



Guillaume de Digulleville

Die Pilgerreise ins
Himmlische Jerusalem

LAMBERT SCHNEIDER

Am besten lesen.



LAMBERT SCHNEIDER

Am besten lesen.

Am besten lesen.

Am besten lesen.



Guillaume de Digulleville

**Die Pilgerreise ins
Himmlische Jerusalem**

herausgegeben von
Thomas Städtler

Am besten lesen.

Am besten lesen.

Am besten lesen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

Der Lambert Schneider Verlag ist ein Imprint der WBG.

© 2014 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.
Redaktion: Susanne Mädger, Stuttgart
Satz: schreiberVIS, Bickenbach
Umschlaggestaltung: Peter Lohse, Heppenheim
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-650-40004-8

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-650-7377-9
eBook (epub): 978-3-650-7378-2

Inhalt

	Einleitung	6
	Die Heidelberger <i>Pelerinage</i> -Handschrift: der Codex Palatinus latinus 1969	6
	Zur Geschichte der Handschrift	6
	Beschreibung der Handschrift	8
	Autor und Werk	10
	Der Gang der Handlung	10
	Datierung, Lokalisierung und sprachliche Merkmale des Textes	12
	Vorbilder und Quellen	13
	Die Miniaturen der Handschrift	14
	Der Pilger und die Allegorie der Gottesgnade	16
	Natur und Vernunft	16
	Die Tugenden	17
	Die sieben Todsünden	18
	Faksimile	21

Einleitung*



Die Heidelberger *Pelerinage*-Handschrift: der Codex Palatinus latinus 1969

Le Pelerinage de Vie humaine, Die Pilgerfahrt ins Himmlische Jerusalem, gehört zu den bedeutendsten Werken des französischen Spätmittelalters bis hinein ins 16. Jahrhundert. Die Traumallegorie, in der ein Pilger unter den Versuchungen von Laster und Sünde den rechten Weg zu einem christlichen Leben und somit zur ersehnten Erlösung sucht, wurde um 1330 von dem aus der Normandie stammenden Zisterziensermonch Guillaume de Digulleville († nach 1358) verfasst. Guillaume entwirft in über 13 000 Versen ein einmaliges Panorama der Morallehre und Religiosität seiner Zeit. Der Erfolg des Werkes manifestiert sich in der breiten Überlieferung von heute noch über 80 erhaltenen Handschriften und einer ganzen Reihe von frühen Drucken. Unter den Handschriften ragt der um 1375 entstandene Heidelberger Codex Palatinus latinus 1969 heraus. Er enthält nicht nur eine der ältesten erhaltenen Abschriften des Textes, sondern besticht auch durch dessen hohe Qualität und seine prächtige Ausstattung mit 126 Miniaturen und zahlreichen Schmuckinitialen auf höchstem künstlerischem Niveau. Einen zusätzlichen Reiz erhält der Kodex durch seine bewegte Geschichte.

Zur Geschichte der Handschrift

Die Frage nach der Geschichte einer Handschrift gehört zu den interessantesten Aspekten der Kodikologie, der Erforschung handgeschriebener Bücher. Beschäftigt man sich mit ihrer Entstehung und Überlieferung, interessieren hauptsächlich folgende Fragen: Wann und wo wurde die Handschrift hergestellt, wer hat sie geschrie-

ben und wer hat sie in Auftrag gegeben. Viele mittelalterliche Handschriften bleiben die Antwort auf diese Fragen zumindest auf den ersten Blick schuldig. Die Mehrzahl der überlieferten Manuskripte enthält keinen Vermerk, in welchem sich der Schreiber namentlich nennt und Angaben über Entstehungszeit und -ort oder den Auftraggeber macht. Kauf-, Schenkungs- und Besitzvermerke sind eine weitere Möglichkeit, Informationen über frühere Besitzverhältnisse direkt im Buch selbst zu überliefern. Sie finden sich am häufigsten auf den Spiegeln, den an den Buchdeckeln festgeklebten Teilen des Vorsatzes. Aber auch solche Notizen sind kein regelmäßiger Bestandteil von Handschriften.

Die Frage nach dem Wann der Entstehung wird bei Pergamenthandschriften zudem dadurch erschwert, dass im Gegensatz zu Papierkodizes die Möglichkeit einer Datierung mithilfe der Wasserzeichenanalyse entfällt. Lediglich die Untersuchung von Schrift und Miniaturen kann hier im Vergleich mit datierten Manuskripten weiterhelfen. Bezüglich der Heidelberger *Pelerinage*-Handschrift kommt man auf diesem Weg zu einer Einordnung um 1375.

Eine ebenfalls nur indirekte Möglichkeit, die Herkunft einer Handschrift einzugrenzen, ist die Analyse der Schreibsprache, also der dialektalen Färbung des Textes. Diese weist bei der altfranzösischen *Pelerinage*-Handschrift der Universitätsbibliothek Heidelberg in das Nordfrankreich des 14. Jahrhunderts. Der Rückschluss, dass die Handschrift auch dort entstanden ist, wäre jedoch vorschnell, denn es muss hierbei immer auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass ein Schreiber weit entfernt von seiner eigentlichen

* Die vorliegende Einleitung ist eine stark gekürzte und modifizierte Version der Einleitung der „großen“ Ausgabe des *Pelerinage: Guillaume de Digulleville, Le Pelerinage de Vie humaine - Die Pilgerreise ins Himmlische Jerusalem*. Faksimile und Edition des altfranzösischen Textes mit deutscher Übersetzung. Ediert, übersetzt und kommentiert von Stephen Dörr, Frankwalt Möhren, Thomas Städtler, Sabine Tittel. Mit Beiträgen von Wolfgang Metzger und Karin Zimmermann, hrsg. von Veit Probst, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012. Ich danke Karin Zimmermann, Wolfgang Metzger und Frankwalt Möhren, die mir die von ihnen geschriebenen Kapitel zur Weiterverarbeitung überlassen haben. Für alle Änderungen gegenüber ihrem Text übernehme ich die alleinige Verantwortung.

Schreibheimat – beispielsweise als Mönch in einem befreundeten Kloster oder als Berufsschreiber auf der Wanderschaft – einen Kodex verfasst und hierzu den ihm vertrauten Schreibdialekt verwendet hat.

Neben der Schreibsprache gibt es noch weitere, mittelbare Anhaltspunkte, die bei der Beantwortung der Frage nach dem Entstehungsort einer Handschrift weiterhelfen können. So weisen bei bebilderten Manuskripten die Miniaturen häufig typische Regionalstile auf. Die Gesichter der dargestellten Personen, ihre Körperhaltung, Details der Kleidung oder der Architektur werden in unterschiedlichen Gegenden künstlerisch unterschiedlich aufgefasst und wiedergegeben. Durch detaillierte Vergleiche mit zeitgleichen Werken der Buchmalerei kann man auf diese Weise den Entstehungsort eingrenzen. Doch gilt auch hier wie bei der Schreibsprache: Immer kann ein Maler fern der künstlerischen Heimat ein Buch in dem von ihm ursprünglich erlernten und verwendeten regionalen Stil illustriert haben. Oder ein bereits fertiggestellter Text wird an einem anderen Ort illustriert, sodass Schreibsprache und Illustrationsstil der Buchmalerei auf den ersten Blick nicht zueinander zu passen scheinen.

Einen solchen Befund bietet die Heidelberger *Pelerinage*-Handschrift, deren Miniaturen mit großer Wahrscheinlichkeit im südfranzösischen Toulouse, und somit weit entfernt von Nordfrankreich, der Dialektheimat des Textes, entstanden sind. Dennoch enthält sie Hinweise, die bei der Klärung der Frage nach Entstehungsort und Auftraggeber weiterhelfen: Über die Seiten verteilt finden sich insgesamt 46 Schilde, die abwechselnd zwei Wappen zeigen. Sie wurden erst nach der eigentlichen Ausstattung mit der Buchmalerei angebracht und sind sicher als Besitzzeichen zu interpretieren (Stellen, an denen die Wappen über die Ranken gemalt sind: 12v°, 32v°, 64v°, 69r°, 77r°, 81r°). Zusätzlich stehen auf der ersten Seite am eigentlichen Textanfang jeweils zwei Wappen am Ende jeder der beiden Spalten. Beide Schilde befinden sich des Weiteren in der auf das Textende folgenden Spalte (84v°b). Bei einer derartigen Darstellung handelt es sich häufig um ein sogenanntes Allianzwapen, das etwa die Wappen zweier Ehepartner vereint. In unserer Handschrift findet sich jeweils auf der linken Seite – also heraldisch rechts und somit höherwertig – das Wappen des Mannes: blaues Feld mit rotem Schildbord, besät mit goldenen Lilien. Auf der hierarchisch minderwertigen Seite, heraldisch links – vom Betrachter aus gesehen rechts –, steht das Wappen der Frau: gespalten, vorne blaues Feld mit rotem Schildbord, besät mit goldenen Lilien; hinten Hermelin. Es handelt sich hierbei um die Wappen von Ludwig I., Graf von Anjou, und seiner Frau Marie von Châtillon-Blois.

Ludwig (Louis) I., 1339 geboren, gehörte dem jüngeren Haus Anjou an, führte seit 1350 den Titel eines Grafen von Anjou und Maine, und wurde 1360 Herr von Guise, Herzog von Anjou und Baron von Chateau-du-Loir. Von 1365 bis 1379/80 war er Statthalter seines Bruders, des Königs Karl V. von Frankreich, im Languedoc, das er für ihn zurückerobert hatte. 1384 starb Ludwig im süditalienischen Bisceglie. Beigesetzt ist er in der Kathedrale von Angers, der Hauptstadt der Grafschaft Anjou. Seine Frau, Marie von Châtillon-Blois, wurde um 1343 geboren. Sie war eine Gräfin von Blois und Guise. Bereits 1341 hatte ihr Vater in seinem Schild das Wappen von Châtillon-Blois durch das der Bretagne, den stilisierten Hermelin, ersetzt. Marie überlebte ihren Mann um 20 Jahre, sie starb 1404 in Angers und wurde neben Ludwig in der dortigen Kathedrale beerdigt.

