, und diese Uebersetzung fand dann ebenfalls Eingang in die Liturgie. In unseren Liederhandschriften finden sich nur wenige Lieder dieser Gattung. Sicher streng liturgisch sind *Brit. M.* 161 und *Ryl.* 44 u. 46. Das beweisen

a. Die Zeitangaben aus dem Kirchenkalender:

ϣΟΥ Ε ΠΕΠΗ ΠΕΤΡΟΣ ΝΕΜ ΠΑΥΛΟΣ « am 5. Epiphi Peter und Paul » *Brit. M.* 161

ⲁϠϣ̅ⲣ: ⲕⲁ // « 24. Hathor » *Ryl.* 46 — Vergl. die Angaben in *Pl.-B.* S. 182 ff.

b. Die Rubriken, welche die Art der liturgischen Hymnen oder ihre Stellung im Offizium angeben:

¹ vergl. Müll. S. 105.

- 1) ΟΥΑΣΠΑΣΜΟΣ ΕΧΜΠΗΝΩΤ ΑΠΑ ΨΕΝΟΥΤΕ « Ein Aspasmos auf unseren Vater Schenute. » *Ryl.* 44
 †ΑΣΠΑΣΜΟΣ ΔΘΥΡ: ΚΒ // « Aspasmos am 24 Hathor »
Ryl. 46; — vergl. dazu ΠΙΑΣΠΑΣΜΟΣ *Theot.* ΤΚΒ,
 ΤΚΗ; *Pl. B.* S. 142.
- 2) ΛΟΞΑ Κ // ΝΙΝ Κ // *Ryl.* 44; ΛΟΞΑ *Brit. M.* 161;
 ΚΕ ΝΙΝ *ibid.*; — vergl. dazu Δόξα και νυν im 'Οκτώη-
 χος S. 3, 5¹ u. s. w.
- ΛΟΞΑ ΠΑΤΡΙ Ξ *Theot.* ΤΚ; και νυν *ibid.*; δόξα —
 και νυν im 'Οκτώηχος S. 8, 30 u. sonst passim.

Auch die Leidener Auferstehungslieder scheinen der offiziellen kirchlichen Poesie anzugehören, denn das ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΩΝ = ἀναστάσιμον über Β ist uns aus den griechischen liturgischen Hymnen bekannt².

Daneben gibt es kirchliche Lieder, die zwar nicht streng zur Liturgie gehören, aber doch in den Versammlungen der Gemeinde vom Priester oder vom Volke gesungen werden, und manche unserer Lieder werden dieser Art Kirchengesang zuzuzählen sein, so die Strassburger Kreuzlieder und *Berl.* 96 ff; denn ihr Bau hat am meisten Aehnlichkeit mit anderen uns erhaltenen kirchlichen Liedern, und auch die Vermerke des Vortrags stimmen am besten dazu³.

Der grösste Teil der Lieder freilich wird einem anderen Genus angehören: der religiösen Volkspoesie. Zwar sind es nicht alle Volkslieder in dem Sinne, dass das Volk sie gesungen, sondern weil sie dem Volke vorgesungen wurden und das Volk mit ihnen vertraut war; so werden insbesondere die Legenden und Märchen (Archellitesgedicht, Theodosius u. Dionysius, Salomo und das Stiefkind, u. s. w.)

¹ Παρακλητική ήτοι ή Μεγάλη 'Οκτώηχος Venedig 1857.

² vergl. 'Οκτώηχος S. 425.

³ Von dem naheliegenden Vergleich mit den bohairischen Kirchenliedern habe ich absichtlich Abstand genommen, weil ja die bohairische Poesie ganz andere Wege ging als die sa'idische.

von öffentlichen Erzählern und professionellen Sängern bei Festen und Versammlungen vorgetragen worden sein. Andere Lieder wiederum waren sicher im Munde des Volkes, so vor allem die mit **ΕΧΩ ΠΛΑΘΟC** u. ähnl. eingeleiteten; und auch die Gesänge, die ihrer Geläufigkeit wegen zu Melodienangaben verwendet wurden, wird man als Gemeingut des Volkes betrachten müssen.

7. STELLUNG ZU DER UEBRIGEN KOPTISCHEN POESIE.

a. — Das Charakteristische der älteren koptischen Lieder — fast ausschliesslich Uebersetzungen aus dem Griechischen — ist ihre hymnenartige, strenge Form; sie waren alle für den liturgischen Dienst, sei es Anaphora oder Offizium, bestimmt, und von dieser Bestimmung erhielten sie ihr Gepräge; eigentlich darf man sie auch nur indirekt zur koptischen Poesie rechnen, im Grunde genommen ist es griechische Poesie.

Das Triadon, wohl einige Jahrhunderte jünger als die von uns zu behandelnden Lieder, ist durch die verunglückte, fremde Form von vornherein in so enge Schranken gezwängt, dass es dem Dichter nur selten gelingt, das etwas gewaltsame Zurechtrücken in Reime zu vertuschen, und meist tragen seine Lieder den Stempel des Geschraubten und Manierierten. Die bohairische Poesie, die zum Teil noch jünger als das Triadon ist, weist zwar manche recht ansprechende Lieder auf, und es wäre ungerechtfertigt, wollte man ihnen insgesamt poetischen Wert absprechen; aber öfter begegnen wir einer ermüdenden Eintönigkeit und Flachheit: zuviel Wert auf Aeusserlichkeiten, wie alphabetische Ordnung der Strophen, Reime, gleiche Versanfänge und Enden; und zu wenig Frische und Abwechslung — ein Abbild des Toten und Formelhaften der bohairischen Kirche

selbst. Von Interesse ist, dass den etwa 45 Melodien für die verhältnismässig wenigen Lieder der frühmittelalterlichen Poesie nur zwei grosse Grundmetren mit etwa je zwei Variationen im Bohairischen gegenüberstehen, nach denen die vielen Lieder gesungen werden müssen. Auffällig ist auch in diesen späten Kirchenliedern, wie oft dasselbe Thema und dasselbe Bild mit meist verschwindender Variation wiederholt wird.

So ist es ausser Zweifel, dass das 10. Jahrhundert die Blütezeit der koptischen Poesie überhaupt bildet. Seine Lieder haben sich von der oft allzustrengen Form der liturgischen Hymnen emanzipiert, ohne in die Spielereien späterer Epochen zu verfallen. Es herrscht in ihnen ein frischer lebendiger Ton, schlicht und ungekünstelt ist Sprache und Aufbau - es ist eine wahrhaft volkstümliche Poesie,

1. *Osterfreude.*

a. (Pl.-B. S. 143)

[**ΥΜΝΟΣ ΕΧΗ-ΤΡΗΝΗ**]

**Χαίρε πᾶς οὐ λαοῦ ἐν τῇ ἀναστάσει σου
ὅτι ἀνέστη ἐκ νεκρῶν κ̄ε.
εἰ γῆ ἀγαλλίτε οἱ οὐρανοῦ εὐφρανεῖτε.
οἱ ἀγγελοὶ τοῦ Θ̄Υ λαμπροφωροῦσιν.
γῆνωτε ἀνωμον. ὅτι τὸν θάνατον ἐνεπέσεν.
καὶ ἀνέστη ἐκ τῶν νεκρῶν.
οἴτωντες τὴν ἀνάστασιν. προσκύνουσιν αὐ-
τὸ ἐν τῇ γαλιλαίᾳ βοοῦντες καὶ ζεῶντες [τὸν.
-ἀγιος ὁ θε̄ς (Soweit die koptische Uebersetzung).**

(Rekonstruktion):

Χαίρε πᾶς ὁ λαὸς ἐν τῇ ἀναστάσει σου
ὅτι ἀνέστης ἐκ νεκρῶν κύριε

die mit den einfachsten Mitteln poetische Wirkungen erzielt, wie sie die koptische Poesie anderer Zeiten nicht eben häufig zustande brachte.

