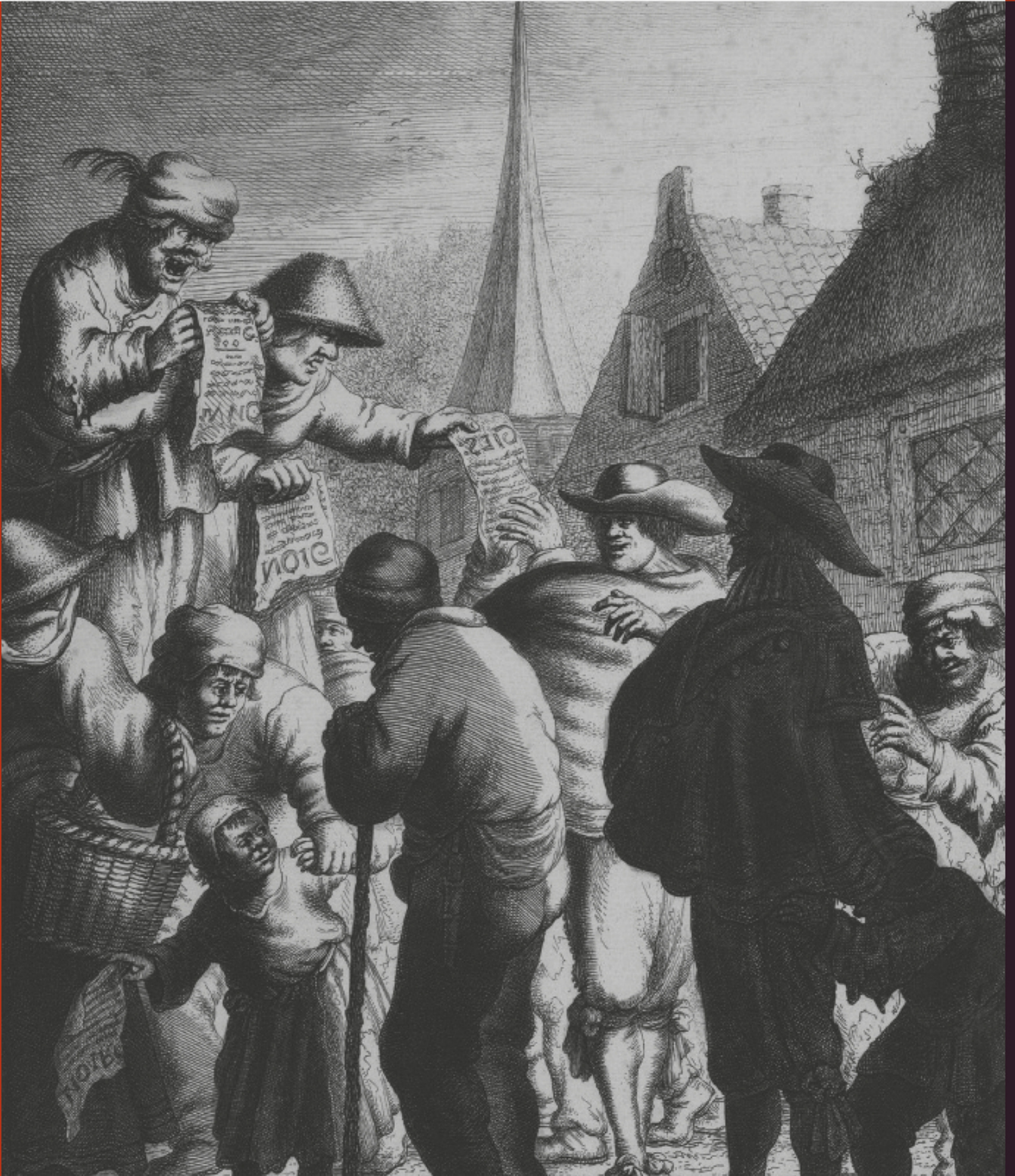


Controversial Poetry 1400–1625

Edited by

**Judith Keßler, Ursula Kundert and
Johan Oosterman**



Controversial Poetry 1400–1625

Radboud Studies in Humanities

Series Editor

Sophie Levie (*Radboud University*)