Wann beziehungsweise zu welchem Anlass die *Pelerinage*-Handschrift in den Besitz der Familie kam, kann aus den vorliegenden Informationen nicht erschlossen werden. Ausgehend von der Datierung des Kodex in die 1370er-Jahre ist es allerdings unwahrscheinlich, dass er bereits im Zusammenhang mit der Eheschließung 1360 in Auftrag gegeben oder erworben wurde. Der Zeitpunkt des Erwerbs ist später anzusetzen, eventuell kurz vor oder zur Geburt des Thronfolgers. Er lag möglicherweise in der Zeit der Statthaltschaft Ludwigs im Languedoc (1365 – 1379/80), dessen Hauptstadt Toulouse war. Natürlich ist auch nicht auszuschließen, dass der Kodex als Geschenk eines Dritten in den Besitz des Paares gekommen ist. Allerdings fehlt hierfür jeglicher Hinweis, wie etwa ein Schenkungseintrag. Die Tatsache, dass Ludwig aus einer ausgesprochen kunstsinnigen und auch bibliophilen Familie stammte, legt die Vermutung nahe, dass die Handschrift in seinem Auftrag hergestellt beziehungsweise von ihm erworben wurde. Sehr wahrscheinlich wurde sie innerhalb der Familie der Herzöge von Anjou weitervererbt und gelangte so ein knappes halbes Jahrhundert nach ihrer Entstehung in den Besitz Herzog Ludwigs III. Dieser starb 1434, kurz nach der Verehelichung mit Margarethe von Savoyen, die ihrerseits 1445 den Pfalzgrafen und Kurfürsten Ludwig IV. heiratete. Offenkundig gelangte unsere Handschrift mit anderen



über sie nach Heidelberg und wurde somit schließlich Eigentum ihres Sohnes Philipp (1448 – 1508). Diese ererbten Kodizes sowie weitere Bücher aus Philipps Besitz wurden vermutlich anfangs in der privaten Büchersammlung der Heidelberger Kurfürsten auf dem Schloss aufbewahrt. Unter der Regierungszeit Kurfürst Ottheinrichs (1502 – 1559) wurden Teile dieser Schlossbibliothek mit den Buchbeständen der Universität und der Stiftsbibliothek der Heiliggeistkirche vereinigt, um eine protestantisch geprägte Bibliothek für die Auseinandersetzungen mit dem theologischen Gegner zu schaffen. Standort der hierdurch erst eigentlich gegründeten Bibliotheca Palatina waren die Emporen der Heiliggeistkirche, wo bereits zuvor universitäre Buchbestände untergebracht waren.

Durch den Dreißigjährigen Krieg (1618 – 1648) gelangte die Blüte Heidelbergs und seiner Bibliothek zu einem jähen Ende. Die katholischen Truppen unter der Führung des bayerischen Feldherrn Johann Tserclaes Graf von Tilly (1559 – 1632) eroberten im August 1622 die Kurpfalz und standen im September vor Heidelberg. Zu dieser Zeit gab es bereits die Forderung Papst Gregors XV., die dortige Büchersammlung als Gegenleistung für die während des Krieges von ihm gezahlten Subsidien zu erhalten. Leone Allacci (1586 – 1669), Scriptor für griechische Sprache an der Vatikanischen Bibliothek, wurde beauftragt, die Bibliotheca Palatina zu sichten und die wichtigen Teile nach Rom zu bringen. Er durchforstete den Bestand in der Heiliggeistkirche und darüber hinaus noch weitere Sammlungen. Aus Gründen der Gewichtsersparnis für den Transport ließ Allacci schwere Holzdeckeleinbände, die keinen Hinweis auf die Provenienz der Bände lieferten, direkt vor Ort ablösen, ein Schicksal, das auch unserer *Pelerinage*-Handschrift widerfuhr. Am 14. Februar 1623 brach Leone Allacci mit den in Kisten verpackten und auf 50 Frachtwagen verteilten Büchern von Heidelberg auf. Nach einem Zwischenaufenthalt in München, wo die Bände umgepackt und für den Weg über die Alpen



vorbereitet wurden, erreichte der Maultier-Konvoi mit 196 Kisten am 9. August 1623 den Vatikan. Insgesamt brachte Allacci etwa 3700 Handschriften sowie mindestens 13000 Drucke aus den verschiedenen Heidelberger Bibliotheken nach Rom.

Während der folgenden Jahrhunderte wurden die Bücher der ehemaligen Bibliotheca Palatina unter recht restriktiven Bedingungen im Vatikan aufbewahrt. Noch 1796 berichtet der deutsche Germanist und Bibliothekar Johann Christoph Adelung (1732 – 1806) von der „berühmten Heidelbergischen Bücher-Sammlung, [die] dort beinahe zweyhundert Jahre vergraben und völlig unbekannt und unbenutzt gelegen hat.“ Von den Schwierigkeiten bei der Benutzung des Bestandes schreibt er: „[es] läßt sich, ausser dem Verbot sie anzusehen, kaum noch ein Hinderniss denken, das man bey der Benutzung derselben nicht zu besiegen hätte.“ (*Nachrichten von altdeutschen Gedichten, welche aus der Heidelbergischen Bibliothek in die Vatikanische gekommen sind*, Königsberg 1796, S. 5 und 8). Im Zusammenhang mit dem Vertrag von Tolentino, der die Auseinandersetzungen zwischen dem Kirchenstaat und Napoleon Bonaparte während seines Italienfeldzugs beendete, war Papst Pius VI. 1797 gezwungen, 500 Handschriften, die einen Bezug zur französischen Geschichte hatten, an Paris abzugeben. Unter diesen Manuskripten befanden sich insgesamt 39 Kodizes aus der Bibliotheca Palatina, darunter auch die *Pelerinage*-Handschrift. Für 18 Jahre wurden diese Bände nun in der Bibliothèque Nationale in Paris aufbewahrt, bevor sie im Oktober 1815 anlässlich des Zweiten Pariser Friedens an Heidelberg zurückgegeben wurden.

Unmittelbar nach der Rückkehr nach Heidelberg versah man die Handschriften mit dem Stempel der Universitätsbibliothek Heidelberg. In viele der bedeutenderen literarischen Handschriften – so auch bei der unseren – hat der Oberbibliothekar Hermann Finke (1877 – 1947) auf dem Vorderspiegel eine kurze kodikologische Beschreibung und ein Inhaltsverzeichnis eingetragen. Seit 1905 sind die Handschriftenbestände in den Räumen des Anfang des 20. Jahrhunderts neu errichteten Bibliotheksgebäudes in der Plöck aufgestellt und werden dort seit vielen Jahrzehnten in alarmgeschützten, feuersicheren und klimatisierten Tresoren verwahrt.

Beschreibung der Handschrift

Die Heidelberger Handschrift des *Pelerinage de Vie humaine* von Guillaume de Digulleville besteht aus 88 großformatigen Pergamentblättern, von denen 84 beschrieben sind. Diese Blätter werden auch Folios genannt (abgekürzt: fol.). Die einzelnen Blätter sind

bis auf äußerst seltene Fälle makellos, weisen jedoch eine ungleichmäßige Bearbeitung auf, wodurch sich die Blattdicken unterscheiden. Den Pergamentblättern sind vorne zwei und am Ende ein Papierblatt als Vorsatz vorgeheftet, sodass sich die folgende Gesamtanzahl an Blättern ergibt: 2 Papierblätter + 88 Pergamentfolios + 1 Papierblatt.

Vor der Niederschrift des Textes versah man die einzelnen noch ungebundenen Blätter auf jeder Seite mit einem Zeilengerüst, das mit Tinte vorgezeichnet wurde. Neben der Einteilung in zwei Spalten erfolgte hierbei auch die Anlage von Versalienspalten, dem Raum, der den abgesetzten Buchstaben zu Beginn eines jeden Verses zugedacht ist.

Der Text ist in einer sorgfältig ausgeführten Textualis geschrieben, einer Schriftart des 14. Jahrhunderts, die leicht eckig wirkt und bei welcher die Ober- und Unterlängen der Buchstaben kleiner sind als die Mittelzone der eigentlichen Buchstabenkörper. Ein einziger Schreiber hat den gesamten Text in brauner Tinte geschrieben. Lediglich das Explicit, das Einleitungswort für die Schlussformel, und das Incipit, der Einleitungssatz, des dritten und vierten Buches (fol. 79v°b) sowie der Explicitvermerk (fol. 84v°b) sind in Rot eingetragen. (In der Folge wird auf das „fol.“ verzichtet; „r°“ bezeichnet die Vorderseite eines Folios, „v°“ die Rückseite, „a“ die jeweils linke und „b“ die rechte Spalte einer Seite.) Die Versalien sind mit gelber Farbe gestrichelt. Die einzelnen Textabschnitte werden von sogenannten Lombarden markiert, die sich über zwei bis drei Zeilen erstrecken. Die Buchstabenkörper dieser Anfangsbuchstaben sind abwechselnd in Blau und Rosa gehalten, während der Feldhintergrund in der jeweiligen Gegenfarbe erscheint. In Weiß sind Punkte und ornamentale Verzierungen aufgetragen, im Binnenfeld finden sich meist einzelne Efeu- oder Weinblätter auf Goldgrund.

Im Text sind insgesamt 126 Miniaturen in feiner Deckfarbenmalerei mit Blattgoldauflage verteilt. Die Maße der Bildfelder betragen in der Breite meist 73 Millimeter und entsprechen somit der durchschnittlichen Spaltenbreite. Ihre Höhe schwankt zwischen 55 und 73 Millimeter. 31 Seiten sind mit zwei Illustrationen versehen, 59 mit jeweils einem Bild. Lediglich auf einer Seite finden sich gleich fünf Miniaturen (79r°). Auf insgesamt 77 der 168 beschriebenen Seiten findet sich keine Miniatur.

Die Blätter sind mit einer fehlerhaften zeitgenössischen Folierung versehen, die in der Zählung von Blatt 79 auf Blatt 90 springt (*I-LXXIX, LXXXX-LXXXVIII*). Später wurden die Blätter nochmals korrekt durchnummeriert (*I - 84*).