Folgende Zusammenstellung von Auferstehungsliedern aus den verschiedenen Perioden möge deren Charakteristika praktisch vorführen und so die Stellung der frühmittelalterlichen Poesie an einem Beispiel erläutern:

1. *Osterfreude*: Alter liturgischer Hymnus (griechisch-koptisch) aus *Pl.-B.* S. 142, verglichen mit dem Eingangsliede *Leid.* $\bar{\alpha}$.
2. « *Der Herr herrscht vom Kreuze her* » Triadon $\overline{\tau\eta\theta\text{-}\tau\zeta}$, wird *Leid.* $\bar{\iota}\bar{\alpha}$ gegenübergestellt.
3. « *Magdalene und der Auferstandene* », Thema des bohairischen Liedes *Theot.* $\overline{\theta\epsilon}$ und *Leid.* $\bar{\kappa}\bar{\alpha}$.

[περβωλ]

Παρε-πλαιοσ τηρεϋ ραϋε ρητεϊαναστασισ ετουδαβ
 κε αϥτωουη̄ η̄βι-πχοεισ εβολ ρη̄νετμοουτ
 μαρε μπηγε ευφρανε η̄τε-πκαρ τεληλ εματε
 η̄αγγελοσ μπηουτε ευφορει μπουοειη
 ειμε η̄ανομοσ κε αϥχρο επμοϋ
 αϥτωουη̄ εβολ ρη̄νετμοουτ.
 ανη̄αϥ ετεϥαναστασισ αϥω ανουωϥτ η̄αϥ
 ρη̄ντταλιδαια ενωϥ εβολ ενχω μμοσ
 χϥουδαβ η̄βι[-πηουτε]

[“ Seine Uebersetzung „]

“ Alles Volk soll sich freuen – bei dieser ¹ hl. Auferstehung.

“ Denn der Herr ertand ² – von den Toten.

¹ griechisch: *deiner*.

² gr. Denn *du* erstandst.

ἡ γῆ ἄγαλλε, οἱ οὐρανοὶ εὐφραίνετε
οἱ ἄγγελοι τοῦ θεοῦ λαμπροφροῦσιν
γνώθε ἄνομοι ὅτι τὸν θάνατον ἐνίκησεν
καὶ ἀνέστη ἐκ τῶν νεκρῶν.
ἰδόντες τὴν ἀνάστασιν προσεκυνήσαμεν αὐτόν
ἐν τῇ Γαλιλαίᾳ βοῶντες καὶ λέγοντες
ἅγιος ὁ θεός (der griechische Text geht weiter):

Ο ΚΛΙΝΟΣ ΤΟΥΣ ΟΥΡΑΝΟΥΣ· ΚΑΙ ΚΑΤΕΛΘΩΝ ΕΠΙ ΤΗ
ΩΣΕ ΛΑΟΪ ΠΕΙΔΑΝΟΜΕΝΟΪ - ΑΓΙΟΣ ΕΙΣΧΥΡΟΣ -
Ο ΕΝ ΔΕΞΙΑ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΚΑΘΗΣΟΜΕΝΟΣ
ΕΠΙ ΘΡΟΝΟΥ ΤΗΣ ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗΣ - ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΤΟΣ -
ΟΤΙ ΑΝΕΣΤΗ ΕΚ ΝΕΚΡΩΝ. ΚΕ· ΔΟΞΑ ΣΟΙ

b. *Leid.* α̅.

1. Χερε π̅ωρ πενερο·
ι̅ς π̅δ̅ εσαρζ νιμ·
ΠΕΝΤΑΦΕΙ ΔΕΙΜΟΥ ΘΑΡΟΝ ※
Χερε περστ[αγρος] ΠΟΥΟΕΙΝ·
ΝΤΑΥΤΑΔΟΦ ΕΧΩΦ·
ΔΕΤΟΥΧΟ ΠΟΥΝ[η]ιμ ερητηφ —
2. Χερε πταφος εφουταιοφ·
ΝΤΑΥΚΑ-ΠΩΜΑ ΜΠ̅δ̅ ερητηφ·
ι̅ς π̅δ̅ ενεδ̅μ ※
Χερε ππουφ ετχηκ εβολ·
ΝΤΕΦΑΝΑΣΤΑΣΙΣ·
ΝΤΑΝΩΝΘ ΤΗΡΗΝ ΕΡΑΙ ΕΡΗΤΣ· —

2. "Der Herr herrscht vom Kreuze her "

a. aus dem Triadon (τ̅η̅θ - τ̅ζ̅).

1. ΝΗΦΗ Ω ΤΑΨΥΧΗ ΕΒΟΛ Θ̅μ̅Π̅ΕΙ̅Σ̅Ι̅Ν̅Η̅Β̅ Μ̅η̅Τ̅Ε̅Ι̅Ε̅Β̅Ω̅Φ̅
ΧΕ Δ-ΤΕΥΩΝ ΟΥΕΙΝΕ ΔΥΩ ΠΟΥΟΕΙΝ Μ̅π̅ρ̅η̅ Δεφω
ΑΝΑΥ ΧΕ Δ-ΠΧΟΕΙΣ Ρ̅ρ̅ρ̅ο ΕΒΟΛ Θ̅μ̅Π̅εφω
Δεφταχρο ΝΤΟΙΚΟΥΜΕΝΗ ΝΣΗΑΚΙΜ ΔΗ

“ Mögen die Himmel jubeln – die Erde jauchze ¹,
 “ Die Engel Gottes – bringen Licht.
 “ Wisset, ihr Bösen – dass er den Tod überwand,
 “ Und dass er erstand – von den Toten.
 “ Wir sahen seine Auferstehung – und beteten ihn an
 “ In Galiläa, in dem wir riefen – und sprachen:
 “ Heiliger Gott!

[“ Der du die Himmel beugtest – und zur Erde kamst,
 “ Rette die irrenden Völker – Heiliger Starker!
 “ Der du zur Rechten des Vaters sitztest
 “ Auf dem Thron der Gerechtigkeit – Heiliger Unsterblicher!
 “ Denn du erstandest von den Toten – Herr, Dir sei Ruhm! „

1. “ Sei gegrüsst, o Heiland, unser König,
 O Jesu, du Herr alles Fleisches,
 Der kam und für uns starb. „ =
 “ Sei gegrüsst, sein leuchtendes Kreuz,
 Das man ihm aufgebürdet,
 Durch das er alle geheilt. „ —

2. “ Sei gegrüsst, du glorreiches Grab,
 Darein sie den Leib des Herrn gelegt,
 Iesu, des Herrn der Scharen. „ =
 “ Sei gegrüsst du lauterer Gold
 Seiner Auferstehung
 Durch die wir alle Leben haben. „ —

b. aus der *Leidener Liederhandschrift* (1A)

1. †ϥⲟⲛϥ ⲙⲙⲟⲕ ⲡⲉⲅⲙⲛⲱⲧⲟⲥ ⲗⲁⲗ·
 ⲗⲙⲟⲩ ⲩⲁⲣⲟⲛ ⲙⲉⲧⲉⲕⲕⲓⲑⲁⲣⲁ ⲙⲡⲟⲩⲩ·
 ⲛⲉⲩⲱⲩ ⲉⲃⲟⲗ ⲉⲛⲟⲩⲩⲙⲛ ⲉⲥⲛⲟⲧⲙ·
 ⲕⲉⲗⲡⲉⲥ ⲣⲣⲟ ⲉⲃⲟⲗ ⲉⲙⲡⲩⲩⲉ =

¹ gr. umgekehrt: Erde-Himmel.