Editorial Board

Paul Bakker (*Radboud University*)

André Lardinois (*Radboud University*)

Daniela Müller (*Radboud University*)

Glenn Most (*Scuola Normale Superiore, Pisa*)

Peter Raedts (*Radboud University*)

Johan Tollebeek (*KU Leuven*)

Marc Slors (*Radboud University*)

Claudia Swan (*Northwestern University Evanston*)

VOLUME 11

The titles published in this series are listed at brill.com/rsh

Controversial Poetry

1400–1625

Edited by

Judith Keßler
Ursula Kundert
Johan Oosterman



BRILL

LEIDEN | BOSTON



This is an open access title distributed under the terms of the CC BY-NC 4.0 license, which permits any non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author(s) and source are credited. Further information and the complete license text can be found at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

The terms of the CC license apply only to the original material. The use of material from other sources (indicated by a reference) such as diagrams, illustrations, photos and text samples may require further permission from the respective copyright holder.

Cover illustration: *The singer of songs* portrayed by Jan Gillesz. van Vliet, ca. 1650–1700. Atlas van Stolk

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Kessler, Judith, 1980- editor. | Kundert, Ursula, editor. | Oosterman, Johan, 1962- editor.

Title: Controversial poetry 1400–1625 / edited by Judith Kessler, Ursula Kundert, Johan Oosterman.

Description: Leiden ; Boston : Brill, [2020] | Series: Radboud studies in humanities, 22139729 ; 11 | Includes bibliographical references and index.

Identifiers: LCCN 2020009953 (print) | LCCN 2020009954 (ebook) |

ISBN 9789004291904 (hardback ; acid-free paper) | ISBN 9789004291911 (ebook)

Subjects: LCSH: Poetry—Early works to 1800. | Social conflict in literature. | Protest poetry—History and criticism. | Politics and literature—Early works to 1800.

Classification: LCC PN1081 .C67 2020 (print) | LCC PN1081 (ebook) |

DDC 809.1/9358—dc23

LC record available at <https://lccn.loc.gov/2020009953>

LC ebook record available at <https://lccn.loc.gov/2020009954>

Typeface for the Latin, Greek, and Cyrillic scripts: “Brill”. See and download: brill.com/brill-typeface.

ISSN 2213-9729

ISBN 978-90-04-29190-4 (hardback)

ISBN 978-90-04-29191-1 (e-book)

Copyright 2020 by the Authors. Published by Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands.

Koninklijke Brill NV incorporates the imprints Brill, Brill Hes & De Graaf, Brill Nijhoff, Brill Rodopi,

Brill Sense, Hotei Publishing, mentis Verlag, Verlag Ferdinand Schöningh and Wilhelm Fink Verlag.

Koninklijke Brill NV reserves the right to protect the publication against unauthorized use and to authorize dissemination by means of offprints, legitimate photocopies, microform editions, reprints, translations, and secondary information sources, such as abstracting and indexing services including databases. Requests for commercial re-use, use of parts of the publication, and/or translations must be addressed to Koninklijke Brill NV.

This book is printed on acid-free paper and produced in a sustainable manner.

Contents

Danksagung VII
Notes on Contributors VIII

Introduction: The Role and Function of Poetry in Debate and
Controversy 1
Judith Keßler, Ursula Kundert, and Johan Oosterman

PART 1

Media Theory of Poetical Impact

- 1 *Wort and Wise: Retextualization in Fifteenth and Sixteenth Century
German Song Culture* 19
Franz-Josef Holznagel
- 2 *The Power of Song* 41
Dieuwke van der Poel

