

Akihiro Hamano

Text und Bilder in der ‚Altenglischen‘ und ‚Altsächsischen Genesis‘. Eine Untersuchung zur Handschrift Junius 11

0 Zielsetzung

Bekanntlich stehen die Dichtungen ‚Altsächsische Genesis‘ und ‚Heliand‘ bei der Erforschung der altsächsischen Literatur und Kultur im Vordergrund.¹ Die ‚Altsächsische Genesis‘ aus dem 9. Jahrhundert² beruht auf der biblischen Genesis und behandelt Adam und Eva im Paradies, Erschaffung und Sturz der Engel, den Sündenfall, Adams Vorwürfe gegen Eva und Evas Reue (V. 1–26), den Brudermord Kains, seine Nachkommen bis Enoch (mit Ausblick auf den Antichrist, V. 27–150) und den Untergang Sodoms (V. 151–337; der Umfang beträgt also insgesamt 337 Verse), wobei sie sich große Freiheiten in der Gestaltung gestattet. Andere Quellen außer der Genesis sind deshalb zu vermuten, aber eine direkte Quelle dafür ist bis jetzt nicht ermittelt worden.³

1 1875 begründete Eduard Sievers die in der Forschung bahnbrechende Ansicht, „dass die im Codex Oxford, Junius 11 [...] überlieferte altenglische Genesis-Dichtung ein interpoliertes, im Anfang durch Blattverlust unvollständiges Stück enthalte, das aus dem As. übersetzt sei (V. 235–851; meist als Genesis B bezeichnet, auch ‚later Genesis‘), wie aus sprachlichen, stilistischen und metrischen Unterschieden gegenüber dem umgebenden altenglischen Text (inzwischen als Genesis A bezeichnet [...]) eindeutig hervorgehe.“ Vgl. Tiefenbach 2013, S. 125 f. Vgl. auch das Originalzitat bei Sievers 1875, S. 16; seine Hypothese bestätigt sich erst circa 20 Jahre später 1894 mit der Entdeckung der Fragmente der ‚Altsächsischen Genesis‘, die jünger als der ‚Heliand‘ sind und anfangs irrtümlich dem ‚Heliand‘-Dichter zugeschrieben wurden, in der Vatikanischen Bibliothek; vgl. Zangemeister / Braune 1894; zur Charakteristik der einzelnen Texte vgl. Doane 1991, S. 41 f.: „And just as it is today, the complete, original Saxon Genesis was most likely episodic in structure, not like *Genesis A*, a continuous doubling of the biblical text.“ Vgl. dazu auch Anhang 4 (Tab. 4).

2 Die genaue Datierung ist völlig offen, weil die Verfassereinheit für den ‚Heliand‘ und die ‚Altsächsische Genesis‘ von Anfang an bestritten wurde und durch innere Gründe nicht zu bestätigen ist, vgl. Taeger 1978, Sp. 313 f.; ausführlich zur Diskussion der Entstehungszeit bzw. der Datierungsfrage vgl. auch Tiefenbach 2013.

3 Die Forschung ist sich zwar fast einig darüber, dass vom Autor andere Quellen außer der Bibel benutzt worden sind, aber diese Quellen werden je nach Forscher unterschiedlich gesehen: Sievers 1875, S. 18–21 führt z. B. die Sündenfalldarstellung auf Alcimus Avitus zurück; nach Taeger 1978, Sp. 315 sei nur die Einwirkung der Antichrist- und Enochlegende nachweisbar; Robinson 1906, S. 393 erwähnt zuerst die Beziehung der ‚Genesis‘ zur apokryphen ‚Vita Adae und Evae‘; Händl 2009, S. 155 und Jahn 2011, Sp. 33 weisen ebenfalls auf die apokryphe ‚Vita Adae und Evae‘ hin; Tiefenbach 2013, S. 128 führt die Ähnlichkeit mit der Geschichte des Sündenfalls auf die rabbinische, frühchristliche und patristische Tradition (etwa ‚Vita Adae et Evae‘, Alcimus Avitus, Claudius Mauris Victor, Gregor der Große) zurück und erwähnt, dies müsse nicht stets aus schriftlichen Vorlagen stammen; Doane 1991, S. 93–107 geht auf weitere Einzelheiten ein.

Die Überlieferung der ‚Altsächsischen Genesis‘ besteht aus zwei Handschriften:

1. Rom (Vatikanstadt), Bibl. Apostolica Vaticana, Cod. Pal. lat. 1447, f. 1r (unten), 2r (oben), 2v (oben und unten), 10v(oben)⁴;
2. Oxford, Bodleian Library, Cod. Junius 11, S. 13–40 (Zeile 8).⁵

Wegen der bruchstückhaften Überlieferung, die natürlich eine Rekonstruktion von Inhalt und Aufbau sehr erschwert, kann der ursprüngliche Umfang der Dichtung zwar nicht mit Sicherheit festgestellt werden.⁶ Vor allem aber erregt der Codex Junius 11 in der Forschung starkes Interesse,⁷ weil er als einzige der vier wichtigen Handschriften der altenglischen Poesie (Exeter Book, Junius Manuscript, Vercelli Book und Beowulf Manuscript) mit vielen Illustrationen versehen ist.⁸

Der Zusammenhang der Bilder mit dem Text in Junius 11 wurde bis jetzt in der Forschung nicht selten zur Diskussion gestellt.⁹ Nicht zuletzt geht es in diesem Bereich um die Frage nach den gelegentlichen Abweichungen der Bilder vom Text. In dieser Frage ist die Forschung allerdings nicht einig. Gollancz geht z. B. von der engen Zusammenarbeit zwischen dem Illuminator und dem Schreiber aus.¹⁰ Henderson steht dagegen der These von Gollancz diametral gegenüber, für ihn ist eine Zusammenarbeit zwischen dem Illuminator und dem Schreiber unwahrscheinlich.¹¹ Ferner ist Raw der Ansicht, dass der Illuminator in den Inhalt des Textes eingreift.¹²

Die Abweichungen der Bilder vom Inhalt des Textes sind freilich unverkennbar, aber die bisherige Debatte scheint m. E. dazu zu tendieren, solche Belegstellen aufzu-

⁴ Vgl. Handschriftencensus, <https://handschriftencensus.de/18616>, besucht am 21.07.2024; Digitalisat: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.lat.1447/0001, besucht am 21.07.2024.

⁵ Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/>, besucht am 21.07.2024. Text in der Handschrift: p. 1–12 und 40 (Zeile 8) –142: ‚Genesis‘ A (Gen 1–22,13 der Vulgata), p. 13–40 (Zeile 8): ‚Genesis‘ B, übersetzt von der ‚Altsächsischen Genesis‘, vgl. ausführlich dazu Anhang 4 (Tab. 4). Diese Handschrift ist mit vielen Illustrationen versehen, vgl. Gollancz 1927; Krapp 1931; Ker 1957; Ohlgren 1992.

⁶ Ausführlich zum Textumfang vgl. Tiefenbach 2013, S. 126 f.

⁷ Vgl. Doane 1978, S. 16–24; Doane 1991, S. 38–42; Schwab 1991, S. 35–51; Karkov 2001, S. 2; Suzuki 2023, VII–IX.

⁸ Vgl. Raw 1976, S. 133: „There are illustrations in the *Beowulf* manuscript, London, British Library, Cotton Vitellius A. xv, but they belong to the prose *Wonders of the East*.“

⁹ Vgl. Gollancz 1927, S. xxxiii–xlvi; Ohlgren 1972a; Ohlgren 1972b; Ohlgren 1975; Henderson 1975; Schwab 1976; Broderick 1978; Broderick 1983; Suzuki 2023.

¹⁰ Vgl. Gollancz 1927, S. xviii f. Ohlgren 1972b, S. 253 f. definiert den Auftrag des Illuminators mit dem Begriff „visual language“. „The artist’s task was to translate aspects of the verbal content into a visual language. By ‚visual language‘ is meant the pictorial approximation of verbal content and style.“ Nach seiner Auffassung gelinge die ‚visual language‘ der ‚Altsächsischen Genesis‘ sehr geschickt.

¹¹ Vgl. Henderson 1975, S. 126 und 130.

¹² Vgl. Raw 1976, vgl. S. 146 f. zum Bild von der Rebellion und vom Sturz des Engels (p. 2 und 3 der Handschrift), vgl. S. 148 zum Enoch-Bild (p. 60 und 61 der Handschrift); Raws Studie ist eine Kurzfassung ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit, vgl. Raw 1953.

finden und über die Inhalte der Abweichung zu spekulieren. Die möglichen Gründe für die gelegentlichen Abweichungen der Bilder vom Text sind hingegen noch nicht überzeugend aufgeklärt und ausdiskutiert worden. Eine neue präzise Überprüfung ist sicherlich ein Desiderat.

Der vorliegende Beitrag zielt darauf ab, erneut auf die genannten Thesen der Forschung einzugehen, und die Frage nach der Funktion der Bilder in Junius 11 in den Mittelpunkt zu stellen und eine neue Perspektive auf die Frage zu eröffnen, warum die Bilder vom Text abweichen.

1 Bilder der ‚Altsächsischen Genesis‘

In Cod. Pal. lat. 1447, Rom (Vatikanstadt) gibt es weder Bilder noch Bildlücken. Junius 11 ist dagegen mit Illustrationen ausgestattet, die zwar für den ganzen ‚Liber I‘ geplant waren, wie man an den freigelassenen Plätzen sieht, aber nur 48 Illustrationen sind über eine Spanne von 96 Seiten durchgeführt worden.¹³ Man vermutet, dass die Bilder in Junius 11 von drei verschiedenen Illuminatoren stammen.¹⁴ Im Prinzip stehen die zwei ersten Illuminatoren im Vordergrund,¹⁵ weil der dritte Illuminator nur noch ein Bild, das nicht zu den 48 Illustrationen hinzu zu rechnen ist, ganz am Ende beisteuerte (Abb. 1).¹⁶ Alle Bilder wurden zwischen 1000 und 1040 in Winchester oder Canterbury ausgeführt.¹⁷

¹³ Dazu Schwab 1991, S. 36: „Viele Gründe können dafür verantwortlich gemacht werden, dass Bilder und Initialen nicht bis zum Ende ausgeführt wurden. Es ist etwa möglich, dass die Vorlage, aus welcher die ganze Genesis (A+B) kopiert wurde, bereits illustriert war, aber nicht lange genug ausgeliehen werden konnte, damit alle Bilder hätten kopiert werden können, usw. Es ist auch möglich, dass diese Vorlage nur einen Teil der Illustration geboten hat.“ Zu den ausführlichen Einzelheiten der Bildereinteilung vgl. Anhang 3 (Tab. 1–3).

¹⁴ Bis p. 68 von der einen, p. 73–84 und p. 87–88 von der zweiten und S. 96 von der dritten Hand, vgl. Doane 1978, S. 17. Rickert 1954, S. 52 schließt allerdings die Annahme eines einzigen Künstlers mit Vorsicht nicht aus: „It is difficult to be certain whether these three styles indicate three separate hands or one hand passing through different stages of development.“ Schwab 1991, S. 36 bleibt unentschieden, ob es einen Zeichner oder zwei Zeichner gibt. Suzuki 2023, S. 2 lässt die Diskussion über den dritten Zeichner völlig außer Betracht und hält zwei Zeichner als evident.

¹⁵ Vgl. Wormald 1953, S. 40: „The Caedmon MS. is the work of two artists; and, while the first artist's style seems to be based on the early tenth century English work possibly of the period of King Æthelstan, that of the second is derived from that of the ‚Psychomachia‘ in Corpus Christi College, Cambridge (No. 4), which dates from the end of the tenth century, and from the slightly earlier English portions of the Leofric Missal in the Bodleian.“ Vgl. auch Henderson 1975, S. 130: „The two illustrators work as one in their criticism of the scribe's picture-cycle.“

¹⁶ Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/c6c57a58-1eb4-4878-9e3a-d64c257d1338/>, besucht am 21.07.2024.

¹⁷ Vgl. Ohlgren 1975, S. 39 und 44; ausführlich zur Datierung von Junius 11 vgl. Lockett 2002, S. 141–173.

Die Vorlage von Junius 11 war eine komplette und bebilderte Abschrift der ‚Altsächsischen Genesis‘.¹⁸ Die Texte und Bilder der ‚Altsächsischen Genesis‘ waren schon auf dem Kontinent konzipiert worden und kamen zusammen nach England.¹⁹ Diese These von Raw scheint in der Forschung unangefochten zu sein.

Die Forschung geht davon aus, dass die Bilder der ‚Altsächsischen Genesis‘ in der Cotton-Genesis-Tradition besonders aus stilistischen Motiven stammen, die in der karolingischen, ottonischen und byzantinischen Buchillustration rezipiert worden waren.²⁰

Wie dem auch sei, diese Vorlagen müssen bestimmt einen gewissen Einfluss auf die Gestaltung der Bilder ausgeübt haben, allerdings scheinen die Bildvorlagen durchaus nicht unantastbar gewesen zu sein, weil die Bearbeitung der ‚Altsächsischen Genesis‘ mit großer Freiheit durchgeführt wurde.²¹ Es ist jedoch eine ziemlich schwierige Frage, ob der Illuminator von Junius 11 einer einzigen Vorlage der bebilderten ‚Altsächsischen Genesis‘ oder ganz anderen Vorlagen gefolgt haben sollte und inwieweit die Bilder der ‚Altsächsischen Genesis‘ als original betrachtet werden können.²² Die vorliegende Arbeit setzt deshalb mit voller Vorsicht voraus, dass der Illuminator von Junius 11 nicht nur einfach die Bilder der ‚Altsächsischen Genesis‘ kopierte,²³ sondern auch die bebilderte ‚Altsächsische Genesis‘ mit bestimmten Freiheiten und Absichten

¹⁸ Raw 1976, S. 148; Ohlgren 1975, S. 57 und 60 kommt zu derselben Folgerung.

¹⁹ Raw 1976, S. 146.