2. ΝΤΟϞ ΟΝ ΠΕΝΤΑϞΤΑΔΕ-ΠΕϞΨΕ
 ΔϞΕΙ ΕΒΟΔ ΖΝΘΙΕΔ̄ΗΜ ΕϞΨΕ
 ΕΖΟΥΝ ΕΠΕϞΕΟΟΥ ΕΡΕ-Ν̄ΙΟΥΧΑΙ Ζ̄ΝΟΥΕΒΨΕ
 ΜΠΟΥΣΟΥΝ ΧΕ ΠΑΙ-ΠΕ ΠΕϞΜΑΝ̄ΜΤΟΝ

1. "Erwach, meine Seele aus diesem Schlafe und Traume,
 Denn die Nacht ging vorüber und das Licht der Sonne erglänzt.
 Schau wie der Herr von seinem Holze her herrscht;
 Fest hat er die Welt gegründet, dass sie nicht wanke. „
2. "Er ist es auch, der sein Holz getragen;
 Er kam aus Jerusalem und ging ein
 In seine Glorie, — doch die Juden achteten nicht
 Und erkannten nicht, dass das seine Ruhestatt ist. „

3. *Magdalene und der Auferstandene.*

a. aus den bohairischen Liedern. (*Theot.* 0̄Ε)

1. Δ-ΠΧ̄ ΠΕΝΝΟΥ†:
 ΤΩΝϞ ΘΕΝΝΕΘΜΩΟΥ†:
 ΝΘΟΥ-ΠΕ ΤΑΠΑΡΧΗ:
 ΝΤΕ-ΝΙΕΤΑΥΕΝΚΟΤ ||
2. ΔϞΟΥΟΝΖϞ ΕΨΑΡΙΑ:
 †ΨΑΓΔΑΖΙΝΗ:
 ΔϞΣΑΧΙ ΝΕΜΑΣ:
 ΜΠΑΙΡΗ† ΕϞΧΩ ΜΜΟΣ ||
3. ΧΕ ΜΑΤΑΜΕ ΝΑΣΝΗΟΥ:
 ΖΙΝΔ ΝΤΟΥΨΕ ΝΩΟΥ:
 Ε†ΓΑΖΙΔΕΑ:
 ΣΕΝΔΥ ΕΡΟΙ ΜΜΑΥ ||
4. ΔΣΙ ΝΧΕ-ΨΑΡΙΑ:
 ΨΑΝΙΜΑΘΗΤΗΣ:
 ΠΕΧΑΣ ΧΕ-ΔΙΝΑΥ ΕΠ̄Σ:
 ΟΥΟΖ ΝΑΙ ΕΤΑϞΧΟΤΟΥΝΑΣ sic ||

2. **Ταμον επωε νταϑρρο νρητηϑ**
αρηϑ πεωε ετουααβ-πε
πεστ[αγρος] πεντα-πενσωρ αλε εροϑ
αϑ† νουωνη ννηλαοο. —

1. "Ich bitte dich, o Sänger David,
 Komm heute mit deiner Zither zu uns,
 Und verkünde mit lieblicher Stimme,
 Dass der Herr vom Holze her herrscht. "
2. "O nenn' uns das Holz, an dem er regiert!
 Wohl wird es das heilige Kreuzesholz sein,
 Das unser Heiland auf sich genommen,
 Dass er Leben den Völkern verleihe. "

b. Aus der *Leidener Handschrift* $\bar{\kappa}\bar{\alpha}$.

1. **Τεσριμε αρο τεριμε**
ερωιμε νσα-νιη επιμα
ερε-πινοβ ηκακε σηρ εβολ
εμη-λααϑ ηρωμε ουνη νσω =
2. **εριμε ανοκ ετβε-παχοεις**
εβολ κε-αϑϑι επεϑσωμα ηχιουε
αϑω η†σοουη αν
κε-ηταϑκα-πεϑσωμα των =
3. **†σοπς μμοκ ηρωμε πατεϑηη**
εϑωπε ητοκ ακϑι μπαχοεις
αχις ηαι κε-ητακκααϑ των
αϑω ανοκ †ηαϑιτεϑ =
4. **α-πενσωρ ουονηϑ εροϑ**
πεχαϑ κε-βοκ ταμε-ηασηηϑ
κε-εισρηητε αιηαϑ επδ̄ο
αϑω αϑκε-ηαι τηροϑ ηαι =

1. " Es ist Christus unser Herr
Von den Toten erstanden;
Er ist der Erstling
Der Entschlafenen. „
2. " Er offenbarte sich Maria
Der Magdalene,
Er redete mit ihr
Also und sprach: „
3. " « Sage meinen Brüdern,
Sie sollten gehen
Nach Galiläa
Und mich dort sehen ». „
4. " Da ging Maria
Zu den Jüngern
Und sprach: « Ich sah den [Herrn
Und das sagte er zu mir ». „

* *
*

b. — Noch sind uns die Gründe, die zu dieser Blüte der koptischen Poesie führten, nicht ganz ersichtlich. Wahrscheinlich hat der beginnende Kampf um die Erhaltung der Muttersprache gegenüber dem vordringenden Arabisch den Anstoss zu diesen Dichtungen gegeben, ein Kampf, in dem das Koptische nach einigen Jahrhunderten erlag. Dafür spricht auch der ausschliesslich religiöse Charakter der Lieder; denn es war ein religiös-nationaler Kampf, dessen Führung gewiss, wie ehemals, Mönche und Priester übernommen haben.

Offenbar aus diesem Kampfe erwachsen ist ein Gedicht eines oberägyptischen Mönches aus dem 13. oder 14. Jahrhundert, das Triadon, das ausdrücklich das Koptische gegenüber dem Arabischen empfiehlt:

ⲚⲓⲦ ⲠⲀⲤⲚⲬⲲ ⲁⲙⲬⲓⲦⲚ ⲥⲱⲧⲙ ⲈⲚⲈⲓⲰⲁⲬⲈ ⲈⲦⲚⲠⲧⲙ
ⲚⲦⲈⲦⲚⲚⲠⲠⲠ ⲈⲚⲈⲓⲚⲠⲠⲙⲁ ⲈⲦⲙⲠⲦⲚ

1. " O Frau, warum weinest du?
Wen suchest du an diesem Ort?
Dichte Finsternis ist ausgebreitet,
Und niemand folget dir. "
2. " Ich weine wegen meines Herrn,
Denn heimlich nahm man seinen Leib,
Und nun weiss ich nicht,
Wohin sie seinen Leib gelegt. "
3. " Ich bitte dich, o Gärtner,
Wenn du meinen Herrn genommen,
So sage mir, wohin du ihn gelegt,
Und ich werde mir ihn nehmen. "
4. " Da hat unser Heiland sich ihr offenbart
Und sprach: « Geh' sage meinen Brüdern:
– Sieh – ich habe den Herrn gesehen,
Und das alles sprach er zu mir ». "

* *
*

ΚΑΤΑ ΘΕ ἸΤΑΙΖΙ-ΤΟΟΤ ΔΙΤΑΜΩΤΗ
ΕΡΗΝΥ ἸΤΕΙΤΑΣΠΕ ^{sic} ΜΥΝΤΚΥΠΤΑΙΟΝ —

- " O Brüder kommt und hört diese süßen Worte
Und erkennt diese guten Gedanken!
So wie ich ich's unternommen, so lehre ich euch
Den Nutzen dieser koptischen Sprache. "

8. VERHAELTNIS ZUR GRIECHISCHEN POESIE.

Es bleibt zum Schlusse noch zu untersuchen, ob die Poesie des 10. Jahrhunderts eine spezifisch koptische ist, oder auf andere Vorbilder zurückgeht. Es kommen dabei hauptsächlich die griechischen Hymnographen und die arabischen Dichter in Betracht. Gewiss wird die blühende arabische Poesie nicht ohne Einfluss auf das literarische Leben der Kopten geblieben sein. Das Triadon hat sogar,

wie Lemm nachgewiesen¹, seine Form arabischen Mustern entliehen. Eine derartige Abhängigkeit ist in der frühmittelalterlichen Poesie nicht zu belegen. Dagegen gibt es für ihren Zusammenhang mit den byzantinischen Kirchengesängen unumstößliche Beweise. Ausschlaggebend ist das Vorkommen mehrerer toni des Ὀκτώηχος. So ΗΧ. Γ = ἤχος γ' über *Berl.* 87; Γ = (ἤχος) γ' *Ryl.* 47; ΠΔ. Δ.; = (ἤχος) πλάγιος α' über *Berl.* 94 und *Brit. M.* 972. *Ryl.* 46² ΠΔ. Δ = (ἤχος) πλάγιος δ' über *Berl.* 1; 4; 7; 10; 21; 25 29; 50; 64; *Ryl.* 47³; das sind Ton 3, 7 u. 8 des Oktoechos des Johannes Damascenus. Auch das ΙΩΔ̄̄̄ über *Berl.* 5' ΙΩΔ̄̄̄ ς̄̄̄ über *Berl.* 85 und *Ryl.* 38 geht auf einen byzantinischen Vermerk zurück: z. B. Ἰωάννου (Μοναχοῦ) Pitra, *Hymnographie*⁴ LXXXVIII u. LXXXIX. Ausserdem findet sich häufig eine auffallende Uebereinstimmung im Aufbau, denn auch die griechische Hymnographie kennt die Wechselgesänge, Strophe und Gegenstrophe, das Finale und den Refrain des Volkes⁵.