PART 2

Genres of Sung Politics

- 3 *Between Lyric and Epic: The Great Turkish War in German, Italian and
Hungarian Ereignisliedern* 61
Levente Seláf
- 4 *Dichtung als Propaganda? Die historisch-politische Ereignisdichtung
zum Landshuter Erbfolgekrieg (1504/05)* 87
Philipp Steinkamp
- 5 *Der sprechende Held: Darstellungsstrategien des frühneuzeitlichen
politischen Gedichts am Beispiel der Auseinandersetzungen um
Heinrich den Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel und Wilhelm
von Oranien* 121
Guillaume van Gemert

PART 3***Usages by Rhetoricians and Humanists***

- 6 Spitze Zunge gegen Luther 161
Judith Keßler
- 7 Poetry Onstage: The *refrein* in Rederijker Drama 183
Dirk Coigneau
- 8 Polemical Poetry and the Making of a Humanist School 213
Juliette Groenland
- 9 Medialität der Metrik: Eine Königsberger Bildungskontroverse um 1580
im Spiegel der Kasualdichtung 231
Regina Toepfer

PART 4***Strategic Poetical Reception***

- 10 „Faccend’ogni Toscan di te tremare“: Resonanzen politischer
Kontroversen in Florentiner Liedsätzen um 1400 259
Signe Rotter-Broman
- 11 Michael Beheim’s Versifications of Popular Piety 271
Samuel Pakucs Willcocks
- 12 The Functionality of Lyric in Sixteenth-Century Scotland 286
Alasdair A. MacDonald

- Index of Names 307
Index of Places 312
Index of Authors and Titles 315
Index of Primary Sources 319

Danksagung

Der hier vorliegende Band geht aus der über die Jahre gewachsenen Zusammenarbeit zwischen Judith Keßler und Johan Oosterman von der Radboud Universität Nijmegen mit Ursula Kundert von der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel hervor. Wir empfinden den Austausch zwischen der mediävistischen Niederlandistik und Germanistik als sehr wichtig und befruchtend, was sich auch in der Zusammenstellung dieses Bandes ausdrückt. Er enthält die ausgearbeiteten Beiträge einer Tagung, die vom 2. bis 4. Juli 2009 in Sankelmark bei Flensburg stattfand.

Allen, die uns darin unterstützt haben, dass aus unserem Dialog ein Buch geworden ist, möchten wir ganz herzlich danken: Johanna Heller für die logistische Unterstützung der Tagung, Gabriela Wulff-Döbber für die präzise Buchführung und Abrechnung der Tagungskosten, Stefan Häusler und Christa van Mourik für die Korrektur der Beiträge und Bibliografien, Michael Shields und Kate Sotejeff-Wilson für die muttersprachliche Durchsicht der englischen Beiträge und nicht zuletzt der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Radboud Universität Nijmegen für die Gewährung von Zuschüssen an Tagung und Band.

Judith Keßler, Ursula Kundert und Johan Oosterman
Kiel und Nimwegen, an Ostern 2020

Notes on Contributors

Dirk Coigneau

is a former Professor of Dutch Literature at Ghent University. His research focuses on the work of fifteenth- and sixteenth-century rhetoricians ('*rederijkers*'). He takes a general interest in the *rederijker's* 'brain at work', detecting its capacity to create original and apt solutions out of general patterns on all levels: linguistic, formal and thematic. He is the author of *Refreinen in het zotte bij de rederijkers* (1980–1983) and editor of *Mariken van Nieumeghen* (1982, 1996), and has published on fixed forms and emotions in *rederijker* drama, theological themes, intertextual relations with French literature, and several individual rhetoricians. He is chair of the Ghent chamber of rhetoric, whose *Jaarboek*, published since 1943, is devoted to the historical study of *rederijker* culture and literature.

Juliette Groenland

studied the educational work of the Haarlem rector Johannes Murmellius (PhD 2005). She was a postdoctoral researcher at the project 'Neo-Latin and Vernacular Cultures: Theatre and Public Opinion in the Netherlands ca. 1510–1625' (2004–2009). Currently, she is a teacher of Classics at a secondary school.