²⁰ Vgl. Doane 1991: „The motifs in many of the pictures show a complex relationship to the rich history of Genesis illustrations, particularly to the Cotton Genesis tradition. And they show a relation to stylistic motifs in carolingian, ottonian, and byzantine book illustrations.“ Vor allem präzisiert Raw den karolingischen Einfluss auf die Bilder von Adam und Eva, vgl. Raw 1976, S. 139: „The clearest sign of Carolingian influence on the illustrations of Junius 11 are found in the pictures of Adam and Eve (S. 9–46).“; Schwab 1991, S. 39 f. geht davon aus, dass das Muster für die Darstellung des Sündenfalls aus der Tradition der Cotton-Genesis stammt und stellte deshalb die Szenen ‚Adam und Eva im Paradies‘ zwei anderen Zyklen (den Mosaiken von S. Marco und der Grandval-Bibel) gegenüber, vgl. dazu auch Schwab 1976, S. 20–24; die von Raw unmittelbar genannten Vorlagen, die diese Cotton-Genesis-Tradition bilden, sind die ‚36-zeilige Bibel‘ aus Bamberg, die ‚Moutier-Grandval-Bibel‘ (auch: ‚Grandval-Bibel‘), die Vivian-Bibel (erste Bibel Karls des Kahlen), die ‚Bibel von St. Paul‘ (Rom, San Paolo fuori le Mura; auch: ‚Bibel von San Callisto‘), der ‚Utrechter Psalter‘ und die Tours-Bibel (auch: ‚Ashburnham-Pentateuch‘); Raw 1976, S. 139 und 143; Broderick 1978, S. iif. und S. 365–400; Doane 1991, S. 41 (der allerdings nicht die Bamberger Bibel übernimmt); Schwab 1991, S. 38; Ohlgren 1975, S. 46; Suzuki 2023 geht ganz überzeugend von der Herkunft der Tours-Bibel aus und übt an Raw Kritik, S. 17–19; Die Herkunft der Bilder bleibt jedoch ungeklärt.

²¹ Vgl. Hentschel 1935, S. 23: „[...], dass der G.Dichter seinen ‚Quellen‘ mit großer Freiheit oder freier und selbständiger als der Helianddichter gegenüberstand, was bei der Gebundenheit der damaligen Zeit an das Vorbild um so bewundernswerter erscheint.“

²² Vgl. Doane 1978, S. 17.

²³ Ohlgren ist dieser Ansicht, vgl. Ohlgren 1975, S. 63: „We now have some evidence to suggest that the English artists were probably copying from an illustrated exemplar – the Old Saxon *Genesis* – rather than inventing, as previously thought, new pictorial compositions.“

bearbeiten konnte und durfte²⁴ oder wegen Lückenhaftigkeit der Vorlage bearbeiten musste.²⁵

2 Exemplarische Bildanalysen

Der Zusammenhang zwischen Text und Bild²⁶ ist in der vorliegenden Arbeit erneut zu überprüfen. Um den Umfang des Aufsatzes nicht zu überschreiten, beschränkt sich die Analyse auf den Adam und Eva im Paradies, auf Erschaffung und Sturz der Engel sowie auf den Sündenfall (p. 13–40), wo der Text der ‚Angelsächsischen Genesis B‘ bzw. der ‚Altsächsischen Genesis‘ beginnt. Diese Szenen zeigen die Charakteristik der Abweichung der Bilder vom Text am deutlichsten, weil Henderson zufolge in diesem Zusammenhang „[o]ne of the most problematic portions of the MS“²⁷ zu sehen ist.

2.1 Adam und Eva im Paradies

Bild 9: Adam und Eva im Paradies, p. 13 (Abb. 2)

Das Bild 9²⁸ dient als Titelbild des Kapitels. In der Mitte stehen Adam und Eva am Tor des Paradieses²⁹. Auch sieht man zwei große Bäume, viele kleine Blumen und viele verschiedene Tiere. Gott ist ganz klein wie auf einem Medaillon am Tor über Adam und Eva dargestellt.

²⁴ Vgl. Walter 1971, S. 189; Suzuki 2023, S. VII.

²⁵ Vgl. dazu Henderson 1975, S. 135: „The erratic nature of the cycle whose outline we can trace in the blank spaces throughout *Genesis*, its flurry of scenes and its total lack of scenes, does not suggest that the initiative was truly with the scribe, but that he was stimulated by a model or models which gave him an elaborate but only partial programme of scenes. An ancient copy of *Genesis*, very fully illustrated but impaired and illegible in places, would meet the case.“ Ferner auch Ohlgren 1972b, S. 256: „The artist, when confronted with the unusual portions of the poem, which had not been illustrated before, could not refer to the *Genesis* artistic tradition for models to emulate. He must have, in part, depended upon a personal reading of the text. Under these conditions, the critical statements we can make about the text and drawings are limited to statements about the artist’s interpretation of the text through his illustrations.“ Diese Tendenz ist vor allem bei der Szene des Höllenengels (S. 20, 24, 28, 31 und 36) eindeutig zu beobachten.

²⁶ Die Bilder sind online in hoher Qualität greifbar, vgl. das Digitalisat (s. Anm. 5); sowie die ausgewählten Abbildungen in Anhang 2 (Abb. 1–14).

²⁷ Henderson 1975, S. 123.

²⁸ Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/7faae4e7-fc4f-4723-baa2-5badce70d1df/>, besucht am 21.07.2024. Zur Bildbeschreibung vgl. Gollancz 1927, S. xli, Broderick 1978, S. 187–192, Ohlgren 1992, S. 90.

²⁹ Die Bildtitel sind aus dem Verzeichnis der Bilder von Catherine E. Karkov übernommen, vgl. Karkov 2001, S. vi–ix; Krapp 1931, S. xvi–xvii. Vgl. auch Anhang 3 (Tab. 1–3).

„[...] ac niotað inc þæs oðres ealles, forlætað þone ænne beam,
 wariað inc wið þone wæstm, ne wyrð inc wilna gæd.“
 hnigon þa mid heafdum heofoncyninge
 georne togenes and sædon ealles þanc,
 lista and þara lara. he let heo þæt land buan.
 hwærƿ him þa to heofenum halig drihten,
 stiðferhð cyning. stod his handgeweorc
 somod on sande. nyston sorga wiht
 to begornianne butan heo godes willan
 lengest læsten. heo wæron leof gode
 ðenden heo his halige word healdan woldon.
 (V. 235–245)³⁰

(„Genießet von allem anderen! Doch meidet diesen einen Baum!
 Bleibt fern dieser Frucht! Euch wird an Freuden kein Mangel.“
 Da neigten sie ihr Haupt vor dem Himmelskönig,
 gerne vor Gott, und sagten ihm für seine Güte Dank,
 für Weisung und Lehre. Er ließ sie dieses Land bewohnen.
 Dann wandte sich zum Himmel der heilige Waltende,
 der entschlußfeste König. Seine Geschöpfe standen
 beisammen auf dem Sande. Sorgen hatten sie
 keine zu beklagen, außer daß sie ihrem König Gehorsam
 lange leisteten; sie waren lieb ihrem Gott,
 solange sein heiliges Wort sie halten wollten.³¹)

Wenn Gott auf einem Medaillon auch nicht im Text stehen mag, passt das Bild gut zum Text. Allerdings ist ein ähnliches Bildmotiv schon auf der S. 11 (Abb. 3)³² (Gott ist hier viel größer und präziser dargestellt) vorhanden, sodass Doane zu Recht Bild 9 eine Wiederholung von S. 11 nennt.³³

2.2 Erschaffung und Sturz der Engel

Im Prinzip werden die zwei Bilder (Bild 10, p. 16 und Bild 11, p. 17) auf Grundlage des Bildes 3 von p. 3 (Abb. 4)³⁴, das ganzseitig und detailreich ausgeführt ist, vereinfacht und jeweils halbseitig unten auf der Handschriftenseite nebeneinandergestellt. Die Komposition sieht sehr ähnlich aus. Insofern können sie zwar aufgrund des Motivs als

³⁰ Doane 1991, S. 207.

³¹ Genzmer 1973, S. 185.

³² Allerdings ist Gott auf S. 11 viel größer und präziser dargestellt. Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/e4fa52d6-1132-4234-8fff-8941aaa6f524/>, besucht am 21.07.2024.

³³ Vgl. Doane 1991, S. 39. Zur Analogie zwischen S. 11 und S. 13 vgl. Broderick 1978, S. 187 und 192.

³⁴ Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/9b6c90f1-d406-43a5-b223-d9212933ff71/>, besucht am 21.07.2024.

‚wiederholtes Bild‘ bezeichnet werden,³⁵ allerdings sind die Bilder nicht ganz identisch.³⁶ Eine Frage bleibt jedoch noch, nämlich warum der Illuminator ausgerechnet zwei ähnliche Bilder nebeneinandersetzt (s. dazu Kap. 3.3).

Bild 10: Sturz der Engel, p. 16 (Abb. 5)

Oben:³⁷ Gott mit Nimbus wendet sich einem seiner Engel zu, der eine Krone und eine Palme trägt.

Mitte: Viele geflügelte Figuren (Engel) fallen in den Rachen Leviathans.

Unten: Luzifer mit gefesselten Händen und Füßen in der Hölle.³⁸ Hier stehen auch viele geflügelte und gestürzte Figuren (Engel) um ihn herum.

Bild 11: Satan in der Hölle, p. 17 (Abb. 6)

Eine visuelle Nebeneinanderstellung des Himmelreichs und der Hölle. Das Bild³⁹ ist von zwei großen Türmen gerahmt. Oben: Gott auf dem Thron. Zwei Erzengel mit dekorierten gefalteten Flügeln schweben (oder stehen) daneben. Unten: Luzifer mit gefesselten Händen und Füßen in der Hölle, wie auf p. 16. Ansonsten befinden sich auch viele geflügelte Figuren um ihn herum.

Die Bilder 10 und 11 haben, wie Henderson schon erwähnt, fast dasselbe Bildmotiv, das zweifellos auf Bild 3, p. 3 zurückzuführen ist, und können deshalb für eine Wiederholung gehalten werden. Der Zusammenhang zwischen dem Text und den Bildern 10 und 11 lässt sich aber hier auch als ein Phänomen von „Conflation“ interpretieren. ‚Conflation‘ ist in einem Bildprogramm einer kontinuierlichen Narrativ-Erzähl-

35 Henderson 1975, S. 123; dazu ferner Doane 1991, S. 41: „he [the Illustrator] had to ‚reinvent‘ pictures by reusing and repeating the elements of the complex picture piecemeal.“ Vgl. auch Schwab 1991, S. 44: „Das Stilmittel der ‚iteratio‘, das [...] in der ‚Altsächsischen Genesis‘ häufig und mit persuasiver Absicht gebraucht wird, scheint also im figurativen Bereich analoge Funktion zu haben.“ Zur Wiederholung vgl. auch Ohlgren 1972b, S. 269–271.

36 Vgl. Ohlgren 1972b, S. 269: „The poet of the Cædmonian Genesis never repeats himself in exactly the same manner; each iteration emphasizes new details or different aspects of the same scene.“

37 Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/9218e1b0-3395-4286-be29-fcbfaafcc492/>, besucht am 21.07.2024. Zur Bildbeschreibung vgl. Gollancz 1927, S. xli, Broderick 1978, S. 193–199, Ohlgren 1992, S. 90 f.

38 Auch im Text der biblischen Apokalypse begegnet eine ähnliche Vorstellung: *et vidi angelum descendentem de caelo habentem clavem abyssi et catenam magnam in manu sua* (Apc 20,1), vgl. Beriger / Ehlers / Fieger 2018b, S. 1166.

39 Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/cbd25612-00b1-49b0-920a-79e21d549f66/>, besucht am 21.07.2024. Zur Bildbeschreibung vgl. Gollancz 1927, S. xli, Broderick 1978, S. 193–199, Ohlgren 1992, S. 91.

lung vorhanden; es bedeutet, dass die Reihenfolgen der zahlreichen Szenen komprimierend reduziert und intensiviert werden.⁴⁰ Konsequenterweise steht der Text, der sich auf Luzifer mit gefesselten Händen und Füßen bezieht, nicht im Kontext beider Bilder, sondern ganz kurz vor dem nächsten Bild 12, p. 20.⁴¹

me habbað hringa gespong,
 sliðhearda sal, siðes amyrred,
 afyrred me min feðe. fet synt gebundene,
 handa gehæfte.
 (V. 377b–380a)⁴²

(„Mich halten die Ketten,
 bitter harte Bande verbieten mir zu gehen,
 fesseln den Schritt. Die Füße sind gebunden,
 die Hände in Haft.“⁴³)

Bild 12: Satans Bote verlässt die Hölle, p. 20 (Abb. 7): Anbeginn der Versuchung

Bild 12⁴⁴ zeigt viel stärker die Tendenz zur oben erwähnten ‚Conflation‘ als die Bilder 10 und 11 und gibt einen großen Überblick des repräsentativen symbolischen Narrativs, weil es den sehr großen Umfang der zahlreichen Passagen darstellt: Satans Rache-monolog, Sündenfall, Evas Verführung und Evas Überredung Adams (außer Adams Ablehnung der Verführung durch die Schlange).⁴⁵

Die Reihenfolge der dargestellten Passagen fängt im unteren Register des Bildes an:

Unten: Viele geflügelte Figuren, in der Mitte steht die größte, Luzifer, mit gefesselten Händen und Füßen (V. 377–380). Eine geflügelte Figur entkommt aus dem Höllentor: *wand him up þanon, / hwearf him þurh þa helldora* (V. 446b–447a⁴⁶: ‚Er wandte sich nach oben, / eilte hin durch das Höllentor‘⁴⁷).

⁴⁰ Vgl. Weitzmann 1947, S. 131 f., fig. 112 und 113, S. 162 f. sowie die Verweise im Index S. 209 (s. v. „conflation“); Walter 1971; ein ähnliches Phänomen nennt Millet „contraction“ (vgl. Du Mesnil du Buisson 1939, S. X–XII) und Gerstinger als „Kontamination“ (vgl. Gerstinger 1931, S. 79).

⁴¹ Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/a2b38fab-5529-4894-93de-96d16f7e24c1/>, besucht am 21.07.2024. Zur Bildbeschreibung vgl. Gollancz 1927, S. xli, Broderick 1978, S. 200–205, Ohlgren 1992, S. 91.

⁴² Doane 1991, S. 213.

⁴³ Genzmer 1973, S. 189.

⁴⁴ Digitalisat: s. Anm. 40.

⁴⁵ Nicht wenige Zeilen des Textes (V. 495–546) werden in diesem Bild ausgelassen und nicht dargestellt.

⁴⁶ Doane 1991, S. 216.

⁴⁷ Genzmer 1973, S. 191.

Dann verwandelt sich diese geflügelte Figur, d. h. ein heimtückischer Höllenbote (links im oberen Register des Bildes) in *wyrmes lic* (Wurmgestalt), wie der Text ausdrücklich erwähnt:

dyrne deofles boda þe wið drihten wann.
 wearp hine þa on wyrmes lic and wand him þa ymbutan
 þone deaðes beam þurh deofles cræft.
 genam þær þæs ofætes and wende hine eft þanon
 þær he wiste handgeweorc heofoncyniges.
 (V. 490–494)⁴⁸

(„der heimtückische Höllenbote, der wider den Herrn da stritt.
 Er wandelte sich in Wurmgestalt und wand sich da außen
 um den Todesbaum durch des Teufels Kraft.
 Er pflückte von der Frucht und begab sich sofort dorthin,
 wo er wusste das Geschöpf des waltenden Königs.“⁴⁹)

Der Text entspricht genau dem oberen Register des Bildes. Eine Schlange⁵⁰ spricht Eva an, genauso wie in der Bibel. Im anschließenden Text spricht der Höllenbote entgegen dem Bild zuallererst Adam an: *Ongon hine þa frinan forman worde / se laða mid ligenum* (V. 495–496). Adam lehnt aber die Verführung der Schlange entschlossen ab (V. 495–546). Diese gar nicht so kurzen Passagen von fünfzig Zeilen sind nicht bebildert bzw. im vorhandenen Bild ausgelassen.