Es handelt sich freilich bei dieser Anlehnung an griechische Muster nicht um eine einfache Kopie; weder Rhythmus noch Anlage, weder Sprachweise noch Stoffbehandlung sind genau dieselben. Wer byzantinische Hymnen koptischen Gesängen gleichen Themas gegenüberstellt, z. B. « Magdalene und der Auferstandene » des Romanus (in Pitra, *Analecta* I, 130) und *Leid.* κ̄α⁶, der erkennt sofort den tiefgreifenden Unterschied. Und gerade die Art der Verwen-

¹ *Triad.* XV-XVI.

² Anm. Crums zu 46.

³ Anm. Crums zu 47.

⁴ *Hymnographie de l'église grecque*, Rome 1867.

⁵ Vergl. Stevenson in *Revue des questions historiques*, 1876. S. 525; Pitra, *Analecta sacra Spicilegio Solesmensi parata* LXXII ff; über die auch in den griechischen Mss. vorkommende Trennung der Verse durch σιγμαί vergl. Pitra, *Hymnographie*, S. 11.

⁶ Siehe auch oben S. 393 ff.

dung des byzantinischen Oktoechos ist der beste Beweis für das selbstständige Vorgehen der koptischen Dichter.

Der ἦχος der spätgriechischen Hymnographen bezeichnet die Tonart, nicht eine Melodie; so entspricht der ἦχος πλ. δ' der hypodorischen (nach Anderen der hypomixolydischen) Tonart, ἦχος γ' der lydischen u. s. w. Mit der Angabe einer dieser Tonarten ist also weder für die Melodie noch für Verszahl und Bau eines Hymnus etwas bestimmt¹, und so wird die Melodienangabe gewöhnlich beigefügt; z. B. ἦχος πλ. δ'. Τὴν σοφίαν καὶ λόγον. Pitra, *Hymnographie* LXXI; ἦχος πλ. δ'. Ἡ κεκομμένη. *ibid.* LXXIII. Zwar finden sich auch Hymnen, bei denen nur die Tonart angegeben wird z. B. Ἡ ὑπακοή, ἦχος πλ. δ'. *ibid.* LXXVI Κάθισμα, ἦχος πλ. δ' *ibid.* CXLII. aber dabei wird die Melodie und der Rhythmus als bekannt vorausgesetzt, oder es handelt sich um unvollständige Vermerke.

In den koptischen Liedern dagegen ist πλ. λ, ηχ. ᾠ u. s. w. direkt zu einem Vortragsvermerk geworden, der den Liederanfängen parallel gebraucht wird, und nie wird diesen Vermerken noch eine Melodienangabe hinzugefügt². Es wird das wohl kaum anders zu verstehen sein, als dass die Tonarten hier eine andere Rolle spielen, als in der griechischen Hymnographie, und dass mit jedem ἦχος eine bestimmte Melodie verknüpft war, oder das der ἦχος durch eine besondere Verbindung mit einem bekannten Liede als dessen Melodienangabe gebraucht wurde. So erklärt sich auch die Ueberschrift über *Brit. M.* 972: **CTOX. ΠΛ. Δ** = **στίχος πλάγιος α'**, also genau wie **CTOX. ΔΥΔΙΚΕΟΣ** über

¹ Ueber die Bedeutung des ἦχος. u. den ὀκτώηχος vergl. Gaisser, *Le système musical* etc. S. 32 ff; Pitra, *Analecta* I, LXVIII; Bouvy, *Poètes et Mélodes* S. 424 ff.

² Als einzige Ausnahme könnte der Vermerk über *Berl.* 94 gelten: **πλ. Δ ΔΙΛΛΕ** = , doch ist es zweifelhaft, ob die unverständlichen Worte nach πλ. α' einen Liederanfang bilden.

Leid. a. Das kann man doch nur übersetzen: (zu singen nach der) Strophe (d. i. deren Rhythmus und Melodie) des vierten Plagaltons. Bemerkenswert ist, dass der Anfang dieses Liedes: « Wegen einer Frau » in anderen Handschriften selbst als Melodienangabe auftritt, sodass für den Kopten **πλ. α** und **ετβε-ουρζιμε** dasselbe besagte.

Ebenso sind die koptischen Dichter in der Konstruktion der Wechselgesänge ihre eigenen Wege gegangen, und vor allem: sie haben ihre Poesie auch in das Volk getragen, auch nicht streng kirchliche Lieder verfasst, und darin hatten sie bei den griechischen Hymnographen keine Vorbilder.

Das Verhältnis der koptischen Poesie zu der byzantinischen war durch die Art ihrer Entstehung gegeben. Als es galt, den Arabern gegenüber eine nationale Poesie zu schaffen, da war es das Natürlichste und Nächstliegendste, die Melodien und Gedichte als Vorlage zu benutzen, mit denen das Volk schon bekannt war: die griechischen Kirchengesänge¹. Schon wegen des verschiedenen Charakters der Sprachen, der verschiedenen Vokalisierung und Betonung, musste jedoch dabei von einer blossen Herübernahme abgesehen werden, und so wurden denn die byzantinischen Hymnen nur zum Ausgangspunkt genommen, zur Grundlage, auf der die koptischen Dichter selbständig weiterbauten, und es darf ihnen der Ruhm, zur Zeit der politischen Bedrängnis und im Ringen um das Fortbestehen ihrer Nationalität eine eigene Poesie geschaffen zu haben, nicht genommen werden, da sie trotz aller Anlehnung an griechische Vorbilder ihre Eigenart vollkommen zu wahren verstanden.

¹ Ueber die Blüte des griechischen Kirchengesanges in Alexandrien vergl. Pitra, *Hymnographie* S. 45.

9. GRAMMATISCHES.

Keine der behandelten Handschriften ist in rein sa'idischem Dialekt geschrieben; sie weisen alle zahlreiche Abweichungen auf, die zwar im allgemeinen derselben Art sind, aber bei den einzelnen Texten in grösserer oder geringerer Stärke auftreten. Diese Unregelmässigkeiten sind aber gewiss nicht ursprünglich; man muss sie vielmehr auf den jeweiligen Schreiber zurückführen, dessen Mangel an literarischer und sprachlicher Bildung sich naturgemäss in seiner Handschrift bemerkbar machte – mehr oder weniger, je nach dem Grade seiner Unkenntnis¹. Wie wollte man auch sonst erklären, dass kaum eine der Abweichungen folgerichtig durchgeführt wurde, sondern die Vulgärformen neben den grammatischen vorkommen, und der Prozentsatz derselben in jeder Handschrift ein anderer ist? Man darf in der Sprache unserer Texte keine Weiterentwicklung des Sa'idischen erblicken, denn die Schriftsprache der damaligen Zeit wird sich nur unwesentlich von dem klassischen Sa'idisch unterschieden haben, schreibt doch das um einige Jahrhunderte jüngere Triadon in seiner Art einen ganz reinen Dialekt, und seine Abweichungen sind ganz anderer Art: man erkennt sie unschwer als wirkliche und schulmässige, wenn auch fehlerhafte, Weiterbildungen.