Franz-Josef Holznagel

is Professor of German Language and Literary History of the Late Middle Ages in Media and Cultural History at the University of Rostock. Since his PhD he has been examining songs and songbooks. He especially focuses on the history of lore and on the context of the literary and musical culture of the late Middle Ages. He has a leading role in the cooperation project to produce a new edition and digital archive of the Rostock Liederbuch <http://www.rostocker-liederbuch.de>.

Judith Kefler

is a teacher of Dutch and German at the Konrad-Adenauer-Gymnasium Kleve; she completed her training on placement in grammar schools in both the Netherlands and in Germany. In her PhD at Radboud Universiteit Nijmegen she examined the *refreins* of the Antwerp poet Anna Bijns (publ. 2013); she then worked on the meaning of marginalia in works from the sphere of influence of the Devotio Moderna, in particular from the holdings of the Abbey Library Xanten.

Ursula Kundert

is a *Privatdozentin* for Medieval and Early Modern German Literature at the University of Kiel. Her fields of research include the Middle High German genre of the Leich, biblical reception in poetry, drama and the novel, as well as learned genres such as disputatio and encyclopaedia. She has co-edited the following books: *Rahmungen. Präsentation kanonischer Werke* (2017) and *Disputatio 1200–1800. Form, Funktion and Wirkung eines Leitmediums universitärer Wissenskultur* (2010).

Alasdair A. MacDonald

lectured in English departments at the universities of Leeds, Ghana, Nijmegen, and Groningen, where he was, before retirement, Professor of English Language and Literature of the Middle Ages. He was the first Academic Director of the Netherlands National Research School for Medieval Studies (1994–1999). He has published widely on the early literature and culture of England and Scotland. He edited the *Gude and Godlie Ballatis* for the Scottish Text Society (2015); his edition of the poems of George Lauder (1603–1670) appeared in 2018.

Johan Oosterman

is Professor of Medieval and Early Modern Dutch Literature at Radboud University. He obtained his PhD at the University of Leiden in 1995 with a study on Middle Dutch rhymed prayers. He was a post-doctoral researcher at the universities of Leiden and Antwerp, since 2002 teaching at Radboud University. His research focuses on textual culture, authorship and transmission. Key topics are Burgundian culture and literature, monastic collections (Soeterbeeck), and the Prayer Book of Mary of Guelders. He was guest curator of the exhibition “I, Mary of Guelders” at Museum Het Valkhof in Nijmegen.

Levente Sélaf

is Assistant Professor of Literature at ELTE University, Budapest. After his PhD on vernacular religious lyrics of the Middle Ages (Paris-Sorbonne, 2003) he worked on the Nouveau Naetebus project, a database of French non-lyric strophic verse (1100–1400). His interests include questions of medieval lyrical genres, poetics in general, translation theory, and more recently literary imagology. In the academic year 2017–2018 he was senior fellow of the Collegium de Lyon.

Signe Rotter-Broman

is Professor of Musicology at the Berlin University of the Arts. Her research interests include the history of music in the late Middle Ages and the early

Renaissance, particularly the Italian Trecento, European music history of the nineteenth and early twentieth centuries, especially in Scandinavia, the history of analysis and the history of music. Her habilitation dissertation appeared in 2012, entitled “Composing in Italy around 1400. Studies on three-part written lyrics by Andrea and Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Antonio Zacara da Teramo and Johannes Ciconia”.

Philipp Steinkamp

is a research assistant in the exhibition project “Faszination Stadt” at the Kulturhistorisches Museum Magdeburg. Earlier activities led him to the Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, the Schlossmuseum Darmstadt, and to become a curator of the national special exhibition “Der Luthereffekt” at the German Historical Museum Berlin. His scientific focus is on the interweaving of art, history and literature in the Middle Ages and Renaissance as well as residence culture and collection in the Baroque. In his magister’s thesis he researched “Die historisch-politische Ereignisdichtung zum Landshuter Erbfolgekrieg (1504/05)”.