Dann wendet sich der heimtückische Höllenbote Eva zu und verführt sie zum Genuss der von Gott verbotenen Frucht (V. 547–625). Der erneute Versuch, nun anstatt des standhaften Adams die gutgläubige Frau Eva zu verführen, hat Erfolg. Schließlich isst Eva nicht nur zuversichtlich die verbotene Frucht, sondern es gelingt ihr auch, Adam ebenfalls zum Genuss des Obstes zu veranlassen (V. 626–717). Darum geht es in dem letzten Teil des Bildes.

Oben rechts: Adam und Eva stehen zusammen und richten die Augen nach rechts, wohin sie auch mit dem Finger zeigen.

Das ganze Bild weitet sich zu einem Panoramabild der Episode aus, in den folgenden Bildern werden dann inhaltliche Abweichungen deutlich erkennbar. Dieses Bild zeigt, wie im Folgenden zu belegen ist, nämlich den unabhängigen eigenen Willen des

⁴⁸ Doane 1991, S. 218.

⁴⁹ Genzmer 1973, S. 192.

⁵⁰ Im Bild 12 wickelt sich eine Schlange um einen Baum, die in der Vulgata keine Rede ist. Zu diesem Motiv einer Bildtradition vgl. Bonnel 1917: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/497250>, besucht am 02.08.2024, Koch 1965: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/750680>, besucht am 02.08.2024, Imig 2009: http://opac.regesta-imperii.de/lang_de/anzeige.php?pk=2564692, besucht am 02.08.2024, Wilkoski 2024: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/jbr-2024-0004/html>, besucht am 02.08.2024.

Illuminators⁵¹ und beinhaltet bereits den folgenden Text in Bezug auf Bild 13, p. 24 und Bild 14, p. 28.

2.3 Der Sündenfall

Bild 13: Adams (oder Evas?) Versuchung, p. 24 (Abb. 8)

Eine eigene Bildlogik fängt erstens schon mit einem Bild⁵² an, in dem ein geflügelter Engel mit prächtiger Kleidung Eva die Frucht aus dem Baum anbietet, obwohl *wyrmes lic* (Wurmgestalt) im Text wie auch in Bild 12 *wyrmes lic* (Wurmgestalt) steht, spricht der Bote zuerst Adam, dann Eva an. Sowohl Adam als auch Eva scheinen jedoch ein Gespräch mit demselben Engel zu führen, in dem sich Adam zu seinem Zweifel äußert, ob der Bote wirklich ein Engel Gottes sei: *þu gelic ne bist / ænegum his engla þe ic ær geseah* (V. 538b–539⁵³: „Nicht finde ich dich gleich / einem seiner Engel, die ich ehemals sah“⁵⁴), und weil Eva hingegen gar nicht anzweifelt, ob es sich um einen Engel Gottes handelt, wenn sie zu Adam sagt:

„Adam, frea min, þis ofet is swa swete,
blið' on breostum, and þes boda sciene,
godes engel god. ic on his gearwan geseo
þæt he is ærendsecg uncres hearran,
hefoncyniges [...].“
(V. 655–659a)⁵⁵

(„Adam, Herr mein, dieses Obst ist in der Brust
so sanft und süß und dieser glänzende Gesandte
ein guter Gottesengel; das ergibt seine Kleidung,
dass er abgesandt ist von unserem Herrn,
dem Himmelsherrscher.“⁵⁶)

51 Dazu äußert sich Henderson 1975, S. 124: „We might suspect that the drawing on page 20 is a result of the artist's independent wish to give visual expression to a sequence of events, the illustration of which was not calculated for by the scribe in laying out his pages with the picture-space which he regarded as appropriate.“, sowie ferner S. 126: „We can discern a rational scheme of illustrations devised, or repeated from some model, by the man who planned the layout of the pages. It is tempting to think of the scribe as following a pictorial model in ordaining what subjects were to be illustrated, and on what scale, since the illustrator evidently knew what was needed even when he was misplacing the scenes. On page 20 the illustrator was wholly a law unto himself.“

52 Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/f2b2ca8e-3b3e-4bd9-aeac-964d53235b1d/>, besucht am 21.07.2024. Zur Bildbeschreibung vgl. Gollancz 1927, S. xli–xlii, Broderick 1978, S. 206 f., Ohlgren 1992, S. 91.

53 Doane 1991, S. 220.

54 Genzmer 1973, S. 193.

55 Doane 1991, S. 224.

56 Genzmer 1973, S. 196 f.

Es liegt klar auf der Hand, dass nicht die *wyrmes lic* (Wurmgestalt), sondern eine scheinbare Engelsgestalt, in die sich der heimtückische Höllenvote verwandelt hat, vor ihren Augen steht. Das Bild folgt genau dem Inhalt des Textes, der insofern den Widerspruch schon in sich trägt.

Dann betrachten wir zweitens dieses: Aus dem Kontext soll es um das Gespräch des heimtückischen Höllenvoten mit Adam gehen, weil der Text gleich nach dem Bild das Gespräch mit Adam beinhaltet. Die dargestellte Person im Bild ist dennoch nicht leicht erkennbar, und es ist nicht eindeutig, ob diese Figur wirklich Adam ist. Denn der Illuminator stellt Adam sowohl mit kurzem Haarschnitt (p. 13, 20, 28, 31 [unten], 36, 39, 41, 45, 46 und 47) als auch mit langem (p. 9, 10, 11, 31 [oben], 34 und 44) dar. Selbstverständlich kann der Haarschnitt allein nicht als ein stichhaltiges Argument gebraucht werden, aber diese Tatsache schließt mindestens die Möglichkeit nicht aus, die menschliche Figur des Bildes von p. 24 als Eva interpretieren zu können.⁵⁷ Der von Karkov angegebene Titel des Bildes „Temptation of Adam“⁵⁸ (Adams Versuchung) muss deshalb hier in Frage gestellt werden. Sein Titel könnte auch wohl „Evas Versuchung“ heißen.

Evas Bild passt hier zwar überhaupt nicht zum Kontext, doch behält es innerhalb des Bildnarrativs eine Funktion: Der Illuminator wollte wohl die Szenen komprimieren und eher die Verführung Evas hervorheben. Dies alles ist auf seine eigene erzähltechnische Strategie zurückzuführen.

Bild 14: Evas Versuchung, p. 28 (Abb. 9)

Das Bild 14⁵⁹ setzt nun das vorausgehende Bild 13 inhaltlich fort. Ein geflügelter Engel in prächtiger Tracht, der allerdings schlanker und schöner als der Engel von Bild 13 dargestellt wird, bietet nicht nur Eva, sondern auch Adam die Früchte an. Eva isst gerade schon eine Frucht mit der rechten Hand und soll sogar noch eine andere in die linke Hand nehmen, während Adam dem Engel nur die rechte Hand hinstreckt, um die Frucht anzunehmen. Diese Darstellung entspricht dem folgenden Textabschnitt:

Sum heo hire on handum bær, sum hire æt heortan læg,
æppel unsælga þone hire ær forbead
drihtna drihten, deaðbeames ofet.
(V. 636–638)⁶⁰

⁵⁷ Auch Schwab betrachtet die Figur als Eva, vgl. Schwab 1991, S. 47; Schwab 1976, S. 32 f.

⁵⁸ Karkov 2001, p. vii.

⁵⁹ Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/a864b67d-bfa7-44e3-b1d7-827c60ad10f9/>, besucht am 21.07.2024. Zur Bildbeschreibung vgl. Gollancz 1927, S. xlii, Broderick 1978, S. 208–210, Ohlgren 1992, S. 91.

⁶⁰ Doane 1991, S. 223.

(„den einen hielt sie in der Hand, einer lag ihr am Herzen,
die unseligen Äpfel, die ihr einst verboten
der Fürst der Fürsten, die Frucht des Todesbaums.“⁶¹)

Hiermit ist es deutlich, dass Eva zwei Äpfel hat. Im Text versucht Eva dann eifrig, Adam vom Essen der Früchte zu überzeugen, wie bereits im Text des Bildes 13⁶² gezeigt (V. 655–659). Sie fährt ehrfürchtig fort:

hwæt, scal þe swa laðlic strið
wið þines hearran bodan? unc is his hylðo þearf.
he mæg unc ærendian to þam alwaldan,
heofoncynige.
(V. 663b–666a)⁶³

(„Was soll der Widerstreit
gegen deines Herren Boten? Seine Huld ist uns not.
Er bringt unsere Botschaft zum Gebieter des Himmels,
dem mächtigen König.“⁶⁴)

Das Bild stellt das Spezifikum der ‚Altenglischen‘ und ‚Altsächsischen Genesis‘ dar, weil diese Vermittlung des Engels sonst gar nicht in den anderen Genesisdichtungen vorkommt. Daraus lässt sich folgern, dass das Bild ein symbolisch aufgeladenes Zeichen zeigt und eine vom Text unabhängige theologische Auslegung des Illuminators sichtbar macht.

Bild 15: Eva verführt Adam, p. 31 (Abb. 10)

Das Bild 15⁶⁵ ist in zwei Register (bzw. zwei sukzessive Bilder) mit Rahmen unterteilt, die von oben nach unten aufeinanderfolgen.

Oben: Ein geflügelter Engel in prächtiger Tracht, der wieder anders als die oben genannten Engel von Bild 13 und 14 dargestellt wird (d. h. drei Engel sind insgesamt unterschiedlich gestaltet), erteilt Eva die Anweisung oder beobachtet einfach, wie Eva Adam die verbotene Frucht eigenhändig gibt.⁶⁶ Adam scheint den hinter ihm stehenden Engel nicht zu bemerken. Der Engel wird als eine unsichtbare Figur dargestellt. Der diesbezügliche Text erwähnt ohnehin nicht den Engel, sondern lautet folgendermaßen:

⁶¹ Genzmer 1973, S. 196.

⁶² Digitalisat: s. Anm. 46.

⁶³ Doane 1991, S. 224.

⁶⁴ Genzmer 1973, S. 197.

⁶⁵ Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/7dc96876-0a8f-4251-9ccd-7d5017a12ff6/>, besucht am 21.07.2024. Zur Bildbeschreibung vgl. Gollancz 1927, S. xliii, Broderick 1978, S. 211–216, Ohlgren 1992, S. 92.

⁶⁶ Ohlgren hält den Brüsseler ‚Physiologus‘ für die Vorlage dieses Bildes, vgl. Ohlgren 1975, S. 63: „the ‚lapides igniferi‘ scene in the Brussels *Physiologus* was used as the model for page 31 of *M.S. Junius 11*“.

he æt þam wife onfeng
 helle and hinnsið þeah hit nære haten swa
 ac hit ofetes noman agan sceolde.
 hit wæs þeah deaðes swefn and deofles gespon,
 hell and hinnsið and hæleða forlor,
 menniscra morð þæt hie to mete dædon,
 ofet unfæle swa hit him on innan com,
 hran æt heortan.
 (V. 717b–724a)⁶⁷

(„Von dem Weibe empfing er
 Hölle und Hinscheiden. Ward es auch nicht geheißē so,
 da es einer Frucht Namen führen sollte:
 es war doch des Todes Schlaf und des Teufels Verlockung,
 Hölle und Hinscheiden und der Helden Verderben,
 Mord an den Menschen, als sie zum Mahl genossen
 das unheilvolle Obst. Sobald es in ihr Inneres kam,
 traf es ihr Herz.“⁶⁸)

Auch hier handelt es sich unverkennbar um die Übergabe des Obstes. Allerdings werden zuerst *helle and hinnsið* (V. 718) als Metalepsis im Text genannt. Dann kommt im Text das metonymische Wort *ofet* (V. 723: ‚Obst‘) vor.

Unten: Eine geflügelte und geschwänzte Figur dergestalt als ein Bote des Satans gekennzeichnet, verlässt die beiden, die reuevoll leidend niederknien und lacht höhnisch:

hloh þa and plegode
 boda bitre gehugod, sægde begra þanc
 hearran sinum: “nu hæbbe ic þine hyldo me
 witode geworhte and þinne willan gelæst
 to ful monegum dæge. men synt forlædde,
 adam and eue.
 (V. 724b–729a)⁶⁹

(„Höhnisch lachte da
 der bösgesinnte Bote und sagte für beides Dank
 seinem Herrn: ‚Deine Huld hab‘ ich mir
 wahrlich nun erwirkt und deinen Willen erfüllt:
 für gar manche Tage sind die Menschen verführt,
 Adam und Eva.“⁷⁰)

Der Text passt zum einen hier sehr präzise zum unteren Bild. Schließlich entpuppt sich nämlich der Engel als der bösgesinnte Höllenbote, nachdem sein Auftrag, die

⁶⁷ Doane 1991, S. 226.

⁶⁸ Genzmer 1973, S. 198.

⁶⁹ Doane 1991, S. 226.

⁷⁰ Genzmer 1973, S. 198.

Menschen zu verführen, vollständig erfüllt war. Zum anderen beginnt hiermit die Szene mit der ‚Reue der Stammeltern‘ und deren Bilder (p. 31 unten, p. 34, 36, 39, und 41) sind, wie Schwab das Verhältnis zwischen Text und Bilder mit der Vulgata (Gen. 3, 7–8) schematisch darstellte,⁷¹ „nicht in allen Einzelheiten auf den Text abgestimmt.“⁷²

Bild 16: Adam und Eva erkennen ihre Nacktheit, p. 34 (Abb. 11)

Wiederum ist das Bild 16⁷³ in zwei Register mit Rahmen oben und unten geteilt, die allerdings fast dieselbe Struktur des Bildinhalts zeigen. Dasselbe Bildmotiv folgt drei Seiten lang nacheinander.

Oben: Auf der linken Seite steht Adam, die Wange auf die linke Hand stützend. Auf der rechten Seite steht Eva auf einem Stein, die Wange in die rechte Hand stützend. Sie starren unverwandt aufeinander.

Unten: Im Unterschied zu dem Bild oben verbergen sie ihre Genitalien, indem sie ein Feigenblatt davor halten.