Man wird sich den Vorgang so zu denken haben, dass der Dichter, sicher ein gebildeter und sehr belesener Mann, seine Verse in gutem Sa'idisch niederschrieb, dass aber dann die mündliche Tradition die Sprache vulgarisierte und endlich der Schreiber auch bei der schriftlichen Fixierung seine vulgäre Aussprache nicht verleugnen konnte und dieselbe die Handschrift mehr oder minder beeinflusste, je nach dem Bildungsgrad des Schreibers.

¹ vergl. einen verwandten Vorgang bei dem Verfasser der *Eliasapokalypse* (Steindorff, S. 17).

Was wir vor uns haben, sind ja auch keine Zierhandschriften, wie sie sorgfältig und von kundiger Hand etwa in einem Kloster hergestellt werden mochten; einfaches Papier diente meist als Material — in einem Falle sogar schon einmal beschriebenes Papier, — und die Aufzeichnungen dienten dem Privatgebrauch; die Ausnahmen, z. B. die Leidener Handschrift und *Brit. M.* 972, 161, die sorgfältiger und auf Pergament geschrieben sind, bestätigen nur unsere Erklärung, denn sie schreiben auch das verhältnismässig reinste Sa'ïdisch.

Man wird aber eine doppelte Ausnahme machen müssen. Wie bei der Kritik des *Schmidtschen Bruchstückes*¹ und des *Pap. Berl.* 8127 hervorgehoben wurde, nehmen diese beiden verwandten Texte den anderen Liederhandschriften gegenüber eine Sonderstellung ein; dass sich nun auch die dort angegebenen Differenzen allein auf dem angegebenen Wege erklären lassen, halte ich für ausgeschlossen; denn angenommen, die Schreiber von *Schm.*, *Pap. Berl.* 8127 und der neuen Berliner Handschrift gehörten demselben Orte an, sprächen also denselben Dialekt, so ist nicht einzusehen, warum bei dem einen gewisse Eigentümlichkeiten nie hervortreten, die bei dem anderen zur Regel geworden sind, während sie sich in anderen Dingen gleichweit von der Schriftsprache entfernen; warum z. B. schreibt *P.* 8127 immer, *Schm.* meist **α** statt **ō**, während *Berl.*, *Leid.*, *Str.*, *Arch.*, nicht ein einziges Beispiel aufweisen? Und wenn in *Berl.* **չն** vor Konsonanten auch **չ** lautet, in *Schm.* u. *P.* 8127 dagegen **չԷ**, **չԻ** u. **չ** — alles gleich vulgäre Schreibungen — so muss diese Differenz einen anderen Grund als die verschiedene Bildung des Schreibers haben; man wird die Handschriften verschiedenen Orten zuweisen und

¹ S. oben. S. 338.

die Eigentümlichkeiten auf die Verschiedenheit des lokalen Dialekts zurückführen müssen ¹.

Zu einer anderen Art von Abweichungen gehören ferner verschiedene grammatische Eigentümlichkeiten, wie der futurische Gebrauch des sog. Praesens consuetudinis **ⲱⲁϥ-ⲱⲧⲧⲱ** und die häufige Verwendung des Demonstrativs in **ⲧⲁⲓ ⲉⲧ-** statt **ⲉⲧ-**; hier wird man eine eigentliche Weiterbildung der Sprache annehmen müssen, die in späterer Zeit erfolgte.

Die folgende Skizze wird im Anschluss an *Br.* 53 von dem sprachlichen Charakter der Handschriften nur das Allgemeine und Notwendigste zusammenstellen und soll dazu dienen, bei der Lektüre der Texte die Schwierigkeiten zu beseitigen, die durch die Abweichungen von der Schriftsprache hervorgerufen werden. Seltenerer Unregelmässigkeiten wurden – wenn sie nicht von besonderem Interesse waren – in den Kommentar verwiesen. Auch wurde darauf verzichtet, die Häufigkeit der Abweichungen immer genau anzugeben, und wo nicht eigens das Gegenteil bemerkt wird, kommen daneben auch die regelmässigen Formen vor.

I. Orthographie.

Berl. schreibt den Vokal *i* häufig **ⲓ** statt **ⲓ**; z. B. **ⲉⲣⲓⲱⲉ** *Berl.* 10, 38; **ⲉⲓ** „ auf „ *Berl.* 33, 36; ² **Ⲗⲓⲟϥ** *Berl.* 67; **ⲛⲓⲱ** *Berl.* 80; u. s. w. Vergl. *Brit. M.* 161: **ⲱⲁⲉⲓⲛ** R. 6, **ⲱⲓⲛⲉ** R. 16; **ⲁⲑⲁⲛⲁ-ⲉⲓⲟϥ** V. 19.

II. Lautlehre.

a. Konsonanten.

1. **Ⲗ** und **ϥ**. —

Ⲗ wird häufig statt **ϥ** gebraucht. z. B. **ⲉⲉⲉⲉ** = **ⲉⲉⲉϥ** *Berl.* 38; **ⲉⲧⲛⲟⲩⲱⲉ** = **ⲉⲧⲛⲟⲩⲱⲉ** *Berl.* 60, 61; **ⲱⲉ** = **ⲱⲉ**

¹ *Br.* S. 54 ff. hat Erman zum Vergleich mit *Arch.*, *Schm.* und *P.* 8127 noch einige sprachlich nahestehende Texte herangezogen; auch in Steindorffs «*Eliasapokalypse*» (abgek. als *El.* zitiert) finden sich einige ähnliche Abweichungen.

² vergl. *El.*, S. 24.

Berl. 19 ΒΙΤϞ = ϞΙΤϞ *Brit. M.* 972 u. s. w. — umgekehrt kann Ϟ für Β eintreten: z. B. ΝΟΥϞ „Gold“, *Leid.* $\bar{\alpha}$; *Berl.* 40, 66, 94; ΕϞΙΩ „Honig“, *Berl.* 17, 40, 72, 77, 82; ΘΕϞΙΟΚ „demütige dich“, *Berl.* 59. u. s. w.

2. η.

α. — *en* am Anfang der Vorte schwindet gerne und wird durch Ε ersetzt, wenn das vorhergehende Wort auf einen Konsonant endet; als konsonantisch auslautend gelten dabei meist auch ηΔΙ, ΗΙ, ΣΤΟΙ, ΕΡΑΙ; ΜΜΟΥ, ΝΩΟΥ, ΠΕΧΑΥ u. ä. m. Nach Vokalen bleibt η meist erhalten und verbindet sich mit ihnen zu einer Silbe.

 $\bar{\eta}$ des Genitivs.

ϞΟΜΗΤ ΕΜΟΤΕ *Berl.* 18; ΣΤΟΙ ΕΠΚΡΙΝΟΝ *Berl.* 60; und ΧΡΗΜΑ ΜΠΚΑΖ *Berl.* 40; ΠΡΡΟ ΗΝΙΟΥΔΑΙ *Leid.* γ. neben ϞΟΜΗΤ ΗΡΩΒ *Berl.* 12; und ΖΙΟΜΕ ΕΠΚΑΖ *Berl.* 35; ΣΟΦΙΑ ΕΤΕΚΖΕ *Berl.* 15¹.

Praeposition $\bar{\eta}$.

ΔΗΝΑΥ ΕΡΑΖ *Berl.* 41, 42; und ΔΙΧΩ ΕΝΟΥΨΑΧΕ *Berl.* 19; — in Zusammensetzungen: $\bar{\eta}$ ΣΑ z. B. ΙΩΡΑΖ ΕΣΩϞ *Berl.* 35, ΣΩΤΑ ΕΣΑ *Brit. M.* 972 gegen ΚΑΤΑΔΑΔΙ ΝΩϞ *Berl.* 57; — $\bar{\eta}$ ΡΗΤ z. B. ϞΟΠ ΕΡΗΤΟΥ *Brit. M.* 972, ΗΙΜ ΕΡΗΤϞ *Leid.* $\bar{\alpha}$ gegen ΧΙΣΕ ΗΡΗΤ *Berl.* 36. — $\bar{\eta}$ ΤΟΥΤ = z. B. ΧΙ[ΤΟΥ] ΕΤΟΥΤΣ *Brit. M.* 972.