Die Handschrift wurde im April 1975 restauriert. Einzelne Fehlstellen der Blätter wurden mit Goldschlägerhaut ausgebessert, zur Verstärkung wurden neue Pergamentfalten angebracht. Die Lagen wurden neu auf echte Bünde geheftet und ein handbestochenes Kapital angebracht. Der vormalige römische Pergamenteinband auf Deckeln aus Klebepappe, der in den Falzpartien gebrochen war, wurde entfernt und durch einen neuen, massiven Holzdeckeleinband mit Lederrücken und Schließen ersetzt. Über das Aussehen des ursprünglichen Einbandes lassen sich aufgrund des Eintrags im Inventar der Heiliggeist-Bibliothek zu Heidelberg von 1581 zumindest folgende Angaben machen: Die Beschreibung „Bretter, rot leder, bucklen“ verweist auf einen Holzdeckeleinband mit rötlichem Lederbezug mit metallenen Eckbeschlägen mit Buckeln, eventuell auch in der Deckelmitte.

Die Handschrift weist mehrere Einträge auf, die über ihre bewegte Geschichte Auskunft geben: Auf Folio 1r° ist am unteren Rand ein Bibliothekstitel eingetragen, der vermutlich aus einer der Inventarisierungen des 16. Jahrhunderts in Heidelberg stammt. Aus der Pariser Zeit zwischen 1797 und 1815 stammen zwei Bibliotheksstempel (1r°, 84v°). Nach der Rückkehr nach Heidelberg wurde die Handschrift ebenfalls gestempelt (1v°). Auf dem vorderen Spiegelblatt, der Innenseite des Buchdeckels, findet sich unter anderem eine Notiz des Heidelberger Bibliothekars Hermann Finke aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts über Umfang und Inhalt der Handschrift und der Verweis auf die Veröffentlichung von Karl Christ zu den altfranzösischen Handschriften der Bibliotheca Palatina, in der das Manuskript erwähnt ist.

Für ein mehrfach erfolgtes Umbinden der Handschrift spricht die Tatsache, dass zahlreiche der Dornblattranken oder auch die Wappen der Auftraggeber am unteren Seitenrand beschnitten sind. Zum Teil sind infolge von Feuchtigkeit Miniaturen und Schrift verwischt, das Pergament ist vor allem am Rand leicht wellig oder weist Falten und Knicke auf. Nicht selten finden sich Flecken oder andere Verschmutzungen.



Autor und Werk

Über Guillaume de Digulleville, den Autor unseres Textes, ist wenig bekannt. Ein paar Angaben zu seiner Person sind dem Text selbst zu entnehmen. So erwähnt Guillaume seinen Vater, Thomas, der aus Digulleville stammte, einem kleinen Ort in der Normandie, im nördlichen Teil der Halbinsel Cotentin gelegen. Damit gibt der Autor selbst einen Hinweis auf seine Herkunft. Mit dem Verfassen des Textes war Guillaume in den Jahren 1330 und 1331 beschäftigt, wie man einer Anspielung auf das Alter der Kirche und der Datierung eines Briefes im Text entnehmen kann. Da es keinen Grund gibt, diese Daten anzuzweifeln, kann man daraus Rückschlüsse auf sein Geburtsdatum ziehen, da er an anderer Stelle von seinem Alter spricht, wobei einige Handschriften des Textes dafür 36 Jahre angeben, die Heidelberger Handschrift jedoch von 46 Jahren spricht. Er wurde also um 1285 oder um 1295 geboren. Gegen 1316 trat Guillaume in die zisterziensische Abtei Chaalis in der Nähe von Senlis ein, was eher für das jüngere Geburtsjahr spricht. In dieser Abtei blieb er, die längste Zeit vermutlich als Prior, bis zu seinem Tod. Man kann davon ausgehen, dass Guillaume in Chaalis eine gut ausgestattete Bibliothek zu seiner Verfügung hatte, was seine große Belesenheit erklären würde. Neben profunden Kenntnissen der Bibel besaß er solche offensichtlich auch von den Werken der großen Kirchenväter sowie von wichtigen literarischen Werken des französischen Mittelalters. Es sei in diesem Zusammenhang nur am Rande darauf verwiesen, dass sich der französische König Ludwig IX. (Saint Louis) regelmäßig in die Abtei Chaalis zurückzog, um sich einerseits durch die Teilnahme am monastischen Leben, andererseits sicher auch durch die Anregungen des dort herrschenden intellektuellen Klimas zu regenerieren. Guillaume de Digulleville starb nach 1358, dem Jahr, in welchem das letzte seiner literarischen Werke vollendet wurde.

Im Mittelpunkt des literarischen Schaffens von Guillaume steht eine imposante Trilogie von annähernd 36 000 Versen, drei allegorische Traumvisionen, deren erste die hier vorliegende ist, der *Pelerinage de Vie humaine* mit rund 13 500 Versen, dessen Entstehung in die Jahre 1330 – 1332 zu datieren ist. 1355 greift der Autor diesen Text noch einmal auf und überarbeitet ihn mit etlichen Erweiterungen zu einer neuen Version. Zwischen 1355 und 1358 entstehen der *Pelerinage de l'Ame*, die *Pilgerreise der Seele*, mit rund 11 000 Versen, und 1358 schließlich der *Pelerinage Jesu Christ* mit an-

nähernd ebenso vielen Versen. Dazwischen entsteht 1338 der *Roman de la fleur de lis*, der *Roman von der Lilie*, der ebenfalls in die Form einer Vision gekleidet ist, und der in 1331 Versen als politische Allegorie ein Loblied auf die französische Krone singt. Neben diesen volkssprachlichen Dichtungen sind von Guillaume noch elf lateinische Gedichte zum Lobe Gottes mit einem Gesamtumfang von über 8000 Versen überliefert.

Der Gang der Handlung

Der Ich-Erzähler ist identisch mit dem Pilger, der sich auf die Reise in das Himmlische Jerusalem machen möchte, so wie es in der biblischen Offenbarung des Johannes beschrieben ist, und welches ihm in einem Spiegel gezeigt wird (1r°b).

Er bricht auf und begegnet zahlreichen schönen Damen. Gottesgnade (*Grace Dieu*, 2v°b) eröffnet den langen Reigen dieser allegorischen Figuren und führt den Pilger in ihr Haus, welches die Kirche ist, und in die heiligen Sakramente ein. Nach und nach treten die Vernunft (*Raison*, 4v°b), die Buße (*Penitance*, 14r°a), die Nächstenliebe (*Charité*, 16r°a), die Weisheit (*Sapience*, 18v°a) und die Natur hinzu (*Nature*, 10v°b), sowie Moses als Bischof. In den Streitgesprächen über Wissen versus Glauben holt die Weisheit sogar Aristoteles als Argumentationshelfer hinzu (19r°a), doch dieser muss letztendlich der Gnade Gottes gegenüber ebenso klein begeben wie die Natur, seine Lehrerin. Gottesgnade schickt sich nun an, unseren Pilger gegen die Unbilden der anstehenden Reise zu wappnen. So erhält er eine Pilgertasche, die den Glauben versinnbildlicht, und einen Stab, der für die Hoffnung steht. Des Weiteren versieht sie ihn mit einer Rüstung, deren einzelne Bestandteile den wichtigsten christlichen Tugenden entsprechen: das Wams der Geduld, der Panzer der Stärke, der Helm der Mäßigung, die Halsberge der Nüchternheit, die Handschuhe der Selbstbeherrschung, das Schwert der Gerechtigkeit, die Schwertscheide der Demut, das Schwertgehänge der Beharrlichkeit, dessen Schnalle der Standhaftigkeit und schließlich der Schild der Vorsicht. Solcherart ist der Pilger eigentlich trefflich ausgestattet, jedoch ist ihm die Rüstung zu schwer und zu unbequem, sodass er sie alsbald wieder ablegt. Gottesgnade sieht das verständlicherweise nicht gerne, stellt dem Pilger jedoch die Erinnerung (*Memoire*, 30v°b) zur Seite, die fortan die Waffen für ihn tragen wird. Durch diesen Umstand verwirrt, fragt sich der

fromme Mann, warum er dazu nicht in der Lage ist. Die Vernunft belehrt ihn über den ständigen Widerstreit zwischen dem Körper, der aus sich alleine heraus nichts vermag, und dem Willen, der sich das schwache Fleisch untertan machen muss. Da der Pilger kurzfristig seine leibliche Hülle mithilfe der Vernunft verlassen kann, erkennt er, dass dieser Körper sein eigentlicher Feind ist. Er bittet die Vernunft, ihn auf seinem weiteren Weg zu begleiten, was diese unter der Einschränkung zusagt, dass es davon abhängig sei, welchen Weg er wähle. Unser Pilger gelangt nun an eine Wegscheide und steht somit am Scheideweg: Zwei Wege liegen vor ihm, die parallel zueinander verlaufen und nur durch eine Hecke getrennt sind. An dem Weg linkerhand sitzt eine ansehnliche junge Dame, die den Müßiggang verkörpert (*Huiseuse*, 43r°a) und offensichtlich keiner Beschäftigung nachgeht, rechterhand sitzt ein Mattenflicker namens *Labeur* (42r°a), Sinnbild der Arbeit, der das, was er ausgebessert hat, wieder zerstückelt, um von Neuem mit seiner Arbeit zu beginnen. Er versucht, dem Pilger seinen Weg als den richtigen in das Himmlische Jerusalem schmackhaft zu machen. In der Annahme, gegebenenfalls jederzeit durch die Hecke auf den anderen Weg gelangen zu können, begibt sich der Pilger jedoch auf den Weg der jungen Dame, die sich als Freundin seines Körpers ausgibt. Bald taucht Gottesgnade wieder auf und klärt ihn darüber auf, dass der andere Weg der richtige sei, zu welchem er durch Buße – denn nichts anderes versinnbildlicht die Hecke – gelangen könne. Während der Pilger noch nach einer durchlässigen Stelle in der Hecke sucht, findet er auch schon seine Füße in Schlingen gefangen, die ihn am Weitergehen hindern. Er erblickt die erste der sieben Todsünden, eine hässliche Alte (*Peresce*, 45r°a), die personifizierte Faulheit, die sich ihm ausführlich mit all ihren Verdiensten vorstellt und ihre Werkzeuge beim Namen nennt: ihre Axt, den Lebensüberdruß (*Ennui de vie*, 45r°a), ihre Stricke, Nachlässigkeit (*Negligence*), Lässigkeit (*Lasceté*) und Ohnmächtige Trägheit (*Fetardie la pasmee*, 45r°b) sowie ihren übelsten Strick, die Verzweiflung (*Desperation*, 45r°b). Mit diesen bearbeitet sie den Pilger und schlägt ihn mit ihrer Axt zu Boden, als er versucht, der Hecke näher zu kommen. Schon kommt die nächste Alte daher, der Stolz (*Orguel*), die am Hals ihrer Tochter, der Schmeichelei (*Flaterie*), hängt, und rühmt sich all der Schlechtigkeiten, für die sie verantwortlich ist (46r°b). Auch sie stellt ihre Ausstattung vor, zunächst ihr Horn, das Grausamkeit (*Cruauté*) und Wildheit (*Fierté*) genannt wird (48r°a), ihren Blasebalg, den Eitlen Ruhm (*Vaine Gloire*, 48r°b), und ihren Olifanten Prahlerei (*Vantance*, 48v°b), ihre Sporen namens Ungehorsam (*Inobedience*)