Die Verzweiflung, Bedrängnis und Reue Adams und Evas als ‚Pönitenten‘ sind zwar mit beiden Bildern eindeutig nachzuvollziehen, aber es gibt merkwürdigerweise keinen auf dieses Bild beziehbaren Text. Stattdessen setzt sich im Text hier nur der vorausgehende Monolog des bösgesinnten Höllenboten fort, der mit den Bildern unmittelbar nichts zu tun hat. Schließlich wird aber klar, dass die beiden Bilder hier schon die erst weit entfernten Passagen (V. 840–846) illustrieren sollen.⁷⁴

Bild 17: Bote kehrt zur Hölle zurück, p. 36 (Abb. 12)

Wie in Bild 16 blicken Adam und Eva verwirrt aufeinander. Links neben ihnen ist der Bote des Satans im Begriff, in die Hölle zurückzukehren (das Bildmotiv ähnelt dem Bild 15 unten), um dem in Bande gefesselten Satan von seinem Erfolg bei der ihm aufgetragenen Verführung zu berichten. Viele andere Teufel mit Flügeln sind ebenfalls zu sehen. Ein großer Teufel scheint Satan anzusprechen.

⁷¹ Vgl. Schwab 1991, S. 50; Schwab 1976, S. 38 f.

⁷² Schwab 1991, S. 51; vgl. auch Schwab 1976, S. 41.

⁷³ Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/018aeb81-d263-4c82-9b3b-6a600d7d4903/>, besucht am 21.07.2024. Zur Bildbeschreibung vgl. Gollancz 1927, S. xliii, Broderick 1978, S. 217 f., Ohlgren 1992, S. 92.

⁷⁴ Ausführlich dazu s. unten, Analyse des Bildes 18.

Der vor und nach Bild 17⁷⁵ stehende Text entspricht sehr genau dem dargestellten Bildinhalt:

Nu wille ic eft þam lige near.
 satan ic þær secan wille. he is on þære sweartan helle
 hæft mid hringa gesponne.“ hwearf him eft niðer
 boda bitresta. sceolde he þa bradan ligas
 secan, helle gehliðo þær his hearra læg
 simon gesæled.
 (V. 760b–765a)⁷⁶

(„Nun will ich wieder zur Lohe hin:
 Satan will ich besuchen. Er sitzt im Höllendunkel,
 mit Kettenringen geknebelt.“ Dann kehrte sich nach unten
 der Boten bösester. Er musste zu den breiten Flammen,
 zum Höllentor hin, wo sein Herr lag,
 in Banden gefesselt.“⁷⁷)

Darauf kommt endlich der Text, der ausführlich das Bildmotiv Adams und Evas beschreibt:

sorgedon ba twa,
 adam and eue, and him oft betuh
 gnornword gengdon. godes him ondredon,
 heora herran hete, heofoncyniges nið
 swiðe onsæton. selfe forstodon
 his word onwended.
 (V. 765b–770a)⁷⁸

(„Beide trauerten,
 Adam und Eva. Oft zwischen den zweien
 gingen Gramworte. Sie fürchteten Gottes,
 ihres Herren, Hass. Um des Himmelskönigs Zorn
 sorgten sie gar sehr. Sie sahen selber ein,
 dass sie gebrochen sein Gebot.“⁷⁹)

Trauer, Wechsel der Gramworte, Furcht vor Gottes Strafe, Sorgen um Gottes Zorn und Einsicht, dass sie Gottes Gebot gebrochen haben, kommen im Text vor und werden durch die Bilderserie von Bild 16 bis zu Bild 18 illuminiert.

⁷⁵ Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/683909d7-bdd6-467d-9252-3e140cef86a6/>, besucht am 21.07.2024. Zur Bildbeschreibung vgl. Gollancz 1927, S. xlii, Broderick 1978, S. 219–221, Ohlgren 1992, S. 92.

⁷⁶ Doane 1991, S. 227 f.

⁷⁷ Genzmer 1973, S. 199.

⁷⁸ Doane 1991, S. 228.

⁷⁹ Genzmer 1973, S. 199.

Bild 18: Adam und Evas Reue, p. 39 (Abb. 13)

Bild 18⁸⁰ ist zwar auch wie Bild 16 in zwei Bildabschnitte unterteilt; es setzt wie in den vorangehenden zwei Bildern 16 und 17 fast dasselbe Bildmotiv fort: Das einander Auge in Auge verlegen gegenüberstehende Paar. An den Bildern zeigen sich jedoch kleine Unterschiede in Adams Gestik von Vorwürfen und darin, dass Adam und Eva nun sitzen.

Oben: drei große Bäume befinden sich auf dem Bild. Adam und Eva stehen zwischen dem linken Baum und dem mittleren. Das Bildmotiv bleibt fast dasselbe, abgesehen davon, dass die Bewegung der Personen angedeutet wird: Adam bedeckt wieder mit Laub in seiner rechten Hand seinen Körper. Seine linke Hand aber streckt er jetzt nach Eva weit aus. Seine Gestik deutet an, dass er ihr heftige Vorwürfe macht. Eva bedeckt ihren Körper entsprechend wieder mit ihrer linken Hand. Ihre rechte Hand richtet sich abwehrend an Adam. Ihre Gestik scheint eine Ausrede oder Entschuldigung anzudeuten. Das Bild passt zum Text des reuevollen langen Gesprächs zwischen Adam und Eva, nachdem sie ihren großen Fehler eingesehen haben, das Gebot des Gottes gebrochen zu haben (V. 791–840).

Unten: Adam sitzt links auf einem Stamm, die Wange auf die linke Hand stützend und wieder sein Genital mit einem Blatt in der anderen Hand verhüllend. Rechts sitzt Eva auf einem Stamm, die Wange in die rechte Hand stützend und ihr Genital mit einem Blatt in der anderen Hand verhüllend. Dazwischen steht ein großer Baum, der wahrscheinlich den Baum der Erkenntnis darstellt. Adam und Eva scheinen von Reue und Leid gepeinigt, völlig ratlos zu sein.

Am entsprechenden Text am Ende des Kapitels lässt sich zeigen, dass die Gestik des Bildes ihr Gebet darstellen soll:

Ac hie on gebed feollon butu ætsomne
 morgena gehwilce, bædon mihtigne
 þæt hie ne forgeate god ælmihtig
 and him gewisade waldend se goda
 hu hie on þam leohte forð libban sceolden.
 (V. 847–851)⁸¹

(„Ins Gebet versanken sie beide zusammen
 jeden Morgen: den Mächtigen baten sie,
 dass sie nicht vergäße Gott der allmächtige,
 dass der Waltende in Gnaden sie weisen möchte,
 wie sie in diesem Licht hinfort leben sollten.“⁸²)

⁸⁰ Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/ab2847cc-2d2d-4e09-979b-14d5966122b6/>, besucht am 21.07.2024. Zur Bildbeschreibung vgl. Gollancz 1927, S. xlii, Broderick 1978, S. 222–225, Ohlgren 1992, S. 92.

⁸¹ Doane 1991, S. 231.

⁸² Genzmer 1973, S. 201.

Hier entspricht der Text nicht nur dem Bild, sondern enthüllt auch die Bedeutung des Bildes. Der Text bringt jedoch zugleich auch die Abweichung des Bildes zum Vorschein. Es geht um die Blätter, mit denen Adam und Eva ihren Körper bedecken. Es passt nämlich dem Verlauf des Texts nicht, weil das Paar sich sowohl im Bild 16 (oben und unten), als auch im Bild 17 mit den Blättern bedeckt; Adam sagt doch ganz am Ende des Gesprächs zu Eva, sie beide könnten wegen ihrer Nacktheit nicht weiter verweilen und müssten in den Wald gehen:

“Ac wit þus baru ne magon butu ætsomne
wesan to wuhte. uton gan on þysne weald innan
on þisses holtes hleo.“
(V. 838–840a)⁸³

(„[.]Doch bloß und nackt können wir beide zusammen
weiter nicht weilen; sondern wir müssen in diesen Wald gehen,
in dieses Holzes Hut.“⁸⁴)

Darauf gehen sie gleich in den Wald und bedecken ihren Leib mit Waldblättern:

hwurfon hie ba twa,
togengdon gnorngende on þone grenan weald.
Sæton onsundran bidan selfes gesceapu
heofoncyniges. þa hie þa habban ne moston
þe him ær forgeaf ælmihtig god.
þa hie heora lichoman leafum beþeahton,
weredon mid ðy wealde, wæda ne hæfdon.
(V. 840b–846)⁸⁵

(„Hin machten sich beide,
gingen voll Gram in den grünen Wald,
saßen gesondert, ersehnten die Bestimmung
des Himmelskönigs, da sie die nicht haben konnten,
die ihnen einstmals gegeben der allmächtige Gott.
Mit Laub bedeckten ihren Leib sie dann,
hüllten ihn mit Waldblättern: nicht hatten sie Gewande.“⁸⁶)

Daraus folgt, dass nur das Bild 16 dem Text entsprechend dargestellt wird und die anderen Bilder unauffällig vom Text abweichen.

⁸³ Doane 1991, S. 230.

⁸⁴ Genzmer 1973, S. 201.

⁸⁵ Doane 1991, S. 230.

⁸⁶ Genzmer 1973, S. 201.

2.4 Zwischenbilanz

In der Forschung sind im Großen und Ganzen die folgenden Bildtypen festzuhalten. Die Beziehungen zwischen dem Text und den Bildern lassen sich nach Ohlgren in drei Gruppen einteilen:

1. Bilder passen zum Text;⁸⁷
2. Bilder müssen von der Bibel wegen des unorthodoxen Textes abweichen (p. 20, 24, 28 und 31);⁸⁸
3. Bilder dienen dem Verständnis für den Text, d. h. als ein ‚visuelles Glossar‘⁸⁹ (Titelseite, Abb. 14).⁹⁰

Henderson kategorisiert vier Typen mit Abweichung der Bilder vom Text in diesem Bereich:

1. Wiederholung des Motivs von p. 3 (p. 16, 17);⁹¹
2. Vorausnahme (p. 20);⁹²
3. Keine passende Darstellung (p. 24, 28, 31, und 34);⁹³
4. Ansonsten sollen die Bilder zum Text passen (p. 36, 39).⁹⁴ (Kein Kommentar von Henderson zu p. 13.)

Aus den Ergebnissen der bisherigen Analyse lassen sich anders als bei Ohlgren und Henderson die folgenden fünf Bildtypen herausstellen:

1. Titelbild des Kapitels mit Wiederholung desselben Motivs von p. 11 (p. 13);
2. ‚Conflation‘ mit Wiederholung desselben Motivs von p. 3 (p. 16, 17);
3. ‚Conflation‘ mit Vorausnahme (p. 20);
4. Vom Illuminator beabsichtigte kleine Abweichungen vom Text, die unauffällig in verschiedenen Bildern verstreut sind (p. 24, 28, 31, 36 und 39);

⁸⁷ Vgl. Ohlgren 1972b, S. 257: „The illustration is a close visual approximation of the poetic text.“

⁸⁸ Vgl. Ohlgren 1972b, S. 257–261; genauer S. 257: „The poetic text and drawings correspond closely, but the artist had to deviate from the biblical account in order to accommodate the unusual portions of the text.“

⁸⁹ Vgl. Ohlgren 1972b, S. 261: „The illustrations correspond to the poetic text, but significant details have been added to the drawing that help to increase or widen the reader’s appreciation of the poem. The drawings may function as visual glosses on the poetic text.“

⁹⁰ Digitalisat: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15/surfaces/88deb47d-7e98-4451-bc79-5a1656393e55/>, besucht am 21.07.2024.

⁹¹ Henderson 1975, S. 123.

⁹² Henderson 1975, S. 123.

⁹³ Henderson 1975, S. 124–125.

⁹⁴ Henderson 1975, S. 126.

5. Zum Text passendes Bild, aber der Text steht vom betreffenden Bild weit entfernt (p. 34).⁹⁵

Außer bei Typus 1 und 5 passen die Bilder nicht ohne weiteres zum Text. Nicht zuletzt scheint der Typ 4 sehr wichtig und das Hauptmerkmal für die Art und Weise des Illuminators, die Mehrheit der Bilder kann dementsprechend kategorisiert werden. Konsequenterweise fragt man sich, warum der Illuminator der Abweichung einen derartigen großen Wert beimisst.

3 Mögliche Gründe des Illuminators für Abweichungen vom Text

Die Bilder weichen von einer anzunehmenden Bildvorlage ab, wenn sie einerseits den Stilunterschied einer späteren Epoche oder eine andere lokale Charakteristik widerspiegeln, andererseits auch, um dem Verlangen nach einem neuen Programm entsprechend einer neuen Zeit nachzukommen und um eine an die volkssprachigen Rezipienten gerichtete Mitteilung zu bewirken, die mit der vorhandenen gemalten Vorlage nicht mehr vermittelt wird.⁹⁶

Worin besteht der epochale Stil und die lokale Charakteristik der ‚Altsächsischen Genesis‘? Deren Besonderheit soll zum einen nach Doane bestehen aus „the Prohibition spoken to both Adam and Eve, the tempter as an angel, the enchained Satan“; er vermutet: „The picture of Eve listening to a snake and receiving an apple from an angel seem to reflect the peculiar version of the temptation in the poem.“⁹⁷ Auch Robinson geht davon aus, dass die Originalität der ‚Altsächsischen Genesis‘ gerade in der besonderen Darstellung der Versuchung und des dadurch verursachten Sündenfalls liegt.⁹⁸ Die Schuld am Sündenfall wird nämlich nicht wie in der Bibel Adam und Eva angelas-

⁹⁵ Schwab weist auf die Störung der ‚visuellen Einheit‘ hin, vgl. Schwab 1991, S. 37: „Typisch ist es innerhalb der ‚Genesis B‘ dagegen, dass die Zeichnungen eine oder mehrere Seiten vor dem betreffenden Text stehen, wodurch die ‚visuelle Einheit‘ von Erzählung und Bild gestört wird.“

⁹⁶ Vgl. Tsuji 1995, S. 4. Weitzmann bezeichnet das fundamentale Prinzip der Bilder in der damaligen Zeit als „progressive narration“, vgl. Weitzmann 1947, S. 12. Dieses Prinzip treffe nach Ohlgren 1972b, S. 262 f. auf die Bilder der ‚Altsächsischen Genesis‘ deutlich zu.

⁹⁷ Doane 1991, S. 39.