 $\bar{\eta}$ ΒΙ -

ΠΕΧΑϞ ΕΒΙ - *Berl.* 12 ΕΒΟΛ ΕΒΙ *Brit. M.* 972 und ΣΩΟΥΖΑ ΕΝΒΙ - *Br. S.* 27 neben ΠΕΧΑϞ ΗΒΙ *Berl.* 46. u. s. w.

 $\bar{\eta}$ Τ und ΕΤ

ΠΕΘΟΥ ΕΤΑΕΙΡΕ *Leid.* $\bar{\iota}$ Δ; ΤΑΙ ΕΤΑΚ *Brit. M.* 972 und ΠΝΟΥΤΕ ΗΤΑϞ *Berl.* 23² vgl. *Arch.* 11: ΜΜΟΥ' ΕΤΟΥ' = ΗΤΟΥ'; *Pap. Berl.* 9045: ΤΟΥ' ΕΤΟΚ = ΗΤΟΚ u. s. w.³

 $\bar{\eta}$ ΜΟϞ

ΤΩΔΕΗ ΕΜΟΚ *Berl.* 25, ΤΕΔΗΔ ΕΜΟΥ *Berl.* 74 und ΤΩΒΕ ΜΜΟϞ *Leid.* $\bar{\nu}$, ΤΑΡΚΟ ΜΜΟΚ *Br. S.* 7 neben ωρϞ

¹ vgl. *El.* S. 30. n. 7.

² vgl. *K.* 513.

³ vgl. *El.* S. 26 n. 12.

μεροϋ *Leid.* ̄Ε. — *Schm.* und *P.* 8127 dagegen schreiben nach vokalischem Auslaut μεροϋ z. B. φορι μεροϋ *Br.* S. 28. vergl. φορι μεροϋ *Pap.* 9045; ψωπι μεροϋ *Brit. M.* 1222.

μεμενε

μεμενε *Berl.* 31 εψωπι μεμενε *Brit. M.* 972 und ποϋρε μεμενε *Berl.* 90; vgl. *Arch.* 3.

μεμερο

μεμεροϋ *Arch.* 5. und ποϋνε μεμεροϋ *Berl.* 33.

μεπε -

παλλλακη μεπεϋ - *Berl.* 67 gegen ρηπ εποϋ - *Berl.* 69.

Vereinzelt: πε νερομε = μεπε νερομε *Arch.* 14.

μεπερ -

εροκ επεροϋων *Berl.* 25 und ψηρε μεπερϋε *Berl.* 36

Vereinzelt: μεροϋ περεπ = μεπερεπ *Ryl.* 47¹.

β. — *en* als Schluss einer Silbe geht vor Konsonanten meist verloren und wird durch ε, in einigen Fällen auch durch ϋ oder η ersetzt, vor Vokalen hat es sich erhalten.

μεν "nicht ist"

μενον = μεν - οϋον *Berl.* 14, 32, 55, 71; με - λαροϋ *Berl.* 33, aber auch μεν - ποϋνε *Berl.* 33; μεν - ρηϋ *Berl.* 34.

μεν "und"

με νετψαατ *Berl.* 21; με σαρϋ *Berl.* 50; με αλοφερηνε *Brit. M.* 972 aber auch μεν παρμεραλ *Berl.* 14; μεν ποροϋ *Berl.* 72.

μεν - "in"

ρϋ νετμεοϋτ "von den Toten" *Leid.* Δ; ϋ πιηλ *Brit. M.* 974; ϋ πεκαρ *Berl.* 19; aber auch ϋ πεψαχε *Berl.* 51; und vor οϋ: ϋ οϋπορηα *Berl.* 38; ϋ οϋνοϋ *Berl.* 52. — *Schm.* auch ϋ τερκασια "in der Arbeit" *Br.* S. 27; ϋ παριστον *Br.* S. 33. — ϋ πεβηι *Br.* S. 37. *Pap.* 8127.

μεν "auf"

ρϋχε πεκαρ *Berl.* 75 neben ϋμε πεκαρ *Berl.* 27, 31.

¹ *Pap.* 9045 auch παιωτ' επατα = μεπατε.

μ̄ντ

μ̄ντ ist meist zu μ̄ντ geworden. z. B. τριμυτ "drei", *Berl.* 29; μ̄ντρε "Zeuge", *Berl.* 28; *Arch.* 10; μ̄ντνα "Almosen", *Berl.* 24, 41; u. s. w. aber auch αμ̄νντε "Unterwelt", *Berl.* 20; μ̄ννται *Arch.* 4. — μετνναιτ *Brit. M.* 361. ¹

γ. — Ein Wegfall von ν findet sich ausserdem in folgenden Einzelfällen:

ειαρ = ειναρ̄ "ich werde tun", *Berl.* 46; — τετογνογ = τετνογναγ "und freuet euch", *Berl.* 56; — τετρωπ = τετρηωπ "und verberget", *Leid.* θ; — τετδωμ = τετρηδωμ "euere Kraft", — ατρηαγ = ατετρηαγ "ihr habt gesehen", *Berl.* 80; — ρρηητ = ρρηηητ "verständlich", *Berl.* 66; — ητγ = η̄τγ "ihn bringen", *Arch.* 1; — τωογ-
τενβοκ = τωογντηνβωκ "auf, lasst uns gehen", *Schm. Br.* S. 27; — Anderer Art ist ογονιμ = ογον νιμ *Leid.* ᾱ; — ρρηκε = ρρηηκε *Berl.* 46. ²

3. Konsonantenverdoppelung.

Man schreibt βλλε *Berl.* 41; βρρε *Berl.* 58 (vergl. *K.* 46.) aber νεμμακ *Berl.* 15 und νεμμαι *Berl.* 14 (*K.* 47), ρρο, ερο und μ̄ντηρο; ψωμο und ψεμο; — unregelm. κριμμα = κριμα *Berl.* 38.

b. Vokale.

1. ε u. η.

η tritt zuweilen für ε ein z. B. μεηη = μεεγε *Berl.* 44; μη = με "Wahrheit", ³ *Berl.* 54; *Ryl.* ρη "Art", *Schm. Br.* S. 24; ερηη "Tempel", *Br.* S. 40; απη = απε *Brit. M.* 519; ρρηηη = ρρηηηη *ibid.* 1222.

2. Elision des ε.

Vor Vokalen fällt das ε von χε gerne aus und χ verbindet sich mit denselben zu einer Silbe. z. B. χαγ = χε αγ *Brit. M.* 972; χανοκ = χε ανοκ *Berl.* 78; χογνοβ = χε ογνοβ *Berl.* 94; χαιρε = χε αιρε *Berl.* 36; — aber auch χε ογ-
ωρη *Arch.* 22.

¹ vgl. *El.* S. 26. n. 11.

² vgl. *El.* S. 26. n. 13 und *K.* § 58.

³ vgl. *El.* S. 27. n. 4.

3. Zusammenziehung zweier ε¹.

Man schreibt **ΝΟΥΧΕΒΟΛ** für **ΝΟΥΧΕ ΕΒΟΛ** *Leid.* 1̄θ; — **ΚΩΤΕΠΤΑΦΟΣ** statt **ΚΩΤΕ ΕΠΤΑΦΟΣ** *Leid.* θ̄; — **ΤΑΧΙ-ΤΕΝΕΠΗΥΕ** statt **ΤΑΧΙΤΕ ΕΝΕΠΗΥΕ** *Berl.* 76; — **ΠΕΝΕCΩC** für **ΠΕ ΕΝΕCΩC** *Berl.* 89; — **ΤΕΝΕCΩC = ΤΕ ΕΝΕCΩC** *Brit. M.* 972; — **ΠΕCΩΒΕ** statt **ΠΕ ΕCΩΒΕ** *Berl.* 39; — **ΠΕΚΩΤ** statt **ΠΕ ΕΚΩΤ** *Berl.* 99; — **ΡΩΥΕΡΟΙ** statt **ΡΩΥΕ ΕΡΟΙ** *Arch.* 3; — **ΖΩC** **ΝΕΥ-ΖΙΧΜ** für **ΖΩC** **ΝΕ ΕΥΖΙΧΜ** — *Berl.* 29; u. s. w.