und Widerstand (*Rebellion*, 49v°a), sowie ihren Mantel, die Heuchelei (*Hypocrisie*, 50r°b). Nun möchte der Pilger wissen, wer die Frau ist, die den Stolz trägt: Es stellt sich die Schmeichelei vor (50v°b) und erklärt ihr Wirken. Kaum hat sie zu Ende gesprochen, kommt auf allen Vieren der Neid (*Envie*, 51v°a) herangekrochen, der seine Töchter, Verrat (*Traïson*, 52v°b) und Verleumdung (*Detraction*, 53r°b) auf seinem Rücken trägt. Auch er stellt sich und die Gegenstände, die er mit sich führt, vor: die beiden Lanzen, die ihm aus den Augen ragen, den Zorn über die Freude des Nächsten (*Courous de la joie d'autrui*) und die Freude über die Widrigkeit des Nächsten (*Joie d'autrui aversité*, 51v°b). Die Fähigkeiten und daraus resultierenden Taten, derer sich die beiden Töchter rühmen, sind gleichfalls wenig geeignet, um die Zuversicht des Pilgers zu mehren, der sich, ganz im Gegenteil, zunehmend bedroht fühlt. Dieses Gefühl wird noch verstärkt, als mit dem Zorn (*Ire*, 55r°b) die nächste Alte in das Geschehen eingreift. Es folgen noch der Geiz (*Avarice*, 58r°b) mit seinen sechs habgierigen Händen, sowie die Völlerei (*Gloutrenie*, 63v°a) und die Unkeuschheit (*Venus*, 65r°a), die auf einem Schwein angeritten kommt. Dieser geballten Attacke ist der Pilger nicht gewachsen und er wird seines Stabes, also der Hoffnung, beraubt. Da meldet sich nach längerer Pause Gottesgnade wieder und reicht ihm aus einer Wolke seinen Stab zurück, verbunden mit der Aufforderung, er möge ein Gebet an die Jungfrau Maria richten, was der Pilger auch tut. Gottesgnade führt ihn nun zu einem Felsen, aus welchem die reinigen Tränen der Sünder tropfen, die gleich unserem Pilger den falschen Weg eingeschlagen haben. In diesen Tränen nimmt der Pilger ein heißes Bad der Buße, aus Zimmerlichkeit jedoch nicht lange genug, um ausreichend erquickt zu sein. Sein weiterer Weg führt ihn schließlich an ein Meer, sehr aufgewühlt von starken Gewittern und von Wind, in welchem etliche Frauen und Männer schwimmen. Am Ufer des Meeres sitzt in



hässlichster Gestalt Satan (72v°b), der mit seinem Netz nach ihnen fischt, um ihnen ihre Seele zu entreißen. Satans Tochter, die Ketzerei (*Hiresie*, 71v°a), stellt sich dem Pilger in den Weg, doch kann er sich mittels seines Stabes gegen sie durchsetzen. Da begegnet ihm die Leichtfertige Jugend (*Jonesse la legiere*, 73r°b), die ihn, an den Beinen gefiedert, über das Wasser trägt, bis sie auf die Heimsuchung (*Tribulation*, 74v°b) stoßen, die mit ihrem Hammer, der Verfolgung (*Persecution*, 74v°b) und ihrer Zange, deren Greifer die Not (*Destrece*) und die Angst (*Angoisse*, 74v°b) sind, auf Menschenjagd unterwegs ist. Die Jugend erweist sich in der Tat als leichtfertig und lässt den Pilger fallen, der, von der Heimsuchung im wahrsten Sinne des Wortes in die Zange genommen, keine andere Möglichkeit sieht, als Gott um Gnade anzurufen, woraufhin Gottesgnade sich noch einmal seiner annimmt. Sie schlägt ihm eine Abkürzung seines Weges in das Himmlische Jerusalem vor und führt ihn auf das Schiff Religion (*Religion*, 77v°b), dessen Mast das Kreuz Jesu Christi ist und auf dem sich mehrere Klöster befinden. Beim Wunsch, eines dieser Klöster zu betreten, erhält er von einem keulenbewehrten Pförtner namens Gottesfurcht (*Paour de Dieu*, 78r°b) einen solchen Schlag, dass er gestürzt wäre, hätte er nicht seinen Stab bei sich gehabt. Im Kloster trifft er nacheinander auf die Nächstenliebe (*Carité*, 78v°b), die sich um die angekommenen Pilger kümmert, den Gehorsam (*Obedience*, 79v°b), der nach Gottesgnade die Vize-Priorin des Klosters ist, die Disziplin (*Discipline*, 79v°b), die verständlicherweise für die Ordnung zuständig ist, die Selbstgewählte Armut (*Voluntaire Povreté*, 79v°b), die Keuschheit (*Casteté*, 80r°a), Unterweisung und Studium (*Lechon und Estude*, 80r°b), die Enthaltensamkeit (*Abstinence*, 80r°b), Gebet und Fürbitte (*Orison und Priere*, 80v°b), sowie das Gotteslob (*Latria*, 80v°b), die ihn alle freundlich willkommen heißen. Doch dann kommen, sich als Vorbottinnen des Todes (*Mort*) vorstellend, die Krankheit (*En-*

fermeté, 82r°a) und das Alter (*Viellece*, 82v°a), wieder zwei hässliche Alte, die den Pilger nicht nur einschüchtern möchten, sondern ihn auch zu Boden werfen, ihn würgen und an ein Bett fesseln. In diesem Moment freilich erscheint eine freundliche Dame, die Barmherzigkeit (*Misericorde*, 83r°b), die Tochter der Nächstenliebe, die in ihrer Brust Milch als Mitleid (*Pitié*, 83r°b) für den Pilger bereithält und ihn in die Krankenstube führt. In diese Krankenstube tritt, mit einer Sense in der Hand, der Tod in Gestalt einer Alten (84r°a) und will gerade des Pilgers Seele vom Leib trennen, als (in der fiktiven Realität) die Klosterglocken zur Frühmütte läuten, wovon der Pilger aus seinem Traum erwacht. Um anderen Pilgern ein mahnendes Beispiel zu geben, hat er, wie er abschließend erklärt, diesen Traum aufgeschrieben.

Datierung, Lokalisierung und sprachliche Merkmale des Textes

Keine Handschrift hat die Qualität eines Originals, sodass nicht vom Datum einer Handschrift Rückschlüsse auf das Datum des Textes gezogen werden können. Eine grobe Datierung ergibt sich jedoch aus den Lebensdaten des Autors sowie aus der Datierung der ältesten Handschrift, die vor 1348 geschrieben wurde (Bibliothèque Nationale, Paris, fond français 1818). Zwei Jahresangaben finden sich zudem im Text selbst: Die Allegorie der Gottesgnade gibt selbst die Auskunft, der Bau ihrer Kirche sei vor 1330 Jahren begonnen worden, und an anderer Stelle wird ein Schreiben aus ihrer Feder auf das Jahr 1331 datiert. Die Version, die der Autor 25 Jahre später selbst in Angriff genommen hat, nennt erneut das Datum 1330. Es gibt Indizien, dass der Text 1332 vollendet war.

Die Lokalisierung altfranzösischer Texte lässt sich sehr oft anhand von Dialektmerkmalen bewerkstelligen. Reine Dialekttexte sind jedoch kaum zu erwarten, da die Schriftlichkeit in aller Regel die sprachliche Äußerung eines Autors überlagert, auch wenn er selbst schreibt. Guillaume ist in der nördlichen Normandie geboren und hat dort wohl auch seine Kindheit verbracht, wurde aber früh Mönch im Kloster Chaalis, nur 25 Meilen nordöstlich von Paris. Die Forêt d'Ermenonville, in der Chaalis liegt, wird zwar bereits zur Sprachlandschaft Pikardie gerechnet, aber sie liegt im südlichsten Zipfel dieser Region, der etwa dem Episkopat Senlis entspricht. Diese Gegend ist weniger pikardisch geprägt als nördlichere Gebiete. Da der Autor nicht der Schreiber der Handschrift ist, muss die Frage nach der Sprache des Autors um die nach der Sprache des Schreibers ergänzt werden. Letzterer war sicher



Pikarde, aber aus einem Gebiet weiter nördlich als Chaalis stammend. Dies erschließt sich aus der Analyse seiner Sprache und auch aus der großen Ähnlichkeit seiner Schrift mit derjenigen einer Handschrift aus Cambrai, die 1377 datiert ist. Daraus ergibt sich, dass wir aus der Feder des Autors Wörter aus der Normandie (Normandismen) und eventuell aus der (südlichen) Pikardie (Pikardismen) zu erwarten haben, aus der Feder des Schreibers (zentrale) Pikardismen. Insgesamt jedoch ist die Sprache wenig dialektal geprägt. Das hängt mit der Lage von Chaalis und seinem ökonomischen und kulturellen Umfeld zusammen.