⁹⁸ Vgl. Robinson 1906, S. 389 f.: „The feature of the story which has been oftenest designated as original is the account of the temptation and the fall. The tempter, it will be remembered, is said by the Saxon poet to have declared himself a messenger of God, and to have professed to bring Adam and Eve divine permission to eat of the forbidden tree.“ Schwab 1991, S. 39 ist ähnlicher Ansicht und hält die Szene für die Darstellung von „in wichtigen, unorthodoxen Zügen“. Ferner dazu Sievers 1975, S. 20: „Ebenso eigentümlich ist die ganze Motivierung bei der folgenden Versuchung, dass nämlich die Schlange sich als Boten Gottes darstellt und mit dessen Zorne droht, wenn Adam und Eva seinem Ge-

tet, sondern vielmehr geraten sie durch die Verführung des Höllenboten, der als Engel Gottes auftritt, leichtgläubig, unabsichtlich und unschuldig in den fatalen Sündenfall. Der Dichter will anscheinend die Ureltern der Menschheit von Schuld freisprechen.⁹⁹

Allerdings ist eine solche Charakterisierung des teuflischen Boten, der sich in einen Engel verwandelt, auch ein Gemeinplatz der mittelalterlichen theologischen Schriften.¹⁰⁰

Diese Tatsachen führen konsequenterweise zu der Vermutung, dass „der Gemeinplatz der mittelalterlichen theologischen Schriften“, d. h. vor allem der des betrügenden Engels dem Illuminator in der Vorlage nicht deutlich genug bebildert zu sein scheint und er deshalb eine für volkssprachigen Rezipienten eher glaubwürdige Lehre mit Bildern apostrophiert und verstärkt.¹⁰¹

bot, vom Baum der Erkenntnis zu essen, nicht Folge leisteten, während alle übrigen mir zugänglich gewesenen Quellen, auch Avitus, an der Darstellung der Vulgata festhalten, welche den Versucher an die Eigenliebe des ersten Menschenpaares appellieren lässt.“

99 Vgl. Ker 1904, S. 259. Abbtmeyer 1903, S. 24 führt diese Einstellung auf eine germanische Konzeption zurück: „The poet, it then appears, selected the Teutonic conception of loyalty to account for the disloyalty of the first parents.“

100 Raw weist darauf hin und nennt ausdrücklich den Sündenfall als exemplarisches Beispiel dafür, vgl. Raw 1976, S. 142: „The winged figure in the upper part of the drawing is one of the angels of Satan mentioned in the text. The idea that Satan’s messengers could transform themselves into angels of light is a commonplace of medieval writing, and at least one early theologian linked it quite specifically with the fall of man.“ Vgl. dazu eine Passage aus *De origine mundi* von Avitus, vgl. Alcimus Avitus 1545, S. 21: [...] *serpens; huius transgressor de cunctis sumere fornam eligit aerium circumdans tegmine corpus, inque repentinum mutatus tenditur anguem [...] pervolat ad lucum [...] Arboris erectae spiris reptantibus alto porrigitur*. Ähnlich bei Ambrosius, *De paradiso* XV,73, vgl. Bietz 2013, S. 180: *Serpens, inquit, suasit: et hoc veniabile deo visum est eo, quod nosset multas ad decipiendum vias esse serpentis, quia transfiguratur in angelum lucis et ministri eius sicut ministri iustitiae sunt falsa inponentis rebus singulis nomina, ut temeritatem dicat esse virtutem et avaritiae nomen inponat industriae* (Hervorhebung vom Verfasser). Allerdings müssen die griechischen Kirchenväter auch als Vorlage der oben genannten mittelalterlichen theologischen Schriften gedient haben, wie z. B. Irenaeus Lugdunensis, vgl. Weber 1917, S. 41: [...] *sed non obtemperavit Deo homo in errorem ductus ab angelo [...]* (Hervorhebung vom Verfasser). Dazu weist Robinson 1906, S. 395 noch auf die Ähnlichkeiten mit dem Motiv der Verführung zwischen der ‚Altsächsischen Genesis‘ und der lateinischen ‚Vita Adae et Evae‘ sowie der altgriechischen ‚Apokalypse des Mose‘ hin: „By these various resemblances, as well as by the similarity in the central motive of the temptation, I am led to believe that there is some connection between the *Genesis* and the body of tradition represented in the Latin *Vita* and the Greek *Apocalypse*.“ Vgl. hierzu Anhang 1 (Textstelle I und II).

101 Vgl. dazu Raw 1976, S. 141: „The three drawings which depict the angel may have been invented for the purpose, though it seems likely that at least one had a model.“ Zum vermutlichen Modell für die bildliche Darstellung des Teufels in Engelgestalt vgl. Schwab 1976, S. 50.

3.1 Eigene erzähltechnische Strategie des Illuminators und der Keim seines künstlerischen Selbstbewusstseins

Die bisherige Forschung tendiert im Allgemeinen dazu, die Abweichung der Bilder vom Text für ein Versagen des Illuminators zu halten: Raw geht z. B. davon aus, dass die altsächsischen Illuminatoren teilweise die Lokalisierung der Bilder missverstanden und Schwierigkeiten gehabt hätten, die Bilder mit dem bearbeiteten Text¹⁰² in Verbindung zu bringen.¹⁰³ Auch Henderson zweifelt an der Lese- und Schreibfähigkeit des Illuminators.¹⁰⁴ Solche negativen Beurteilungen scheinen jedoch m. E. die Fähigkeit des Illuminators allzu sehr zu unterschätzen. Vielmehr ist für den Grund der Abweichungen vom Gegenteil auszugehen. D. h. der Illuminator hat offensichtlich seine vom Text unabhängige eigene erzähltechnische Strategie und die volle Absicht, vom Text abzuweichen, wenn dies auch im narrativen Kontext nicht unbedingt nötig sein mochte.¹⁰⁵ So hält es der Illuminator für unbedingt nötig, den Bildern als Medium mehr Bedeutung beizumessen, worauf Curschmann zu Recht hinweist: „Das Bild motiviert und aktiviert den volkssprachigen Text in seiner Funktion als schriftwürdiger Sinnträger“, und die Bilder zielten nicht darauf ab, dem Textverständnis zu dienen, sondern sie seien zu verstehen „als Bestätigung der Dignität des volkssprachigen Texts.“¹⁰⁶ Die beabsichtigte Abweichung der Bilder vom Text zeigt sich deshalb als Spur einer selbstbewussten Darstellung im Bild als selbständigem Medium und es zeigt sich als Manifestation des künstlerischen Selbstbewusstseins, obgleich der Begriff ‚Künstler‘ im heutigen Sinne an und für sich erst viel später in der Neuzeit zur Geltung kam.¹⁰⁷ Es geht um das Erwachen des Autorbewusstseins des Illuminators, der den eigenen komplexen narrativen Wert des Werkes erhöhen will. Darauf aufbauend soll im Folgenden der Frage nach den vermutlichen Kriterien der Wahl der ikonographischen Motive und ihre Ausführung des Illuminators nachgegangen werden.

102 Zur Definition des Textes s. Anm. 1.

103 Vgl. Raw 1976, S. 146 f.

104 Vgl. Henderson 1975, S. 130 f.: „So frequently do the illustrators run counter to the clear intention of the planner of the picture-cycle that they almost make one suspect them of being illiterate in Old English.“

105 Die Beziehung der Bilder zum Text ist in vier Kategorien einzuordnen, vgl. Walter 1971, S. 193 f.: „The miniature depends in the original directly upon the text which it illustrates for every detail; the miniature transposes according to the conventions and traditions of iconography the general meaning of the text; the miniature conveys according to the conventions and traditions of iconography an independent commentary on the text; the miniature and the text transpose in their respective idiom the message of a third medium.“

106 Curschmann 1999, S. 389 f.

107 Vgl. zur Begriffsgeschichte z. B. KÜNSTLER, m., in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=K16545>>, besucht am 18.09.2024 (in der Druckausgabe Bd. 11 [1873], Sp. 2706–2709).

3.2 Sichtbarkeit des Textes

Während in der Vulgata die Schlange zu Eva sagt, dass die Frucht ihnen göttliche Erkenntnis verleihen könne: *scit enim Deus quod in quocumque die comederitis ex eo aperientur oculi vestri et eritis sicut dii scientes bonum et malum* (Gen 3, 4)¹⁰⁸ („Gott weiß nämlich, dass, an welchem Tag auch immer ihr davon esst, eure Augen künftig geöffnet werden und ihr wie Götter sein werdet, die um Gut und Böse wissen.“¹⁰⁹), tritt in der ‚Altsächsischen Genesis‘ nicht die Schlange, sondern ein Bote Satans in Gestalt eines Engels auf. Er sagt zu Eva, dass sie selber Gottes Licht vom Himmel glänzend (d. h. das verbotene Obst) sehen könne, sodass er es nicht zu sagen brauche: „*þu meaht nu þe self geseon swa ic hit þe secgan ne þearf* (V. 611). Darauf redet die von ihm betrogene Eva eifrig auf Adam ein und überredet ihn zum Genuss des von Gott verbotenen Obstes:

hwæt, scal þe swa laðlic strið
 wið þines hearran bodan? unc is his hyldo þearf.
 he mæg unc ærendian to þam alwaldan,
 heofoncyninge. **ic mæg heonon geseon**
 hwær he sylf siteð, þæt is suð and east,
 welan bewunden se ðas woruld gesceop.
geseo ic him his englas ymbe hweorfan
mid feðerhaman, ealra folca mæst,
 wereda wynsumast. hwa meahte me swelc gewit gifan
 gif hit gegnunga god ne onsende,
 heofones waldend? Gehyran mæg ic rume
and swa wide geseon on woruld ealle
ofer þas sidan gesceaft.
 (V. 663b–675a)¹¹⁰

(„Was soll der Widerstreit
 gegen deines Herren Boten? Seine Huld ist uns not.
 Er bringt unsere Botschaft zum Gebieter des Himmels,
 dem mächtigen König. **Ich vermag ihn zu sehen,**
 wo er selber sitzt, im Südosten,
 von Wonnen umwoben, der diese Welt erschuf,
Ich sehe auch seine Engel um ihn wandeln
in Federkleidern. Das ist der Völker größtes,
 die selige Schar. Könnte solch ein Gesicht er mir bescheren,
 wäre er fürwahr nicht vom Waltenden entsandt,
 vom Himmelsherrscher? Hören kann ich fernher
und so weithin sehen über die Welt alle,
über die Schöpfung schauen.“¹¹¹)

108 Hervorhebung vom Verfasser.

109 Beriger / Ehlers / Fieger 2018a, S. 29 und 31.

110 Doane 1991, S. 224; Hervorhebung vom Verfasser.

111 Genzmer 1973, S. 197; Hervorhebung vom Verfasser.

Eva will Gott und seine Engel gesehen und über die ganze Welt und über die Schöpfung geschaut haben. Die Besonderheit der Bilder in der angelsächsischen Fassung ist vor allem an diesen Passagen ausdrücklich zu bemerken. Der Text der ‚Altsächsischen Genesis‘ erweitert nämlich die Bedeutung eines kurzen Satzes der Vulgata ‚gehen euch die Augen auf‘ sehr weitgehend und konkretisiert näher das Ergebnis dieser Erkenntnis. Es handelt es sich hier um die Tendenz der ‚Altenglischen Genesis‘, den Text deutlicher sichtbar zu machen.¹¹²

3.3 *Memoria* der ‚images‘

Die bisherige Betrachtung über die Bilderanalyse führt zu der Erkenntnis, dass eine auffällige Wiederholung ähnlicher Bilder in Junius 11 festzustellen ist. Warum ist eine solche Wiederholung so häufig vorzufinden? Wozu dient eigentlich die Wiederholung der analogen Szenen?

Man stellt die Existenz einer bildlichen Vorlage überhaupt nicht in Zweifel, auch wenn deren Herkunft in der Forschung, wie schon erwähnt, immer noch nicht ausdiskutiert worden ist. Denn es ist kaum vorstellbar, dass der Illuminator das ganze Werk ohne Vorlage bebildern konnte. Insofern brauchte sich der Illuminator einfach nur an Vorlagen anzulehnen und deren Bildern getreu zu folgen. Aber ein großes Rätsel bleibt dabei, warum der Illuminator auch das gleiche Bildmotiv wiederholen musste? Der Illuminator hätte die Wiederholung vermeiden können, wenn er Wert auf eine bessere narrative Kohärenz der Bilder legen wollte. Die Bilder der Vorlagen stehen ihm ja völlig beliebig zur Wahl. Der Illuminator muss sich dann für den Einsatz und die Positionierung der Bilder nach seinen eigenen Kriterien und mit gewisser Absicht nach freier Wahl der Vorlagen entschieden haben. Es steht außer Zweifel, dass der Illuminator einer eigenen Programmatik folgt, die Bilder ins Werk zu setzen.

Es geht bei der Bebilderung der Handschrift immer um die Frage, inwieweit die Bilder in die Handschrift eingegliedert werden sollen, um vielleicht das Verständnis des Textes zu unterstützen. Es gibt Szenen, die als sehr wichtig gelten müssen und für die man sich mehr Bilder wünscht, aber sie sind nicht bebildert worden. Allerdings ist das Gegenteil auch der Fall. Als was sollen die Bilder überhaupt in der Erzählung funktionieren?

Nun fragt man sich, wie die Visualisierung des Textes und die Wiederholung der Bilder miteinander zusammenhängen können. In dieser Hinsicht ist es sinnvoll, den Begriff der *memoria* auf diesen Fall als ein zwei Tendenzen verbindendes Schlüssel-

¹¹² Vgl. Karkov 2001, S. 168: „While not generally the subject of visual narrative, this making visible of the Word was very much a feature of Anglo-Saxon culture. Both Bede and Ælfric traught that one of the purposes of Christ's incarnation was to make God visible.“ Vgl. dazu auch die Zitate von Bede und Ælfric bei Karkov ebd.

wort anzuwenden. Die *memoria* ist z. B. bei Ælfric eine der drei Seelenkräfte des Menschen, die ein Abbild der Dreifaltigkeit sind und in denen sich die Gottebenbildlichkeit des Menschen zeigt:

On hwilcum dæle hæfð se man Godes anlicnyse On him? on þære sawle, na on ðam lichaman. Þæs mannes sawl hæfð on hire gecynde þære Halgan brynnysse anlicnyse; forðan þe heo hæfð on hire ðreo ðing, **þæt is gemynd**, and andgit, and willa. [...] þeah-hwæðere nis nan ðæra ðreora seo sawul, ac **seo sawul þurh þæt gemynd gemanð**, þurh þæt andgit heo understent, þurh ðone willan heo wile swa hwæt swa hire licað; and heo is hwæðere án sawl and án lif. Nu hæfð heo forði Godes anlicnyse on hire, forðan ðe heo hæfð þreo ðing on hire untodæledlice wyrrende.¹¹³

(„In which part does man have God’s likeness in him? In the soul, not in the body. Man’s soul has in its nature the likeness of the Holy Trinity, because it has within it three things, **that is memory**, and understanding and will [...] However the soul is none of these three things, but **the soul remembers through memory**, it understands through understanding, through the will it wills whatever pleases it, and yet it is one soul and one life. Now it has, therefore, God’s likeness within it, because it has three things working undividedly within it.“¹¹⁴)

Ein Bild unterstützt nun als Hilfsmittel die Seelenkraft *memoria*, also das Gedächtnis, sodass sich das Gelesene dem Leser besser einprägt. Es ist kein Bild, um das Textverständnis der Leser zu unterstützen, sondern eines, das als einer inneren Vorstellung korrespondierendes Bild eine *meditatio* bewirkt, um die Andacht der Leser zu wecken. Auf diesen Begriff geht der nächste Abschnitt näher ein.