4. Die Bezeichnung des ε̄

α. — ε̄ wird entweder durch einen Strich (nur *Ryl.* 44), einen Punkt (so *Brit. M.* 161) — oder

β. — garnicht bezeichnet wie in **ΝΤΑΥ** *Leid.* ε̄, **ΜΑΔΥ** *Berl.* S. 24, **ΡΜ** — *Berl.* 9; **CΩΤΜ** *Berl.* 4, 19, u. s. w. — oder

γ. — ε̄ geschrieben z. B. **ΨΕΠ** — *Berl.* 10; **ΨΟΡΨΕΡ** *Berl.* 10; **ΖΕΝ** — “ in „ *Brit. M.* 161; **ΕΝΑΓΑΘΟC** *Berl.* 2; **CΩΤΕΜ** *Berl.* 11. u. s. w.

δ. — vor **Ν**, **Ρ** und **Ψ** steht des öfteren auch **Η**. z. B. **ΑCΗΝΤΗ** “ sie brachten uns „ *Berl.* 92; **ΗΗ** — “ bringen „ *Berl.* 94; **ΗΗΚΟΤΚ** “ schlafen „ *Berl.* 38, 36, 43, **ΜΗΗ** “ und „ *Br.* S. 53; vergl. auch oben **ΜΝΤ**. — **ΗΡ-ΚΡΟC** *Berl.* 50; vergl. *Berl.* 35, 37, 51, 42, 87, 90; *Arch.* 12. u. s. w. — **ΜΕΥ ΗΨ** — “ sie können nicht „ — *Berl.* 45; vergl. *Berl.* 26, *Arch.* 19.

ε. — vor **Ζ** steht meist *Chateph-a* (*K.* 34) z. B. **ΩΝΑΖ** *Berl.* 5, 25, 30, 34, 63; **ΟΝΑΖ** *ib.* 43. — **CΩΟΥΑΖ** *Berl.* 23, 52, 56, 81. — **ΙΩΡΑΖ** *Berl.* 35 — **ΟΥΩΝΑΖ** *Berl.* 18; **ΟΥΟΝΑΖΚ** *Berl.* 79. — **ΤΕΝΑΖ** *P.* 8127. *Br.* S. 40.

ς. — gegen *K.* 34 steht **ΠΝCΩΟΥΑΖ** “ unsere Versammlung „ *Berl.* 23. ² — **ΖΝ** als unbestimmter Artikel des Plurals³: **ΖΗΚΟΟΥΕ** *Berl.* 44; **ΖΗΨΗΡΕ** *Berl.* 93; vergl. *Berl.* 71, 96; *Brit. M.* 972; *Arch.* 1. — **ΠCΡΑΝ** *Ryl.* 47. **ΝCΨΑΧΕ** “ seine Worte „ *Berl.* 34.

5. Vokalbrechung.

Abweichungen von der Grammatik sind seltener; als solche kommen neben den regelmässigen Formen vor: **ΜΕΥΕ** *Berl.* 40, 44; *Arch.* 20. **ΜΗΨΕ** *Arch.* 4. **ΑΒ = ΑΔC** *Schm. Br.* S. 28. — un-

¹ vgl. *EL.* S. 29. n. 72.

² vgl. *EL.* S. 29. n. 1.

³ vgl. *EL.* S. 28. n. 9.

richtig gebildet sind **μαα** "Ort", *Berl.* 28, 32, 48; **πεχααβ** *P.* 8127. *Br.* S. 37.¹

III. Formenlehre.

a. Artikel.

Gewöhnlich **π-** und **τ**, im Plural aber fast ausnahmslos **νε** z. B. **νεβίχ** *Berl.* 36; **νερεφρνοβε** *Berl.* 95; — daneben sind in *Berl.* auch die älteren Formen **πι-**, **†-**, **νι-** im Gebrauch (*K.* 148). z. B. **πισον**, **†ωνε** *Berl.* 85; **νιταφος** *Berl.* 43; **νιρμαζαλ** *Berl.* 43. u. s. w. ebenso **νιχερογβιν** *Brit. M.* 161. **νιπετουααβ** *ibid.*²

b. Demonstrativ.

Betont **παι**, tonlos **πι** (*K.* 95). — Bemerkenswert ist der häufige Gebrauch des Demonstrativ vor der Relativpartikel **ντ-** entsprechend dem bohair. **Φη ετ-** z. B. **πτεληλ παι νταϋ ωωπε** *Leid.* $\bar{\iota}\bar{\beta}$; **†ρηνη ται νταϋ † μμοσ** "den er gab", *Leid.* $\bar{\iota}\bar{\epsilon}$; **ναι εταγ** *Berl.* 7. — und entsprechend vor den relativisch gebrauchten Zusammensetzungen mit **ε** (s. unten) **πι-ϋνη...** **παι εφρητ** *Berl.* 7; **τεσμη...** **ται εσνηγ** *Berl.* 62; vergl. *Arch.* 17; *Br.* S. 40.

c. Genitiv.

Berl. 85 schreibt **πχω ντε-νίχω** statt des regelm. **πχω ννηχω** *Berl.* 64.

d. Infinitiv mit Suffix.

Das Suff. 2sg. fem. lautet **ογ** in **ογαζογ νρωι** "folge mir", *Berl.* 76 u. 82 vergl. *K.* 35. — *Arch.* 17, **νοχε** statt **νοχτ**.

e. Kausativbildung mit τ-

Das anlappende **τ** fällt bei **ταλο** meist ab: **αγαλοι** *Berl.* 92; **αιαλο** *Leid.* $\bar{\zeta}$; **πωρ αδε εροϋ** *Leid.* $\bar{\iota}\bar{\alpha}$; **αληγ** *Berl.* 71. *Arch.* 20. — *Arch.* 14 steht **ντακαγοϋ** statt **ντακταγοϋ**. vergl. auch **στο** statt **τστο** *K.* 255 und **κτο** statt ***τκτο** *K.* 258.

f. Konjunktiv.

1. sg. **τα-** z. B. **τα†** *Leid.* $\bar{\epsilon}$ — 2 sg. m. **νγ-** z. B. **νγζαρεζ** *Berl.* 21; vergl. 23, 28, 37 und **τεκ-** *Berl.* 9, 59,

¹ vgl. *El.* S. 28 n. 11.

² vgl. *El.* S. 30. n. 6.