Die hohe Bildung des Autors, von der oben die Rede war, schlägt sich in der Verwendung von Wörtern oder Bedeutungen nieder, die verschiedenen Fachsprachen entstammen. Einige Beispiele dafür seien hier genannt. Aus dem Bereich der Rechtssprache findet sich ein Testament in formal korrekter Ausfertigung mit Bekräftigung des öffentlichen Glaubens durch Zeigen und Lesen des Dokuments mit richtiger Form von Protokoll, Kontext und Eschatokoll. An anderer Stelle findet sich ein Urkundenprotokoll im Kanzleistil mit den dafür üblichen Bestandteilen: *Invocatio*, *Inscriptio*, *Salutatio*, *Arrenga*, *Dispositio* und *Datierung*.

Aus dem Bereich der Medizin fließen humoralpathologische, das heißt die sogenannte Vier-Säfte-Lehre betreffende Erklärungen in das Bild der Ernährung der Armen durch Stillen mit Milch, hier als Metapher für das Mitleid verwendet, ein: Nach der Vier-Säfte-Lehre, der zufolge alle Krankheiten auf die fehlerhafte Zusammensetzung des Blutes und anderer Körpersäfte zurückzuführen seien, wird Blut durch den Prozess der *decoction*, das Abkochen, in Milch umgewandelt. Die Barmherzigkeit liefert die Hitze, die das Blut, den vorherrschenden Saft des Sanguinikers (*homs plains d'ire* „ein Mann voll des Zorns“), in Milch umwandelt, mit welcher die Armen gespeist werden können: „Warum, sagte ich, habt ihr eure Brust herausgenommen? Gibt es Milch, mit der ihr mich stillen wollt? ... „Man braucht diese Milch [= Mitleid], um arme Leute zu stillen. ... Aristoteles sagt auch, dass Milch nichts anderes ist als Blut, das verwandelt und gänzlich weiß gemacht wurde durch das Abkochen mit Wärme, das ihm seine rote Farbe nimmt. ... Du musst wissen, dass ein Mann voll des Zorns in sich nur rotes Blut hat, das niemals weiß würde, wenn Barmherzigkeit es ihm nicht kochte und es ihm ins Weiße veränderte. ... Barmherzigkeit verwandelt es und kocht es zu weißer Milch zum Wohle aller.“ (*Pour quoy, dis je, avés vous trait Vostre mamele ? Y a il lait Dont vous me veulliés alaitier ?'... Bien a mestier Pour la povre gent alaitier. ... Aristotes si dist que lait N'est nulle autre chose que sanc Qui est müé et tout fait*

blanc Par decoction de chaleur Qui li avogle sa rougeur. ... Tu dois savoir que homs plains d'ire... N'a point en soy que rouge sanc Lequel jamais ne seroit blanc, Se Carité ne li cuissoit Et en blankeur ne li muoit. ... Charité la müe et la cuit En blanc lait pour commun profit.').

Auch aus verschiedenen technischen Bereichen, etwa dem Bäcker- und Müllerhandwerk oder der Metallverarbeitung, finden sich zahlreiche Beispiele für Fachterminologie, ebenso aus den Bereichen der Musik und des Spiels.

Vorbilder und Quellen

Obwohl es zur Zeit der Abfassung unseres Textes bereits einige Vorbilder volkssprachlicher französischer Visionsliteratur mit religiöser Thematik gibt, etwa den *Songe d'Enfer* (*Der Traum von der Hölle*) von Raoul de Houdenc von circa 1214, den *Tournoiment Antechrist* (*Das Turnier des Teufels*) von Huon de Méry von circa 1236, sowie jeweils eine *La voie de Paradis* (*Der Weg zum Paradies*) betitelte Dichtung von Rutebeuf (ca. 1265) und von Baudouin de Condé (ca. 1280), ist es just der ebenfalls als Traumvision geschriebene profane *Rosenroman*, der *Roman de la Rose* von Guillaume de Lorris (1. Teil, ca. 1230) und Jean de Meun (2. Teil, ca. 1275), der den Autor zu seiner Vision anregt, wie er selbst in seiner Einleitung schreibt. Die Verse „mit weißem Hals- und Brustteil, in der Gegend des Kragens aufgeschlitzt“ (*A col et a poitrine blanche, Le cote bien escoletee*) sind praktisch wörtlich dem *Rosenroman* entnommen, wo man liest „Sie hat einen schönen Hals- und einen weißen Brustteil ... Und dort sehr schön aufgeschlitzt“ (*S'ele a biau col et gorge blanche ... Si tres bien la li escolete*). Zwei Stellen des Textes lassen auf eine verlässliche Kenntnis des *Roman de Renart* (4. Viertel 12. Jh.), des altfranzösischen Vorgängers des *Reineke Fuchs*, schließen: zum einen die kurze Wiedergabe der Episode von Renart und den Heringen, zum anderen die Selbstbezeichnung der Allegorie des Stolzes als *cointerelle* („Hochfahrende“), was an den Affen *Cointerel* aus dem *Roman de Renart* erinnert, zumal sie sich selbst an anderer Stelle eine Äffin nennt. Sehr wahrscheinlich ist unserem Autor aus den Fabeln der Marie de France (ca. 1180) diejenige vom Fuchs und dem Raben bekannt, wobei hier auch eine lateinische Quelle nicht auszuschließen ist. Eine wiederholte Anspielung auf Stellen im Werk des Renclus de Moilliens erlauben Rückschlüsse auf die Kenntnis auch dieser Texte (ca. 1225), wobei es etwas hoch gegriffen erscheint, von einer Verwendung als Quelle zu sprechen. Nämliches gilt auch für das fromme Werk des Gautier de Coincy (ca. 1224/ ca. 1227), das Guillaume sicherlich geläufig

war, wobei er sich hier wohl auf lexikalische Anleihen beschränkte, nämlich vermutlich *fetardie* („Nachlässigkeit“), *muserie* („Zeitvertreib“) und *pimpeloter* („verziern“), Wörter, die früher nur bei Gautier belegt sind, letzteres allerdings auch noch im *Rosenroman*. Eine lexikalische Anleihe ist möglicherweise auch *malevoisine* als Bezeichnung einer Steinschleuder und Name einer

verleumderischen Zunge, eine bildhafte Verwendung des Wortes, welches sich zuvor nur in der Geschichte *Du Secrestain et de la femme au chevalier* (*Vom Sakristan und der Frau des Ritters*) von Rutebeuf (3. Viertel 13. Jh.) findet. Mehr Nachweis von Belesenheit denn von offenkundiger Quelle sind schließlich die Eigennamen *Ogier*, *Olivier* und *Rollant* aus dem *Rolandlied* (ca. 1100).



Die Miniaturen der Handschrift

Unsere Handschrift weist eine überaus reiche malarische Ausstattung auf: insgesamt 126 auf den Text bezogene Miniaturen und ein Dekorationssystem, das von der sorgfältigen Kalligrafie des Textes und den in Gold und Farben ausgeführten Initialen bis hin zu dem charakteristischen Rahmen- und Rankenwerk der Seiten reicht. Hinzu kommt die individualisierende Ausstattung mit Wappen, die auf die ehemaligen Besitzer verweisen. Aufgrund stilistischer Vergleiche konnte die Handschrift bereits 1981 einer in Toulouse tätigen Buchmalereiwerkstatt zugeschrieben werden. Die charakteristischen Merkmale sind die überaus schlanken Figuren mit stark eingeschnürter Taille und großen, lebhaft gestikulierenden Händen, die Gesichter mit sehr hellem Teint und die durch dünne schwarze Binnenkonturen geformten Gesichtszüge mit schmalen, oft fast schlitzförmigen Augen. Auffällig sind auch die hellen, leuchtenden Farben, oft stark mit Weiß ausgemischt, vor allem Himmelblau sowie helle Rot- und Orangetöne. Kleinteilig ornamentierte Teppichgründe, meist mit Schachbrett- oder Rautenmuster werden vielfältig variiert.

Die Handschrift besticht nicht nur durch eine gehobene Qualität der Ausstattung, sie gewinnt ihre Bedeutung vor allem aus der originellen und durchdachten Konzeption ihres Bildzyklus. Die Illustrationen zeigen überwiegend zwei Personen im Dialog, häufig unterstützt von einer oder mehreren Assistenzfiguren, die bestimmte Momente der Handlung verbildlichen (z. B. 10v^b: Der Pilger unterhält sich mit der Natur, während sich die Vernunft in ihr Türmchen zurückgezogen hat.). Hinzu kommen Bildfelder, die den Pilger alleine vor der Hintergrundfläche zeigen (54v^a, 70v^a). Dicht gedrängte Menschengruppen kommen nur in den Eingangsminiaturen vor (1r^a), wo das zahlreiche Publikum Guillaumes dargestellt wird, oder dort, wo mehrere Personen auftreten, um prinzipielle Aussagen ins Bild zu setzen (z. B. 1v^a: Versuch ins Himmlische

Jerusalem zu gelangen). Auffällig ist die in vielen Bildern anzutreffende Differenzierung des Darstellungsmaßstabes zwischen den handelnden Personen und denjenigen Figuren, die weitere Handlungsmomente visualisieren, etwa auf Folio 10v^a, wo der Pilger und Gottesgnade in voller Größe erscheinen, während der Priester und seine Gemeinde bei der Feier des Abendmahls in deutlich reduziertem Maßstab auftreten. Sie verbildlichen lediglich den Inhalt der Konversation, befinden sich also nicht auf derselben Realitätsebene wie die beiden Figuren links im Bild. Die Personen lassen sich jeweils anhand ihrer Kleidung und Attribute identifizieren. Leicht erkennbar ist dies bei Mönchen und Klerikern, die in ihrer Ordenstracht und in priesterlichem Ornat (7v^a, 10r^b) auftreten.