3.4 ‚Image for devotion‘ als Kriterium für die Bildsetzung

Das einer inneren Vorstellung korrespondierende Bild als *meditatio* bezieht sich auf das ‚devotional image‘, das wie folgt zu definieren ist: „Ein ‚devotional image‘ visualisiert nicht das Narrative, sondern es fungiert als ein symbolisches Mittel. Damit soll es die Leser darin unterstützen, eine innere Vorstellung auszubilden.“¹¹⁵ Die Funktion des ‚image‘ besteht besonders darin, Leser und Betrachter letztlich zur Andacht, zu Sinnerkenntnis der Erzählung und zur Erkenntnis der Wahrheit zu bringen, indem das ‚image‘ nunmehr im Inneren der Leser und Betrachter hervorgerufen wird.¹¹⁶ Das

¹¹³ Aus Kap. XX: *De fide catholica*, vgl. https://en.wikisource.org/wiki/The_Homilies_of_the_Anglo-Saxon_Church/XX, besucht am 27.07.2024; <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10036872?page=312%2C313>, besucht am 27.07.2024; Hervorhebungen vom Verfasser.

¹¹⁴ Karkov 2001, S. 170; Hervorhebung vom Verfasser.

¹¹⁵ Matsuda 2011a, S. 100.

¹¹⁶ Vgl. Matsuda 2011b, S. 2; ferner meint Matsuda 2011a, S. 100: Das Narrative und das „devotional image“ haben eigentlich jeweils zwei verschiedene Funktionen, aber sie können auch im selben Bild koexistieren.

Schlüsselwort ‚devotion‘ stellt gerade die Epoche auf rechte Weise dar. So fasst Priebisch die damalige Charakteristik der Zeit wie folgt zusammen:

It was a time marked by intense devotion and a fresh interest in learning, poetry, and fine art (book painting); a time which, thanks to diligent copying and rewriting, down to ± 1000 , has preserved for us so many older poems whereof the Exeter and Vercelli book, the Beowulf and the Cædmon MS. (Junius 11) remain incorruptible witnesses; a time when MSS. wandered from England across the channel – not always lawfully – and vice versa. And because the spirit of sincere devotion was alive once more, the aesthetic sense rekindled – cf. the book illuminations of the Winchester and Canterbury *scriptoria* – and a more international wave invaded the monastic life of southern England, the later part of that period, when the reform was firmly established, seems to be a suitable time for acquiring a MS. with biblical matter from abroad, and for the subsequent translation of the poetically superior portion of the O.S. Old Test. poem contained in this MS. into A.S. verse and the copying of another part of this Codex – the Heliand.¹¹⁷

Dies kann das Rätsel der Bilder, bzw. den Grund für die Wiederholung desselben Bildmotivs wohl lösen. Die Wiederholung desselben Bildmotivs, das sich sehr langsam entfaltet, wie auch der Text, ist vom Illuminator benötigt, um die Andacht der Leser zu evozieren. Die *memoria* ruft bei den Rezipienten der Bilder eine Form der *meditatio* mit dem Ziel frommer Andacht hervor. Das ‚image for devotion‘ dient als Kriterium für die Bildsetzung in Junius 11.

4 Fazit

Die vorliegende Arbeit zielte darauf ab, das Spezifikum des Verhältnisses zwischen Text und Bildern in der ‚Altenglischen‘ und ‚Altsächsischen Genesis‘ im Codex Junius 11 zu untersuchen: Erstens wurden die Bilder dieser Handschrift erneut präzise von Stelle zu Stelle überprüft und in neue Kategorien eingeordnet. Damit wird ans Licht gebracht, wie, wie oft und inwieweit die Bilder vom Text abweichen. Zweitens setzt sich die vorliegende Arbeit mit vier Begründungen auseinander, warum die Bilder vom Text abweichen:

1. Die Abweichung der Bilder vom Text ist nicht für ein Versagen des Illuminators, sondern für die eigene erzählerische Strategie des Illuminators zu halten und zeigt damit den Keim des künstlerischen Selbstbewusstseins;
2. die angelsächsische Tendenz zur Sichtbarmachung des Textes verlangt mehrere Bilder;
3. die Wiederholung desselben Bildmotivs ist auf die *meditatio* zurückzuführen, um im Innern des Lesers ein Bild als *memoria* zu prägen;

117 Priebisch 1925, S. 39 f.

4. der Illuminator stellt ‚images for devotion‘ her, die die Andacht der Leser wirksam evozieren sollen.

In dieser Hinsicht ist das Verhältnis zwischen Text und Bildern als ein Spezifikum der angelsächsischen Religiosität zu verstehen. Es bleibt aber die große Frage, ob nur die Illuminatoren in der Tat das Privileg haben, das gesamte Layout ganz allein zu arrangieren. Auch die Existenz eines gewandten Supervisors, der sich für das Weglassen und die Kürzung des Textes und für die Auswahl der Bilder zugleich entscheiden kann und alles im Griff hat, kann nicht ausgeschlossen werden.¹¹⁸

Anhang 1: Ergänzende Quellen

Textstelle I ‚Vita Adae et Evae‘

[9]¹¹⁹

1 Et transierunt dies XVIII. tunc iratus est Satanas et **transfiguravit se in claritatem angelorum** et abiit ad Tigrem flumen ad Evam.

2 et invenit eam flentem. et ipse diabolus quasi condolens ei coepit flere et dixit ad eam: egredere de flumine et de cetero non plores. iam cessa de tristitia et gemitu. quid sollicita es tu et Adam vir tuus?

3 audivit dominus deus gemitum vestrum et suscepit penitentiam vestram; et nos omnes angeli rogavimus pro vobis deprecantes dominum,

4 et misit me, ut educerem vos de aqua et darem vobis alimentum, quod habuistis in paradiso et pro quo planxistis.

5 nunc ergo egredere de aqua et perducam vos in locum, ubi paratus est victus vester.

[10]

1 Haec audiens autem Eva credidit et exivit de aqua fluminis et caro eius erat sicut herba de frigore aquae.

2 et cum egressa esset cecidit in terram et erexit eam diabolus et perduxit eam ad Adam.

3 cum autem vidisset eam Adam et diabolum cum ea, exclamavit cum fletu dicens: o Eva, o Eva, ubi est opus penitentiae tuae?

4 quomodo iterum seducta es ab adversario nostro, per quem alienati sumus de habitatione paradisi et laetitia spiritali.

¹¹⁸ Tsuji 1995, S. 257.

¹¹⁹ Hervorhebungen vom Verfasser.

Textstelle II ‚Apokalypse des Mose‘¹²⁰

16.4 λέγει αὐτῷ ὁ ὄφις· φοβοῦμαι μήποτε ὀργισθῇ μοι ὁ κύριος.

Die Gestalt (Die Schlange) sagte zu ihm: „Ich fürchte, dass mir der Herr jähzornig wird.“

16.5 λέγει αὐτῷ ὁ διάβολος· μὴ φοβοῦ· γενοῦ μοι σκεῦος κάγῳ λαλήσω διὰ στόματός σου ῥῆμα ἐν πρὸς τὸ ἐξαπατῆσαι αὐτούς.

Der Teufel sagte zu ihr (der Schlange): „Fürchte dich nicht. Sei nur mein Zeug und ich will durch den Mund ein Wort sprechen, ihn zu betrügen.“

17.1 καὶ εὐθέως ἐκρεμάσθη παρὰ τῶν τειχέων τοῦ παραδείσου. καὶ ὅτε ἀνῆλθον οἱ ἄγγελοι τοῦ θεοῦ προσκυνῆσαι, **τότε ὁ Σατανᾶς ἐγένετο ἐν εἶδει ἁγγέλου καὶ ὕμνει θεὸν καθάπερ οἱ ἄγγελοι.**

Und sofort hing sich sie (die Schlange) an die Mauer des Paradieses und als die Engel aufstiegen, Gott zu verehren, **dann erschien Satan in Gestalt eines Engels und sang Hymnen wie die anderen Engel.**

17.2 καὶ παρακύψας ἐκ τοῦ τείχους εἶδον αὐτὸν ὅμοιον ἁγγέλου.

Und ich sah über die Mauer ihn wie die gleiche Gestalt eines Engels.

120 Übersetzungen und Hervorhebungen stammen vom Verfasser.

Anhang 2: Abbildungen

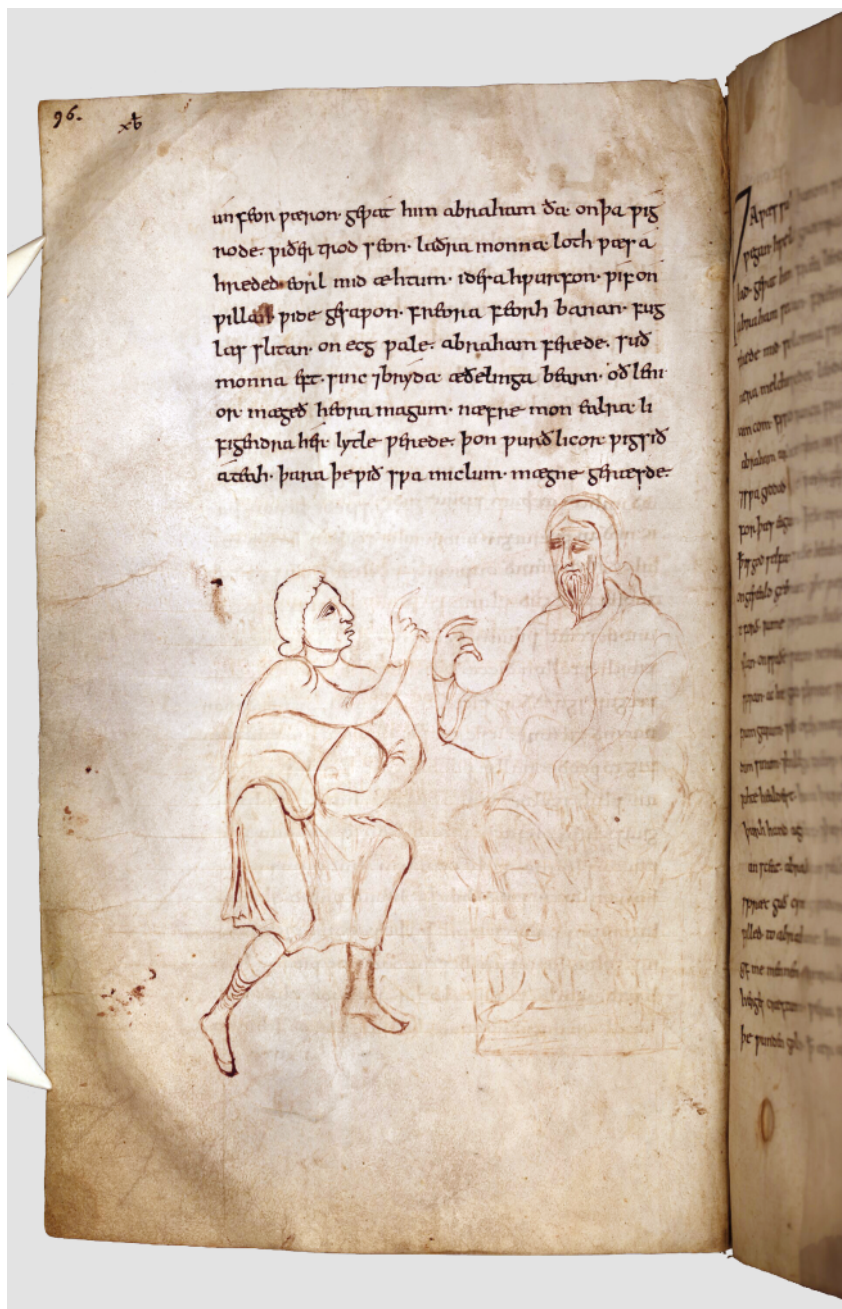


Abb. 1: Abraham rettet Lot, p. 96.

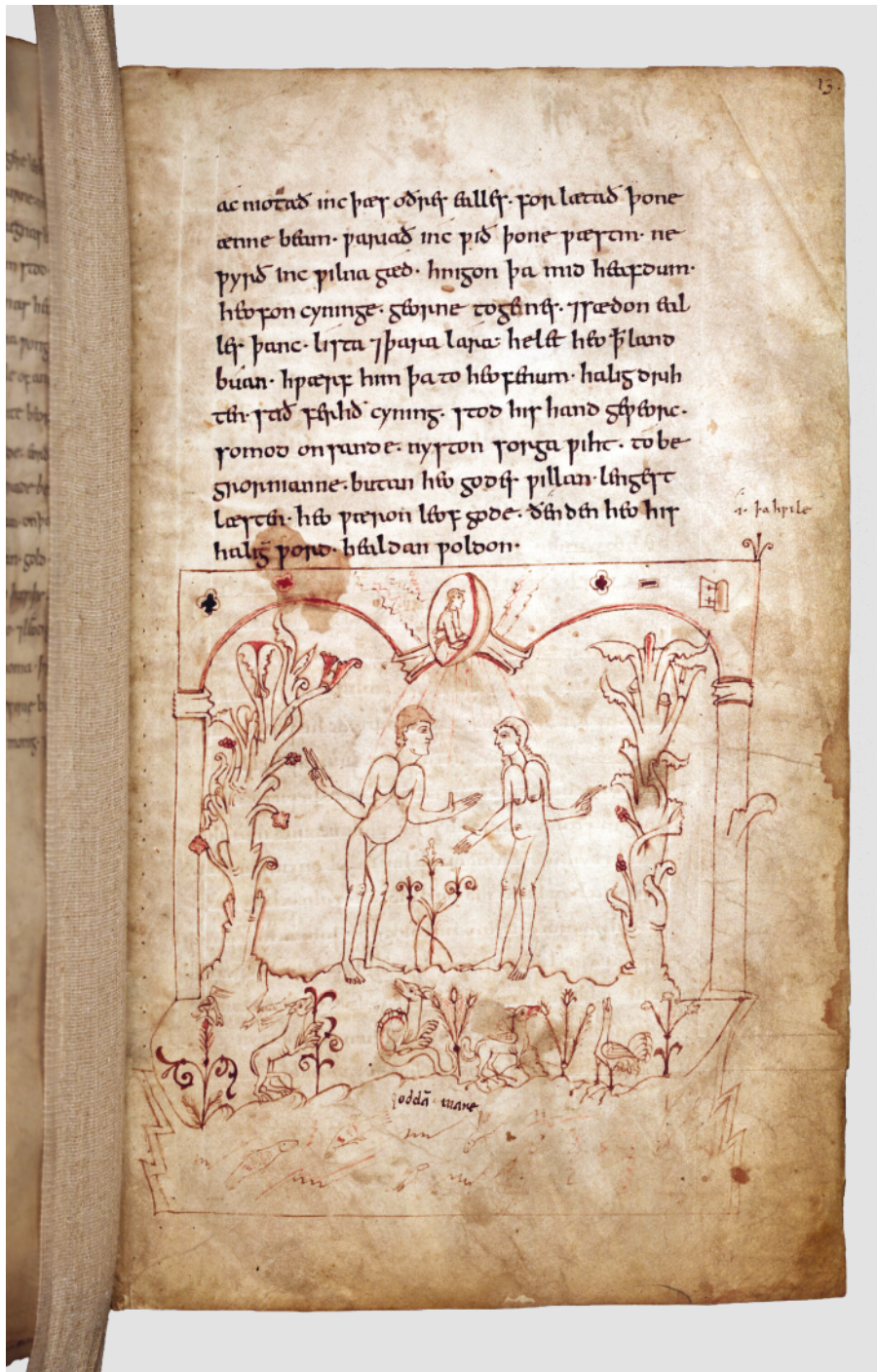


Abb. 2: Adam und Eva im Paradies, p. 13.