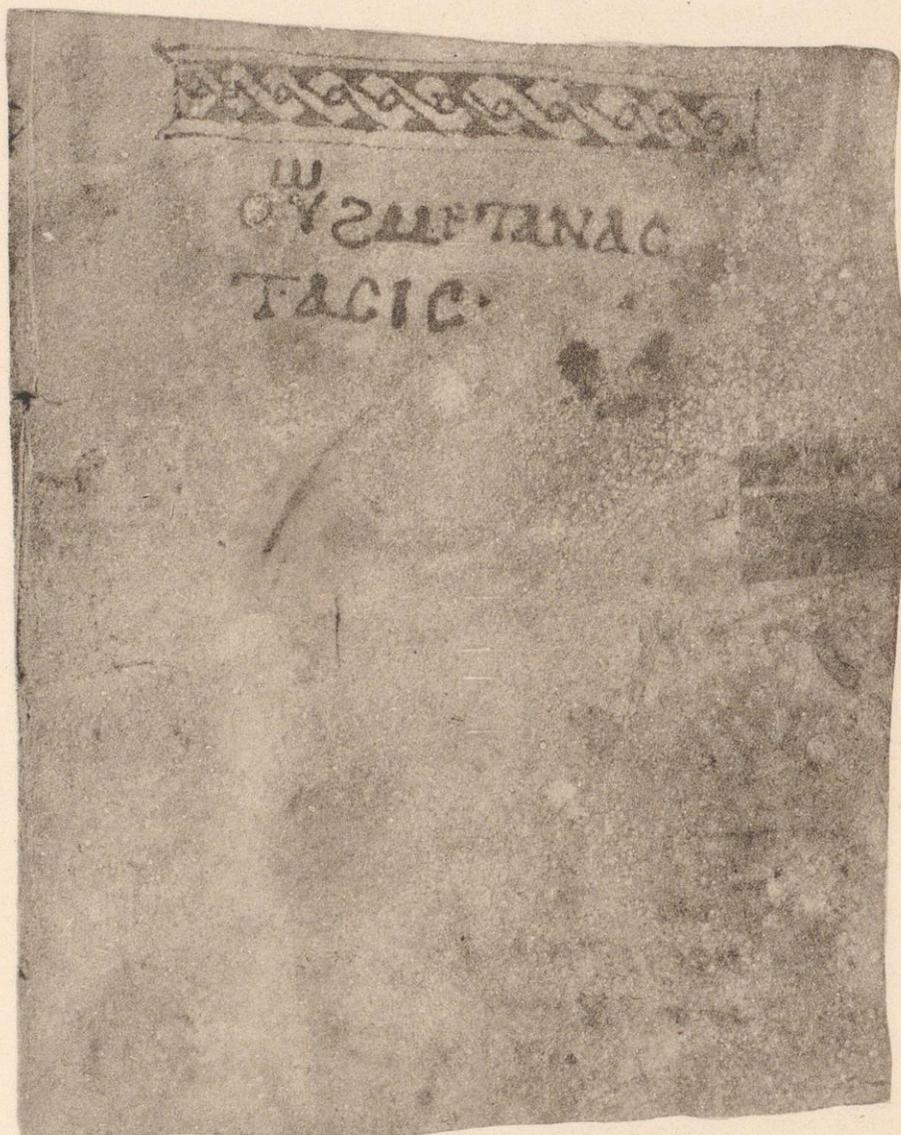
БѢЖ

♂ ОУМНРЕНСТАМЧМЪ: ПЕТРАТМТМ
 ПРАВИВЪ. МНОУСИМЪ СКОУПЕР. ПРХ
 СТРОТРЕЦКЪ. ДИШМЕЛЕДЕХТН
 АНТРОИСБѢЛШИОУ. БРБОУКАКЕ
 НВОЛ. САНТАМОУХЕРСУМЕНСАМЪ
 ПИСОНМЕФСАМЕ: БРПСАРТСИВШИООУ: ПР.
 СДУНБИСОДОУСМЪ ПРРОУМЪ ПТЕНИ
 СМЪ ПИСОНЛЕЛЕСЪ: ТЛУСАМЕТР
 КЛАСИМЪ. МАРЕНПАРАНШИОУ.
 ТЛУКАННОВЕ ПУАНАУЕВОУ.
 ТЛУСАМЪ ПТЛУЕТОУРИС: СРХАКЕРОУ
 МРПАМПОСЕЛОУ: УМНТЕЛЕСТОК
 ПАСОБЪВЕВОУ: ПРХЕТРРОУТРЕК
 МСІА ДИХЪЕМДОУСНПРОУПАСО
 Н: АПАМНТЪТМЪВЕУОУЕУАТ
 СМТ: НОУСАМЛАЧЕТАШІТРОУ
 Н: ПРХЕСОУСАМНІПХАМНХА
 ОУОЕНОУЛОУСЪ ЕУИРЕУИМЛЕПЕРО: ДУБРЕПЕПРХИ ОУЕНО
 БИЛЕПРДОУЕТОУЕО СКАМНТЕ ПУОУДРІКЕ: СРДОУАЛЕУСОУ
 ТАМНПТИРЧ: ДИДОУСАМНІПРХИМЪ ДУСАМЛЕМЪАТЕ
 УИТОУ

Die neue Berliner Liederhandschrift P. 9287: Seite 19 der Hs.

a.

TAF



Leidener Liederhandschrift

ΑΡΗΥΠΩΕΕΤΟΥΑΔΒΠΕ.
 ΕΠΕΣ^ϞΟΣΠΕΝΤΑΠΕΝΣΩΡ
 ΕΛΕΡΟΥ. ΑΥ[†]ΝΟΥΩΝΕΝ
 10 ΝΙΛΑΟΣ^Ϟ ΟΥΕΣΖΑΙ
 ΣΩΤΗΕΠΖΥΜΗΩΤΟΣΔΥ
 ΕΙΔ. ΕΥΠΡΟΦΗΤΕΥΕΝΔΗ
 ΧΙΝΕΥΟΡΗ. ΧΕΥΔΡΕΟΥΡΙΕ
 ΨΩΠΕΝΡΟΥΣΕ. ΗΤΕΠΤΕΛΗΛΩΩ
 ΠΕΝΣΤΟΟΥΕ. ΛΕΖΙΟ.
 ΔΥΩΝΑΣΝΑΣΗΝΥ. ΔΥΝΟΒΗΡΙ
 ΜΕΨΩΠΕΝΡΟΥΣΕ. ΜΠΝΔΥΝ
 ΤΑΥΑΝΟΥΠΕΝΣΩΡ. ΕΖΡΑΙΕ
 ΧΙΛΕΣ^ϞΟΣ = ΔΙΡΗΣΩΚΕΡΟΥ
 ΜΠΕΥΟΥΟΒΗΝ. ΚΑΖΩΡΗΝ
 ΟΤΗΥΔ[†]ΗΝΤΕΣΜΗ. ΟΥΙΛΑ
 ΙΚΕΔΨΩΠΕΤΖΧΥΠΙΡΑΖ.

71; *Arch.* 12. *Schm. Br.* S. 24. — 3sg. masc. **ⲛϥ-** *Berl.* 26, 57, 95. *Arch.* 17. und **ⲧⲉϥ-** *Berl.* 23, 85 u. s. w. ebenso **ⲛϥ-** neben **ⲧⲉϥ-**; **ⲛϥⲉ-** neben **ⲧⲟϥ-**; **ⲛⲧⲉ-** neben **ⲧⲉ-**; **ⲛⲧⲉⲧⲛ-** neben **ⲧⲉⲧⲛ**.¹

g. **ϣⲁϥϣⲟⲩⲧⲉ.**

Wie Möll. S. 112 an zahlreichen Beispielen bewiesen wird, hat das Tempus **ϣⲁϥϣⲟⲩⲧⲉ** nur selten die Bedeutung eines Praesens consuetudinis, meist wird es als Futurum verwendet, z. B. **ⲁⲣⲓ-ⲡⲙⲉⲩⲉ ϣⲉ-ϣⲁⲕⲙⲟϥ** „gedenke, dass du sterben wirst“, *Berl.* 44.

IV. *Syntaktisches.*

In allen Handschriften können der präsentische Zustandssatz und die mit **ⲉ** zusammengesetzten Hilfszeitwörter und Flexionsformen auch an ein bestimmtes Nomen angeknüpft werden (gegen *K.* 510); z. B. **ⲡⲙⲟⲟϥ ⲉϥⲣⲓⲧⲉⲕⲡϣⲏ** *Berl.* 30; **ⲛⲓϥⲃⲟⲟϥⲉ ⲉϣⲙⲉⲗ ⲉⲛⲱⲛⲁⲗ** *Berl.* 30; **ⲛⲉⲗⲓⲟⲙⲉ ⲉϣⲗⲟⲟϥ** *Berl.* 36; **ⲧⲁⲃⲣⲟⲙⲡⲉ ⲉⲛⲉϥⲱϥ** *Berl.* 81, 88; 29 u. s. w.

¹ vgl. *Br.* S. 63.

(Schluss.)