Betrachtet man die Eingangsminiatur, die ja zumindest potenziell die Gruppe der Rezipienten zeigt, die der Buchmaler im Sinn hatte, also seinen Auftraggeber und dessen Milieu, so fällt auf, dass es hier nicht einfach um den sozialen Querschnitt geht, den der Autor zu Beginn seiner Dichtung umreißt (*Riche, povre, sagē et fol, Soient roy ou soient roÿnes* „arm oder reich, weise oder töricht, seien sie König oder Königin“, 1r^a). Ganz im Vordergrund der Miniatur stehen nicht weniger als sechs gekrönte Personen, dahinter weitere, die aufgrund ihrer Kleidung eher den obersten sozialen Schichten zuzurechnen sind. Arme kommen hier nicht vor. Auch im Fortgang des Werkes tragen die meisten weltlichen Personen eher die modisch-aufwendige Kleidung eines höfischen Umfeldes. Lediglich Personen, die aufgrund ihrer Rolle im Text entsprechend festgelegt sind, werden als einfache Leute charakterisiert.

Rein rechnerisch verteilen sich die 126 Einzelbilder auf 168 Seiten, auf drei Viertel aller Seiten würde folglich ein Bild entfallen. Tatsächlich jedoch sind es 77 Seiten, die ohne Illustration auskommen, wohingegen einzelne Seiten bis zu fünf Bildern erhielten. Die Miniaturen sind somit sehr ungleichmäßig über den Kodex

verteilt. Die Konzentration auf bestimmte Abschnitte ist jedoch keinesfalls willkürlich gewählt. Entscheidend ist dabei nicht nur der äußere Ablauf der Handlung, sondern vor allem die Bedeutung für die innere Entwicklung des Pilgers auf seinem Weg zur ewigen Seligkeit. Die Bilder gliedern den Text nicht in Bücher und Absätze. Sie werden gezielt eingesetzt, um inhaltlich wichtige Stellen zu betonen sowie um besonders bildhafte und komplexe Passagen durch die parallele Darbietung im visuellen Medium noch einprägsamer zu gestalten. Schlichte Dialogbilder, bei denen sich die redenden Personen gegenüberstehen und durch ihr Gestikulieren ein Gespräch beziehungsweise eine Debatte erkennen lassen, finden sich selten (7v°b, 9v°a).

Nach der Eingangsminiatur, in welcher der Mönch von der Kanzel predigt, führt der Maler in sechs Bildern zur eigentlichen Handlung hin. Am Anfang steht der Engel mit dem Schwert, der das Tor bewacht (1r°b). Er ist für das unmittelbar Folgende von zentraler Bedeutung. Denn das Himmlische Jerusalem steht für das Jenseits, das Paradies, in dem die Seelen der Verstorbenen in ewiger Seligkeit existieren. In den Himmel zu kommen ist für Guillaume und seine Leser das eigentliche Ziel des menschlichen Lebens. Das irdische Dasein ist lediglich Vorbereitung und Prüfung, ein Weg, auf dem der Mensch sich bewähren muss. Am Ende dieses Lebens steht letztendlich die individuelle Prüfung vor dem Jüngsten Gericht, bei dem sich entscheidet, ob der Einzelne der ewigen Höllenstrafe verfällt oder ins Paradies einziehen darf. Die nächste Miniatur (1v°a) zeigt die Kirchenlehrer und die ihnen nachfolgenden Theologen (*grans maistres et doctours* „große Lehrer und Doktoren“) auf den Mauern der Stadt, assistiert von einigen Engeln. Sie haben es schon hinein geschafft und sie vermögen Erstaunliches. Wer ihnen folgt, kann wie ein Vogel über die Mauern fliegen und so den schwertschwingenden Engel umgehen. Noch scheint der Weg über die geistig-intellektuelle Erkenntnis Gottes zur Erlösung prinzipiell gangbar. Er steht jedoch nicht jedem offen, sind doch die Geisteskräfte ungleich verteilt. Die nächsten beiden Miniaturen (1v°b, 2r°a) zeigen einen anderen Weg in die Stadt. Die Ordensgründer Benedikt und Franziskus helfen den Mönchen mit Leiter und Seil über die Mauer. Das geknotete Seil verweist auf den Gürtel der franziskanischen Ordenstracht. Schließlich sieht der träumende Mönch aber doch noch ein Schlupfloch, durch das man in die ersehnte Stadt gelangen kann (2r°b): Auch geduldig getragene Armut kann Zutritt gewähren. Das kleine Pfortchen wird von Petrus, im Bild kenntlich an seinem Schlüssel, streng und gerecht bewacht. Hinein gelangt nur der völlig Besitzlose, sogar

die Kleider muss man ablegen. Guillaume verweist hier unmissverständlich auf zwei Bibelstellen: zum einen auf das Matthäus-Evangelium (Mt 16,19), wo Petrus die Schlüssel zum Himmelreich übergeben werden, zum anderen auf die Rede von Jesus, dass eher ein Kamel durch ein Nadelöhr gehen könne als ein Reicher in den Himmel kommen (Mk 10,25). Vor allem für den reichen Besitzer einer prächtig illuminierten Handschrift war dies kein gangbarer Weg. So bleibt dem Adressaten der Dichtung keine andere Lösung, als das menschliche Leben als Pilgerschaft aufzufassen und durch das Streben nach christlichen Tugenden und durch Vermeidung der lockenden Laster den Eintritt zu erlangen. Der Pilger durch das menschliche Leben steht am Beginn seines gefährlichen Weges (2v°). Die ersten sechs Miniaturen verdeutlichen somit wesentliche Voraussetzungen der Dichtung und führen hin zur eigentlichen Handlung. Allem vorangestellt jedoch ist die Miniatur des von der Kanzel predigenden Mönches Guillaume de Digulleville, der sich an alle wendet, an Könige und einfache Pilger, an Kluge und Dumme.

Der die Handlung begleitende Bildzyklus setzt mit der eigentlichen Pilgerfahrt ein (2v°a). Der Pilger möchte als erstes die essentiellen Ausstattungsteile erwerben und fragt, wo er einen Kaufmann finden kann, der ihn mit Stab und Tasche versorgt. Im Bild ist der gesuchte Kaufmann (*merchier*, 2v°b) durchaus vorhanden. Seiner Bedeutung entsprechend ist er kleiner als der Pilger und die hier erstmals auftretende Allegorie der Gottesgnade – die beiden Protagonisten der Handlung – dargestellt. Andere Umsetzungen ins Bild halten sich ähnlich nahe an den Text. Die Miniatur auf Folio 3v° etwa zeigt den Pilger und Gottesgnade, die zu einem Gebäude kommen, von dem gesagt wird, dass es 1330 Jahre alt und das Haus der Gottesgnade sei. Die Allegorie ist leicht zu verstehen: Das Haus bedeutet die christliche Kirche. Anstatt jedoch eine Kirche abzubilden, stellt der Maler eine Burg dar, ein Haus, das der gekrönten Gottesgnade angemessen erscheint.



Eine vorgreifende Entschlüsselung leicht verständlicher literarischer Bilder wird auch sonst zumeist vermieden. Die sprachlich gefasste Allegorie wird in eine Bildallegorie umgesetzt, anstatt ihren Inhalt direkt ins Bild zu setzen und damit vorschnell eine Interpretation anzubieten.

Da unsere Handschrift nicht rubriziert ist, also ohne die am Kopf der Absätze stehenden Zusammenfassungen oder Einleitungen des folgenden Abschnittes auskommen muss, kommt den Bildern noch mehr die Aufgabe zu, den Text zu erschließen. Eine optische Gliederung bilden die Miniaturen dabei jedoch nur bedingt. Sie sind nicht regelmäßig über den Text verteilt oder an besonderen Nahtstellen platziert, sondern konzentrieren sich auf wichtige Textabschnitte. Die ausgiebigen Monologe und Gespräche zu abstrakten Themen werden kaum mit Bildern ausgestattet, auch wenn sich dadurch lange bilderlose Strecken ergeben. Allerdings fällt es leicht, die wesentlichen Abschnitte sowie wichtige Allegorien, etwa die der Todsünden, anhand der Bilder aufzufinden.

Der Pilger und die Allegorie der Gottesgnade

Die Länge des Gedichtes und die Vielzahl von Personen, Requisiten und Allegorien machen es erforderlich, zur Gewährleistung von Verständlichkeit und Kohärenz bildliche Konstanten einzusetzen. Hierzu dienen vor allem die Hauptfiguren, Gottesgnade und der Pilger. Während andere Gestalten zuweilen von Bild zu Bild und von Szene zu Szene die Farbe ihrer Kleidung wechseln und sogar die aufwendig mit vielen bedeutungsvollen Details gestalteten Todsünden plötzlich als einfache Figuren auftreten können (54r^ob, 54v^ob links im Bild), bleiben diese beiden Hauptakteure immer auf den ersten Blick erkennbar. Gottesgnade wird als gekrönte junge Frau im langen, hoch gegürteten, hellgrauen Kleid und mit offenen Haaren dargestellt. Goldene Borten schmücken Saum, Halsausschnitt und Manschetten und eine große Brosche ihre Brust (z.B. 4v^oa). Die Brosche aus Gold und Emaille (*esmail*) zeigt einen großen, sorgfältig ausgearbeiteten Stern. Nur in den Bildern der Heidelberger Handschrift wird Gottesgnade mit einer Wolke funkelnder Sterne um ihren Kopf wiedergegeben, von der im Text die Rede ist (*Grant foison d'estoiles luisans*), obgleich sich die goldenen Sterne oft nur wenig vom ornamentierten oder goldenen Hintergrund abheben. Die *escarboucles*, die Karfunkeln, mit denen das Kleid besetzt sein soll, fehlen jedoch in den Bildern. Der Maler klebt keineswegs sklavisch am Wortlaut, sondern wählt offensichtlich

diejenigen Details aus, die ihm sinnvoll erscheinen. Die Gestalt der Gnade Gottes erscheint somit hoheitsvoll, wie die Tochter eines Kaisers, aber gleichzeitig hinsichtlich der Farben sehr dezent gekleidet. Die Darstellung dieser zentralen Figur, die im Verlauf der Handlung immer wieder auftritt, variiert nur sehr wenig. Lediglich auf Folio 7v^ob unterließ dem Maler eine kleine Variante. Hier trägt Gottesgnade eine Frisur mit seitlichen geflochtenen Hörnern. Diese um die Jahrhundertmitte und auch noch etwas später verbreitete modische Variante passt nicht ganz zum dezenten Erscheinungsbild, handelte es sich doch um eine von Predigern viel kritisierte Modetorheit. Vermutlich ist eine Kontamination mit der Darstellung der Vernunft unterlaufen, die weitaus weltlicher und modischer auftritt als Gottesgnade (vgl. 8r^oa).