Abb. 3: Adam und Eva im Paradies, p. 11.



Abb. 4: Sturz der Engel, p. 3.



Abb. 5: Sturz der Engel, p. 16.



Abb. 6: Satan in der Hölle, p. 17.



Abb. 7: Satans Bote verlässt die Hölle, p. 20.

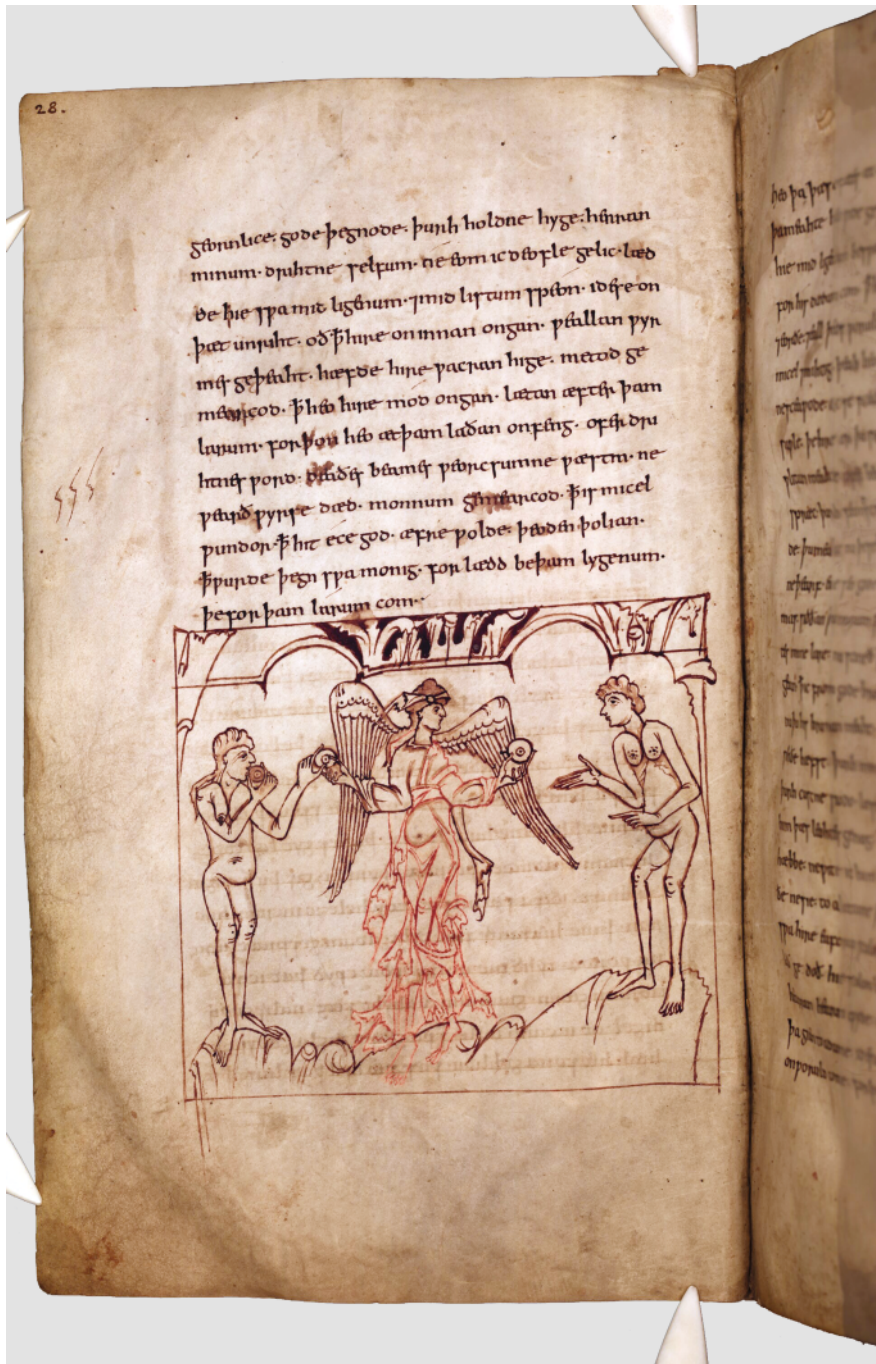


Abb. 9: Evas Verführung, p. 28.

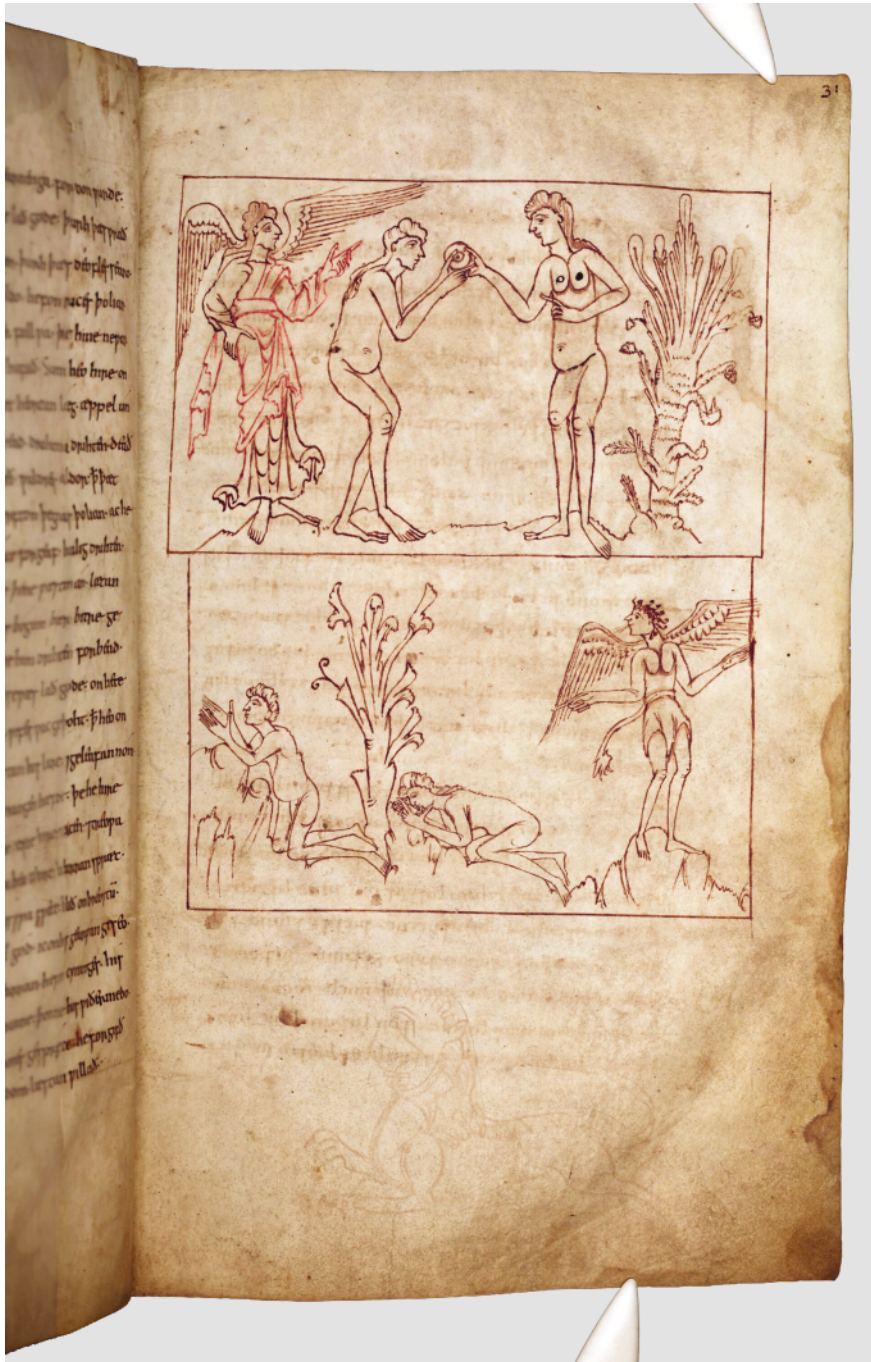


Abb. 10: Eva verführt Adam, p. 31.



Abb. 11: Adam und Eva erkennen ihre Nacktheit, p. 34.



Abb. 12: Bote kehrt zur Hölle zurück, p. 36.

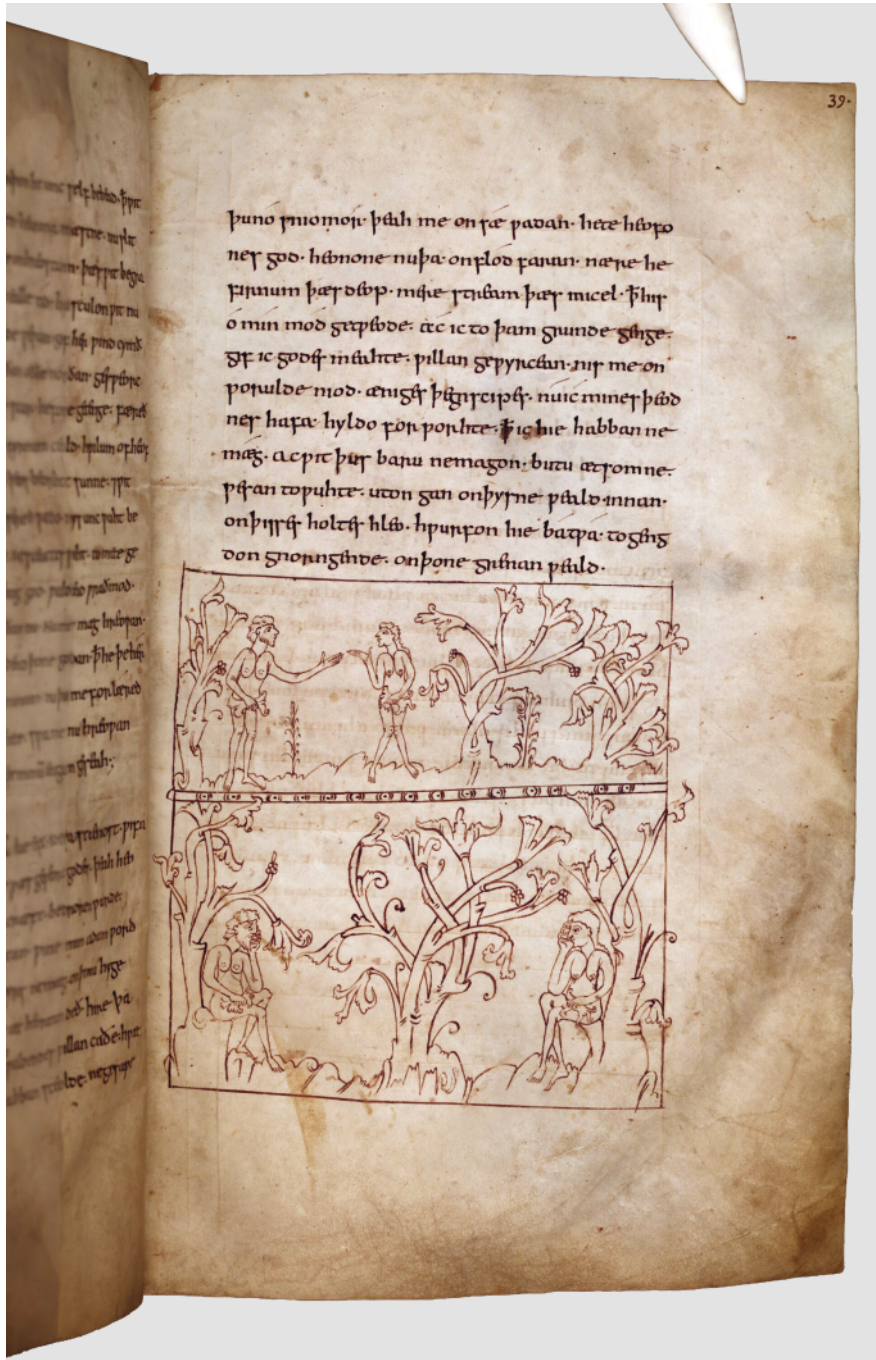


Abb. 13: Adam und Evas Reue, p. 39.



Abb. 14: Gott auf dem Thron, p. II (Titelseite).

Anhang 3: Übersicht zum Bildbestand von Junius 11

Tab. 1: Bilder des 1. Illuminators

Bild	Text	Beschreibung des Bildes	Seite
1		Gott auf dem Thron	Frontispiz p. II
2		Gott auf dem Thron	p. 2
3		Sturz der Engel	p. 3
4		Erschaffung („Der Geist über den Wassern“ ¹²¹)	p. 6
5		Erschaffung	p. 7
6		Evas Erschaffung	p. 9
7		Adam und Eva vor Gott	p. 10
8		Adam und Eva im Paradies	p. 11
9		Adam und Eva im Paradies	p. 13
10	„Genesis“ B 297–309a	Sturz der Engel	p. 16
11		Satan in der Hölle	p. 17
12		Satans Bote verlässt die Hölle	p. 20
13		Adams (oder Evas?) Verführung	p. 24
14		Evas Verführung	p. 28
15		Eva verführt Adam	p. 31
16		Adam und Eva erkennen ihre Nacktheit	p. 34
17		Bote kehrt zur Hölle zurück	p. 36
18		Adam und Evas Reue	p. 39
19		Gottes Urteil über Schlange	p. 41
20		Gottes Urteil über Adam und Eva	p. 44
21		Expulsion	p. 45
22		Expulsion	p. 46
23		Abels Geburt	p. 47
24		Kain und Abel	p. 49
25		Kain verfluchtet von Gott	p. 51
26		Kains Nachkommen	p. 53
27		Jered, Jubal und Tubal-Kain	p. 54
28		Seth	p. 56
29		Kenan	p. 57
30		Mahalalel	p. 58
31		Mahalalels Tod	p. 59
32		Enosch	p. 60
33		Enoschs Aufstiege	p. 61
34		Metuschelach und Lamech	p. 62
35		Noach und seine Söhne	p. 63
36		Noach befiehlt, die Arche aufzubauen	p. 65
37		Sich einschliffen	p. 66
38		Arche auf dem Wasser	p. 68

¹²¹ Vgl. Wormald 1952, S. 14.