Die Hauptperson der Dichtung, der Pilger, tritt erwartungsgemäß in der Mehrzahl der Miniaturen auf. Er ist offenkundig identisch mit dem Erzähler, vermittelt aber freilich keineswegs auch ein Bild des Autors. Unser Pilger ändert im Laufe der Handlung sein Erscheinungsbild kaum. Auf Folio 10v^ob trägt er einen Hut über der Kapuze, wie man es aus anderen Pilgerdarstellungen kennt. In diesem Bild tritt er auch erstmals mit Stab und Tasche auf, ist nun also eindeutig als *pelerin*, als Pilger, kenntlich. Der Hut gehört jedoch nicht zu den bleibenden Merkmalen wie Tasche und Stab. Nur in wenigen Miniaturen tritt der Protagonist ohne sein Mönchsgewand auf (z. B. 25r^o aff.), wo er dabei ist, die von Gottesgnade bereitgestellte Rüstung anzulegen. Sonst gibt es bis zum Schluss kaum Variationen. Während der Pilgerstab in einigen Darstellungen explizit als Stütze des Pilgers in Szene gesetzt wird (z.B. 54v^oa, 54v^ob), bleibt die Tasche bis zum Schluss (81v^oa – 84r^oa) das Zeichen des Protagonisten.

Natur und Vernunft

Mit der Vernunft und der Natur kommen zwei weitere Personifikationen zur Gottesgnade hinzu. Ihr Rang ist niedriger und ihre Auftritte sind kürzer als bei der Gnade Gottes, von der sie auch im Bild klar abgesetzt werden. Die Vernunft erscheint erstmals auf Folio 8r^oa, sie ist ebenfalls durch eine Krone hervorgehoben, trägt aber modische Kleidung und wird ohne Sterne oder andere Kennzeichen göttlicher Erhabenheit dargestellt. Die Vernunft spielte eine wichtige Rolle im religiösen Verständnis der Zeit, auch wenn die Entwicklung vom 13. zum 14. Jahrhundert die sehr rationalistisch anmutende Theologie der Hochscholastik hin zu einer neuen Betonung von Gefühlswerten erweiterte. Grundsätzlich aber war unbestritten, dass die wesentlichen Aussagen



der Theologie, auf der das Glaubensgebäude stand, rational erfasst werden können und letztlich auch erfasst werden müssen, um zur Erkenntnis Gottes in der Welt zu gelangen. Insofern ist die Rolle der Vernunft weitaus fundamentaler als die der Natur, die lediglich als Dienerin im göttlichen Weltgebäude auftritt. Das Erscheinungsbild der Vernunft ist variabel: Sie trägt die Haare teils offen, teils hochgesteckt, ihr Kleid ist einmal blau, dann wieder hellrot (8r^oa, 9v^oa, 10v^oa). Lediglich die Krone bleibt ein konstantes Erkennungszeichen, und im Vergleich mit den anderen Figuren ist die Vernunft in der Regel auch recht groß – von der Gottesgnade einmal abgesehen. Nur als sie sich auf Folio 10v^ob vorübergehend in ihren Turm zurückzieht, erscheint sie deutlich verkleinert. Als Repräsentant der primär weltlichen Vernunft und Wissenschaft betritt Aristoteles die Szene. Hier schildert auch Guillaume de Digulleville die Natur als Lehrmeisterin, verdeutlicht durch den Katheder, von dem aus sie zu Aristoteles spricht (18v^o). Dieser ist durch seine Kleidung als Professor gekennzeichnet. Guillaume zeigt somit den Universitätslehrer – trotz seines Status als Kleriker – primär als einen an weltlicher Philosophie orientierten Rationalisten, der lediglich Schüler der Natur ist, eine Sichtweise, die wohl eine gewisse Distanz des Zisterziensers zur Position der scholastischen Theologie im Sinne eines Thomas von Aquin zum Ausdruck bringt.

Wie rationale Erkenntnis zu bewerten ist, wird in einer sehr originellen Umsetzung einer Textstelle ins Bild auf Folio 40v^oa deutlich. Im Gespräch zwischen dem Pilger und der Vernunft wird hier die Wolke zwischen beiden ganz direkt ins Bild gesetzt. Die aufsteigenden Dünste verdeutlichen als blau-weißes Wellenband den undurchdringlichen Schleier der Körperlichkeit, der die klare Sicht des Pilgers auf die Vernunft verhindert. Wie schon in den vorhergehenden Bildern zur zeitweiligen Befreiung der Seele aus dem Körper (39r^oa, 39v^oa) wird auch hier vor Augen geführt, dass der Leser nicht hoffen kann, in diesem Leben durch rationale Erkenntnis zur Erlösung zu gelangen.

Die Tugenden

Von seiner Begleiterin, Gottesgnade, erhält der Pilger schließlich die von ihm ersehnten Insignien: Tasche und Stab (21v^oa). Sie stehen für Glaube und Hoffnung, zwei der drei theologischen Tugenden. Die erste und wichtigste – Guillaume nennt sie die Mutter der Tugenden – *Charité*, die Nächstenliebe, wurde im Bild schon zuvor eingeführt (13v^ob). Auf Folio 16r^oa steht sie im Zentrum der Darstellung. Auch sie ist als junge, gekrönte Frau in kostbarer Kleidung wiedergegeben. In der Hand trägt sie eine lange Schriftrolle, das Testament Christi. Sie ist sozusagen die Schlüsseltugend, die noch vor Glaube und Hoffnung auftritt, da diese eher einen instrumentellen Charakter haben. Der Stab, die Hoffnung, bietet dem Pilger eine Stütze, wenn er ins Wanken kommt, und der Glaube versorgt ihn mit Wegzehrung. Die Allegorie wird noch weiter ausgestaltet: Die Tasche ist mit zwölf Glöckchen versehen, die für die Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses stehen. Die Ausrüstung mit den Waffen, mit denen der Pilger die Angriffe der Laster abwehren soll, findet sich in den Bildern auf Folio 24r^oa bis 30r^oa. Hier wird die typische Schutzbewaffnung aus der Entstehungszeit der Handschrift gezeigt, die aus einer Kombination von Kettenpanzer, plattenbewehrten Teilen sowie aus Helm und Schild besteht. Als Waffe dient vor allem das Schwert. Der *gambison*, eine Art wattierter Weste, wird unter dem Kettenpanzer getragen, um Hiebe und Stiche zu dämpfen (Miniatur darüber). Es folgen das Kettenhemd, gepanzerte Handschuhe, Helm und Panzerkragen sowie der Schild. Der Pilger klagt über das große Gewicht, das ihn niederzudrücken droht. Die Tugenden bieten Schutz, sie jederzeit aufrecht zu erhalten ist jedoch mühsam. Während die Bedeutung der meisten Teile wohl erst von Guillaume erdacht wurde, ist die Verbindung des Schwertes mit der Gerechtigkeit bereits vorgegeben. Das Schwert als Symbol der legitimen Regierungsgewalt steht vor allem für das Richtschwert. Es kennzeichnet den Herrschenden als gerechten Richter. Der Pilger aber scheut die Last. Kaum ist seine Ausrüstung komplett (28v^oa), entledigt er sich ihrer wieder (30r^oa). Gottesgnade führt nun, die Erinnerung (*Memoire*, 30v^ob) ein, eine junge Dame, die ihm die Rüstung nachtragen soll. Sie wird deutlich kleiner dargestellt, entsprechend ihrer geringeren Bedeutung, und wechselt die Farbe ihrer Bekleidung von Bild zu Bild. Zu erkennen ist sie daran, dass sie die Augen am Hinterkopf trägt, sodass sie nur nach hinten, in die Vergangenheit, sehen kann. In der Miniatur auf Folio 30v^oa fasst der Illustrator zwei Szenen zusammen: links die Einführung der Erinnerung, rechts Gottesgnade mit ei-

nem Badezuber samt Bader. Auch Letzteres gehört zu den ungewöhnlichen Schöpfungen des Malers. Gottesgnade greift angesichts des Zauderns ihres Schützlings zur Ironie: Welch ein tapferer Ritter, der angesichts des Feindes seine Waffen von sich wirft! Man muss ihn baden und in ein weiches Bett legen, um seinen verweichten Körper und die schwachen Nerven zu pflegen. Ihr Zeigegestus verdeutlicht, dass dem Pilger hier seine Schwäche bildhaft vor Augen geführt wird.

Die sieben Todsünden

Die Begegnung des Pilgers mit den sieben personifizierten Todsünden bildet den Kern der Handlung. Deren Abfolge entspricht dem bekannten Kanon. Auch Guillaume beginnt mit Stolz, Neid und Zorn, die ausführlich beschrieben werden. Es folgen Habgier und Faulheit, Wollust und Völlerei treten als Letzte auf und werden nur kurz abgehandelt. In der Heidelberger Handschrift fällt auf, dass die Frauengestalten, die die Laster verkörpern, nicht betont hässlich oder grotesk dargestellt werden, wie in den meisten Illustrationen der Zeit, sondern gleichermaßen höfisch-elegant wie die positiven Figuren. Allerdings sind sie, mit Ausnahme der Wollust, durchweg als alte Frauen wiedergegeben. Zunächst trifft der Pilger auf den Stolz (*Orgueil*, 46r°b), der ein Horn auf seiner Stirne trägt. Das Horn verweist auf das Einhorn als Symboltier. Im *Pelerinage* ist die Schmeichelei (*Flaterie*), eine weitere allegorische Frauengestalt, das Reittier des Stolzes. Sie hält ihm einen Spiegel mit seinem schmeichelhaften Bild vor und erklärt, wie das Einhorn durch den Blick in einen Spiegel besänftigt wird. Ohne den Spiegel würde der Stolz mit seinem Horn, das den Namen Grausamkeit (*Cruauté*) trägt, wie das Einhorn wüten (50v°b). Die Parallele zum mythischen Einhorn ist bewusst gewählt. Auch die Nähe des Horn-/Einhorn-Symbols zur Todsünde des Zorns (*Ire*) wird hier deutlich. Der Spiegel, den die Schmeichelei ihrer Reiterin vorhält, dient letztlich



dazu, dass diese sich selbst bewundern kann. Zudem bläst sie ein Horn, trägt einen Blasebalg mit sich und an den Füßen Sporen. Der Maler unterscheidet sehr wohl zwischen bildlicher Rede oder Vergleich und der Beschreibung der Allegorie.

Die detaillierte Darstellung des Neides (*Envie*) war wohl eine besondere Herausforderung für den Maler (51r°a und 53v°b). Zunächst tritt er im Gespräch mit dem Stolz auf, als dessen Tochter er vorgestellt wird. Im Text ist der Neid ein ausgezehrt und schlangenhähnliches Wesen (*beste serpentine*, 51v°b), das auf allen Vieren kriecht. Im Bild wird er als alte Frau dargestellt, die auf allen Vieren geht. Ihr abgeehrter Zustand, den der Dichter so sehr hervorhebt, bleibt unter dem Gewand verborgen. Der Maler versucht nicht, auch noch dieses Detail wiederzugeben. In der Heidelberger Handschrift haben alle Sünden und Laster menschliche Gestalt. Verrat (*Traïson*) und Verleumdung (*Detraction*) sitzen auf dem Rücken des Neides (51r°a). Die hinten sitzende Verleumdung trägt einen Spieß, auf dem sie die Ohren von Verleumdern aufgereiht hat. Er ist gefährlich auf den von links herantretenden Pilger gerichtet. Zudem nagt die Verleumdung an einem blutigen Knochen, im Bild durch lebhaftes Rot hervorgehoben. Aus den Augen der Allegorie des Neides ragen zwei spitze Lanzen, die mit ihren neidischen Blicken die Mitmenschen verletzen und ihnen Schaden zufügen. Der Verrat trägt eine Maske, ein falsches Gesicht, hinter dem er seine Gedanken verbirgt. Er hält eine Salbendose und einen Dolch in den Händen, um auf der einen Seite zu salben und auf der anderen zuzustechen. Über ganze zehn bilderlose Spalten erstreckt sich das Gespräch des Pilgers mit den drei Schreckensgestalten. Jedes Detail wird ausführlich geschildert und erläutert, sodass der Leser beim zweiten Auftritt der monströsen Kavalkade (53v°b) bestens informiert ist. Der Pilger sitzt nun auf einem Pferd, von dem er wenige Verse zuvor noch gar nicht wusste, dass es ihm zur Verfügung steht. Mit der Erläuterung der vier Beine des Tieres (54r°a) gibt sich der Maler nicht ab, sie ist von sekundärer Bedeutung und wenig bildhaft. Erst als die drei den Reiter zu Fall bringen, folgt eine weitere Miniatur. Es ist jedoch nicht die Aktion an sich, die der Maler zeigt, denn diese wäre zwar attraktiv, trüge aber wenig zum Inhalt bei. Vielmehr ist der Zustand nach der Attacke von Bedeutung und somit Gegenstand der folgenden Abbildung (54r°b).

Nach dem Sturz von seinem Ross sitzt der Pilger in der Klemme und kann weder vor noch zurück (*Arrestés de tous poins estoie, Ne moy mouvoir je ne pooie* „Ich war in jeder Hinsicht festgehalten und konnte mich nicht bewegen“ 54v°b). Er ist auf sich alleine

gestellt und kann den ihn angreifenden Sünden nicht mehr entkommen. Hilflos klammert er sich an seinen Stab, der – man erinnere sich – die Hoffnung symbolisiert. Auch die Pilgertasche hängt noch an seiner Seite, der Glaube. Das Bild (54v^a) ist innerhalb des Kodex ungewöhnlich, zeigt es doch tatsächlich nur den Pilger vor einer großen ornamentierten Fläche verloren in einer Ecke sitzen. Während im vorigen Bild wie auch im folgenden seine Verfolgerinnen präsent sind, wird hier primär die Hilflosigkeit am Ende eines Irrweges zum Thema. Vereinzelt in der Not und das Ausgesetztsein ohne tröstende Gesellschaft werden als das schlimme Los des Menschen inszeniert, der den Todsünden ausgeliefert ist. Schon wenige Verse später, auf derselben Seite, setzt das Hauen und Stechen wieder ein. Noch bevor der Zorn ins Spiel kommt, wird die Bedrängnis des pilgernden Mönchs durch vier Frauen gezeigt, die jetzt als Todsünden und Laster aber weitgehend ohne ihre Attribute auftreten (54v^b).

In der rechten Hälfte der Miniatur ist auf einem Hügel, also noch etwas entfernt aber in Sichtweite, der Zorn ins Bild gesetzt. Auch diese allegorische Figur einer Todsünde ist sehr bemerkenswert gestaltet. Sie starrt von spitzen Nadeln (*d'aguillons estoit armee*, 54v^b), trägt zwei Feuersteine in den Händen und an der Seite eine große Waffe mit gebogener Klinge. Im Mund hält sie eine Säge. Wie bei den vorhergehenden Allegorien ist auch die des Zornes nicht anhand des Bildes zu entschlüsseln, zumal es für diese Bildfindung keine konkreten Vorläufer gibt. Dass es sich bei den Gegenständen in den Händen der Figur um Feuersteine handelt, erfährt der Leser nur aus dem Text. Die Waffe ähnelt einem Säbel, soll jedoch eine Sichel sein, mit der das Leben abgeschnitten wird. Die mörderische Seite des Zorns wird so mit dem Bild des Schnitters verknüpft, der als Bild des Todes im späteren Mittelalter weite Verbreitung fand und als Sensenmann noch heute unmittelbar verständlich ist. Die Säge steht für den Hass, der trennt. Auch die Allegorie des Zorns wird im Text ausführlich und in allen Details ausgebreitet. Erwähnenswert ist schließlich noch die Miniatur auf Folio 56r^b: Der Pilger steht am Ende des zweiten Buches alleine und verzweifelt vor einem finsternen Wald voller wilder Tiere.

Die Habgier (*Avarice*) tritt auf Folio 56v^a auf den Plan. Sie ist spätestens seit der Epoche der Kirchenreform im Hochmittelalter ein bevorzugtes Thema der bildenden Kunst. Auch für Guillaume ist sie eine zentrale Figur. Er widmet ihr nicht weniger als 1163 Verse. Der Maler beschränkt sich auf ein einziges Bild, in dem er eine verwirrende Vielzahl von Merkmalen unterbringt. Lediglich der prall gefüllte Geldbeutel ist dabei ein altbekanntes Attribut.

Nach der langen und eingehenden Schilderung der Habgier folgt die Völlerei (*Gloutrenie*, 63r^a), die von sich sagt, sie sei die Mutter der Epikureer (63v^a). Sie hat nur ein einziges riesiges Auge im Gesicht und trägt einen großen Sack zwischen den Zähnen, der unten offen ist, sodass er niemals voll wird (es ist ihr Magen). Sie hat eine lange Nase mit einem röhrenförmigen Fortsatz, die sie braucht, um nach den besten Sachen zu schnüffeln. In der Miniatur sieht es aus, als habe sie einen Trichter vor dem Gesicht. Sie verschlingt alles, vorzugsweise aber die guten Stücke. Ihre Maßlosigkeit wird durch den überdimensionalen Sackmagen verbildlicht, das wählerische Suchen durch die lange Röhrennase. Für die moralische Erörterung gibt diese Sünde jedoch wenig her, und so folgt ihr in kurzem Abstand die auf einem Schwein reitende Wollust (*Venus*, 63r^b). Im Gegensatz zu den anderen Lastern ist sie als junge Frau dargestellt. An einem Stab trägt sie ein falsches, geschminktes Gesicht (*Un faus visage peinturé*, 63r^b) vor sich her, sicherlich eine Anspielung auf die von den Predigern der Zeit immer wieder verteufelte Mode, sich das Gesicht zu schminken und schöner zu gestalten.

Hinzuweisen ist noch auf die Miniatur auf Folio 67r^b, mit der die Todsündenfolge abgeschlossen wird. Der Pilger kniet vor einer Madonna, die mit dem Jesuskind auf dem Schoß unter einem Baldachin thront. Zwischen beiden liegt ein aufgeschlagenes Buch auf einem Tisch. Das Bild begleitet das darunter folgende Mariengebete, das Gottesgnade im Bild zuvor dem von den Sünden gehetzten Pilger aus den Wolken herabgereicht hatte. Im Gegensatz zur Mehrzahl der Illustrationen dieser Stelle in den anderen Handschriften, in denen Maria als Vision in den Wolken erscheint, ist hier eine ganz realistische Szene dargestellt: Ein Pilger betet vor einer Marienstatue, vor sich den Gebetstext.

Während lange Passagen ohne Illustration blieben, drängt sich auf Folio 78r^b bis 79v^a eine dichte Abfolge von acht Miniaturen auf drei Seiten, wobei alleine Folio 79r^o fünf Bilder aufweist. Der illustrierte Abschnitt ist nicht nur durch die Handlung und ihre symbolische Einkleidung bildträchtig, er behandelt auch eine besonders wichtige Station der Pilgerfahrt, die Rückkehr auf den Weg der Erlösung. Die monastischen Tugenden bilden dabei die Antithese zur Bildfolge der Todsünden. Die Erlösung ist bei Guillaume keine Leistung des Menschen, sondern ein Werk der Gnade Gottes. Der Handlungsabschnitt beginnt auf Folio 77v^a. Der Pilger und Gottesgnade stehen am Ufer des Meeres, sie zeigt ihm ein großes Schiff, ganz nahe am Ufer und bereit für die große Fahrt. Das Schiff ist zur Verwunderung des Pilgers mit prächtigen Häusern und Türmen ausgestattet. Es sind Gebäude, die eines Königs würdig