Tab. 2: Bilder des 2. Illuminators

Bild	Text	Beschreibung des Bildes	Seite
39		Sichausschiffen	p. 73
40		Noach bringt Opfer	p. 74
41		Gottes Bund mit Noach	p. 76
42		Noachs Ackerbau	p. 77
43		Noachs Betrunkenheit	p. 78
44		Nimrod	p. 81
45		Turm zu Babel	p. 82
46		Abraham mit Gott	p. 84
47		Abraham bildet Altar	p. 87
48		Abrahams Annäherung nach Ägypten	p. 88

Tab. 3: Bild des 3. Illuminators

Bild	Text	Beschreibung des Bildes	Seite
49		Abraham rettet Lot	p. 96

Anhang 4: Konstellation der Überlieferung der ‚Genesis‘

Tab. 4¹²²

‚Angelsächsische (Altenglische) Genesis‘ (A/B)			‚Altsächsische Genesis‘
Fitte	Vers	Inhalt	
A I	1–77	Erschaffung der Engel und Engelsturz	
A II	78–168	1.–3. Schöpfungstag	
	nach 168 – 1 Bl. oder mehr		
	169–205	Erschaffung Evas	
	205–234	Garten Eden, Paradiesflüsse	
	nach 234 – 1 Bl.		
	235–245	Gottes Verbot	nur in ae. Übersetzung erhalten

¹²² Die Tabelle wurde von Ernst Hellgardt angefertigt und ist von mir leicht verändert worden.

Tab. 4 (fortgesetzt)

„Angelsächsische (Altenglische) Genesis“ (A/B)		„Altsächsische Genesis“	
Fitte	Vers	Inhalt	
B [VI] 246–321	246–337	Erschaffung der Engel und Engelsturz	nur in ae. Übersetzung erhalten
[VII] 322–388	222–441 – nach 370 Lücke? – nach 441 – 2 Bl.	Satans Rachemonolog	nur in ae. Übersetzung erhalten
B [XII] 547–683	442–790	Sündenfall 1: Anfang	nur in ae. Übersetzung erhalten
B [XIII] 684–820	791–817	Sündenfall 2: Adams Vorwürfe gegen Eva	as. Original, Vat. Exzerpt 1: Vers 1–26 +ae. Übersetzung,
B [XIV] 821–851	818–851	Sündenfall 3: Schluss	nur in ae. Übersetzung erhalten
A VI	852–864	Vertreibung aus dem Paradies	as. verloren
A VII	965–1049	Kain und Abel	as. Original, Vat. Exzerpt 2: Vers 27–150 + A: unabhängige ae. Fassung as. verloren
A VIII– A XXII A XXIII	1055–2396 – vor 2380 – 1 Bl. 2397–2573 nach 2481 – 1 Bl. nach 2510 – 1 Bl. nach 2597 – 1 Bl.	(von Kain bis Sodom)	
	2574–2619	Sodoms Untergang	as. Original, Vat. Exzerpt 3: Vers 151–337 + A: unabhängige ae. Fassung
A XXIV	2620–2758	Loth und seine Töchter Abraham, Sarah und Abimelech	
XXV	2759–2805 nach 2805 – 1 Bl.	Geburt Isaacs. Hagar vertrieben	
XXVI	vor 2806 – 1 Bl. 2806–2844	Abrahams Bund mit Abimelech	
A XXVII	2845–2935	Opferung Isaacs	

Literaturverzeichnis

Quellen und Editionen

- ‚Apokalypse des Mose‘ = Tromp, Johannes (Hrsg.) 2005: *The Life of Adam and Eve in Greek. A Critical Edition*. Leiden / Boston (Pseudepigrapha Veteris Testamenti Graece 6).
- ‚Vita Adae et Evae‘ = Meyer, Wilhelm (Hrsg.) 1878: ‚Vita Adae et Evae‘. In: *Abhandlungen der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophische-philologische Klasse 14*, S. 187–250.
- Alcimvs Avitvs Viennensis Galliae Episcopvs De Origine Mvndi. Basel 1545 [Druck]. Digitalisat: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00015160>, besucht am 22.06.2024.
- Beriger, Andreas / Ehlers, Widu-Wolfgang / Fieger, Michael (Hrsg.) 2018a: *Hieronymus. Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch. Bd. I. Genesis – Exodus – Leviticus – Numeri – Deuteronomium*. Berlin / Boston (Edition Tusculum).
- Beriger, Andreas / Ehlers, Widu-Wolfgang / Fieger, Michael (Hrsg.) 2018b: *Hieronymus. Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch. Bd. V. Evangelia – Actus Apostolorum – Epistulae Pauli – Epistulae Catholicae – Apocalypsis – Appendix*. Berlin / Boston (Edition Tusculum).
- Bietz, Wolfgang (Hrsg.) 2013: *Ambrosius. De paradiso. Übersetzung mit Erläuterungen zum Inhalt und zum literarischen Hintergrund*. Hamburg (Studien zur Kirchengeschichte 17).
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=K16545>>, besucht am 18.09.2024.
- Doane, Alger N. (Hrsg.) 1978: *Genesis A. A New Edition*. Madison.
- Doane, Alger N. (Hrsg.) 1991: *The Saxon Genesis. An Edition of the West Saxon Genesis B and the Old Saxon Vatican Genesis*. Madison.
- Genzmer, Felix (Hrsg.) 1973: *Heliand und die Bruchstücke der Genesis*. Stuttgart.
- Gerstinger, Hans (Hrsg.) 1931: *Die Wiener Genesis. Farbenlichtdruckfaksimile der griechischen Bilderbibel aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. Cod. Vindob. theol. Graec. 31*. Wien.
- Gollancz, Israel (Hrsg.) 1927: *The Cædmon Manuscript of Anglo-Saxon Biblical Poetry. Junius XI in the Bodleian Library*. Oxford.
- Krapp, George Philip (Hrsg.) 1931: *Cædmon. The Junius Manuscript*. London / New York (Anglo-Saxon Poetic Records. A Collective Edition 1).
- Sievers, Eduard (Hrsg.) 1875: *Der Heliand und die angelsächsische Genesis*. Halle. Digitalisat: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb11313209>, besucht am 22.06.2024.
- Thorpe, Benjamin (Hrsg.) 1844: *Ælfric. The Sermones Catholici, or Homilies of Ælfric. In the original Anglo-Saxon, with an English version*. Bd. 1. London. Digitalisat: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10036872>, besucht am 22.06.2024.
- Weber, Simon (Hrsg.) 1917: *Sancti Irenaei Episcopi Lugdunensis Demonstratio apostolicae praedicationis [= Eis epideixin tou apostolikou kērygmatos]*. Freiburg.

Forschungsliteratur

- Abbetmeyer, Charles D. 1903: *Old English Poetical Motives Derived from the Doctrine of Sin*. New York.
- Bonnel, John K. 1917: The Serpent with a Human Head in Art and in Mystery Play. In: *American Journal of Archaeology*. Volume 21, Number 3. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/497250>, besucht am 02.08.2024.
- Broderick, Herbert R. 1978: *The iconographic and compositional sources of the drawings in Oxford, Bodleian Library, MS Junius 11*. Diss. [Columbia University].
- Broderick, Herbert R. 1983: Observations on the method of illustration in MS Junius 11 and the relationship of the drawings to the text. In: *Scriptorium* 37, S. 161–177.
- Curschmann, Michael 1999: Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. In: Haug, Walter (Hrsg.): *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Tübingen (Fortuna vitrea 16), S. 378–470.
- Du Mesnil du Buisson, Robert 1939: *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos 245–256 après J.-C. Introduction de Gabriel Millet*. Rom (Scripta Pontificii Instituti Biblici 86).
- Händl, Claudia 2009: Genesis (Altsächsische Genesis). In: ²Killy 4, S. 155 f.
- Henderson, George 1975: The Programme of Illustrations in Bodleian MS XI. In: Robertson, Glies (Hrsg.): *Studies in Memory of David Talbot Rice*. Edinburgh, S. 113–145.
- Hentschel, Erhard 1935: *Die Mythen von Luzifers Fall und Satans Rache in der altsächsischen Genesis*. Stuttgart (Religion und Geschichte 4).
- Imig, Andrea 2009: *Luzifer als Frau?: zur Ikonographie der frauengestaltigen Schlange in Sündenfalldarstellungen des 13. bis 16. Jahrhunderts*. Hamburg (Schriftenreihe Schriften zur Kunstgeschichte 25).
- Jahn, Bruno 2011: Altsächsische Genesis. In: Achnitz, Wolfgang (Hrsg.): *Deutsches Literatur Lexikon. Das Mittelalter. Band. I. Das geistliche Schrifttum von den Anfängen bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*. Berlin / New York, Sp. 32–36.
- Karkov, Catherine E. 2001: *Text and Picture in Anglo-Saxon England. Narrative Strategies in the Junius 11 Manuscript*. Cambridge (Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 31).
- Ker, William Paton 1904: *The Dark Ages*. New York (Periods of European literature 1).
- Ker, Neil Ripley 1957: *Catalogue of Manuscripts Containing Anglo-Saxon*. Oxford.
- Killy = Killy, Walther / Kühlmann, Wilhelm 2008–2012: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. 2., vollst. überarb. Auflage. 12 Bde. und 1 Registerband. Berlin / Boston.
- Koch, Robert A. 1965: The Salamander in Van der Goes' 'Garden of Eden'. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Volume 28, Number 1. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.2307/750680>, besucht am 02.08.2024.
- Lockett, Leslie 2002: An integrated re-examination of the dating of Oxford, Bodleian Library, Junius 11. In: *Anglo-Saxon England* 31, S. 141–173.
- Matsuda, Takami 2011a: Beholding Text for Devotion. Functions of Image in BL MS Additional 37049. In: *Medieval European Studies* 3, S. 86–106.
- Matsuda, Takami 2011b: Reading Images in the Middle Ages. In: *Medieval European Studies* 3, S. 2 f.
- Ohlgren, Thomas. H. 1972a: Five New Drawings in the MS Junius 11. Their Iconography and Thematic Significance. In: *Speculum* 47, S. 227–233.
- Ohlgren, Thomas. H. 1972b: Visual Language in the Old English *Cædmonian Genesis*. In: *Visible Language* 6, S. 253–276.
- Ohlgren, Thomas. H. 1975: Some New Light on the Old English *Cædmonian Genesis*. In: *Studies in Iconography* 1, S. 38–73.
- Ohlgren, Thomas. H. 1992: *Anglo-Saxon textual illustration: Photographs of sixteen manuscripts with description and index*. Kalamazoo, Michigan [Western Michigan University].
- Priebsch, Robert 1925: *The Heliand Manuscript. Cotton Caligula A. VII in the British Museum. A Study*. Oxford.

- Raw, Barbara C. 1953: *The Story of the Fall of Man and the Angels in the MS Junius 11 and the Relation of the Manuscript Illustrations to the Text*. London [University of London].
- Raw, Barbara C. 1976: The probable derivation of most of the illustrations in Junius 11 from an illustrated Old Saxon Genesis. In: *Anglo-Saxon England* 5, S. 133–148.
- Rickert, Margaret 1954: *Painting in Britain. The Middle Ages*. London / Melbourne / Baltimore (Pelican History of Art 5).
- Robinson, Fred Norris 1906: A Note on the Sources of the Old Saxon ‚Genesis‘. In: *Modern Philology* 4, S. 389–396.
- Schwab, Ute 1976: Ansätze zu einer Interpretation der altsächsischen Genesisdichtung III, 1. In: *Annali [Neapel]. Sezione Germanica* 19, S. 7–52.
- Schwab, Ute 1991: *Die Bruchstücke der altsächsischen Genesis und ihrer altenglischen Übertragung. Einführung, Textwiedergaben und Übersetzungen. Abbildung der gesamten Überlieferung*. Göppingen (Litterae 29).
- Suzuki, Seiichi 2023: *The Miniatures and Meters of the Old English Genesis, MS Junius 11*. Volume 1: *The Pictorial Organization of the Old English Genesis: The Tournian Foundations and Anglo-Saxon Adaptation*. Volume 2: *The Metrical Organization of the Old English Genesis: The Anglo-Saxon Foundation and Old Saxon Adaptation*. Berlin/ Boston (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 138).
- Taege, Burkhard 1978: Altsächsische Genesis: In: ²VL 1, Sp. 313–317.
- Tiefenbach, Heinrich 2013: Genesis, Altsächsische. In: Bergmann, Rolf (Hrsg.): *Althochdeutsche und altsächsische Literatur*. Berlin / Boston, S. 125–132.
- Tsuji, Sahoko 1995: *Chusei shahon no sushoku to sashie. Kotoba to zuzou no kenkyu (Coloring and painting of medieval manuscripts. Study of words and images)*. Tokio.
- ²VL = Ruh, Kurt et al. (Hrsg.) 1978–2007: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Begr. von Wolfgang Stammer, fortgef. von Karl Langosch. 13 Bde. 2., völlig neu bearb. Aufl. Berlin u. a.
- Walter, Christopher 1971: Liturgy and the Illustration of Gregorgy of Nazianzen's Homilies. An Essay in Iconographical Methodology. In: *Revue des études byzantines* 29, S. 183–212.
- Weitzmann, Kurt 1947: *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton (Studies in manuscript illumination 2) [ND 1970].
- Wilkoski, R. K. 2024: *Snakes on a Page: Visual Receptions of the Eden Serpent through the History of Western Art and Their Survivals in Modern Children's Bibles*. Berlin / Boston
- Wormald, Francis 1952: *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries*. London.
- Zangemeister, Karl / Braune, Wilhelm 1894: Bruchstücke der altsächsischen Bibeldichtung aus der Bibliotheca Palatina. In: *Neue Heidelberger Jahrbücher* 4, S. 205–294.