Regina Toepfer

is Professor of Germanic Medieval Studies at the Technical University of Braunschweig. She coordinates the DFG Schwerpunktprogramm 2130 *Übersetzungskulturen der Frühen Neuzeit*, and publishes the journal *Das Mittelalter*. Her research interests include antiquity reception, humanist translation literature, courtly epics, pre-modern theatre, forms of the tragic, narratology and gender studies. She is currently working on a book project about childlessness in the Middle Ages, which is funded by the vw Foundation as *Opus Magnum*.

Dieuwke van der Poel

is Associate Professor at Utrecht University and Director of Graduate Studies (Department of Languages, Literature and Communication). She specialises in late-medieval Dutch literature and culture. She has widely published on secular and religious songs from the medieval Low Countries. Other interests include drama, gender and allegory. Her books include *Women’s writing from the Low Countries 1200–1875* (Amsterdam: 2010, with E.M.P. van Gemert and others) and an edition of the Antwerp Songbook (1544): *Het Antwerps Liedboek* (Tiel: 2004, with Louis Peter Grijp and others).

Guillaume van Gemert

was Professor of German Literature at Radboud Universiteit Nijmegen until his retirement in 2013. He was Visiting Professor at the universities of Vienna (1987

and 1997) and Graz (1996) and is a lecturer at the University of Duisburg-Essen. His publications are mainly concerned with early modern German literature in the European context, German contemporary literature and German-Dutch literature and cultural relations.

Samuel Pakucs Willcocks

(1973–2015) was a literary translator and scholar. He studied German and Czech in Cambridge and history in Oxford. Postgraduate studies in late-medieval German poetry took him to the University of Pennsylvania, Philadelphia, and to University College London. Master of several East European languages, he found his true calling in literary translation, having translated, among others, works by Hugo Loetscher (Noah 2013), and Gert Loschütz (Dark Company 2014). His English translation of Hermann Bräunig's *Rummelplatz* appeared posthumously in 2015.

The Role and Function of Poetry in Debate and Controversy

Judith Keßler, Ursula Kundert and Johan Oosterman

Martin Luther wrote his protest song *Eyn neues lyed wyr heben an* ('We start singing a new song'), when he first heard of the execution of the two Augustinian monks Hendrik Vos and Johannes van Esschen, who had been reluctant to abjure their evangelical faith, in Brussels in July 1523. In this song, he fiercely denounced the act and expressed his deep sorrow over the harsh repression of his adherents.¹ It was both a critique and a remembrance aimed at moving people and encouraging them to resist the authorities. In the tenth stanza, inserted in most of the printed copies, the ashes of the executed are compared to the power of song to spread the new ideas despite oppression by the authorities:

Die aschen will nicht lassen ab,
sie steubt ynn allen landen,
Hie hilfft kein bach, loch, grub noch grab,
sie macht den feynd zu schanden.
Die er ym leben durch den mord
zu schweygen hat gedrunge,
Die mus er tod an allem ort
mit aller stym und zungen
Gar frolich lassen singen.²

Execution creates martyrs, and even though they cannot speak anymore, their ashes penetrate everything, as does the song about them. Luther, master of influencing public opinion, must have deliberately chosen the medium of song to send out his message. He knew how accessible it was, how easily and quickly it would spread, how the content would have a direct emotional impact, and how the melody would stick in the mind. When Luther wrote this song, he clearly intended it to be pervasive geographically and emotionally, and so it

¹ Akerboom and Gielis (2005).

² Luther (1923) 411–415.

was. Some even risked their freedom or their lives by helping to promulgate Luther's songs: an old clothier was imprisoned for selling and singing them in the middle of Magdeburg in 1524.³ What began as a medium of protest transformed religious musical life, created collective memory, and shaped the identity not only of Luther's followers, but also of other political and religious groups in conflict.⁴

Of course, Luther was not the first to realize that song, or, from a broader perspective, poetry, was an excellent medium for spreading controversial points of view. There are manifold examples of this, the best known of which is the Rubempré affair: around the year 1465 Philip the Good, Duke of Burgundy, accused the French king of spreading slanderous songs. During Luther's time it was more evident than ever before that people were very much aware of the 'powers of poetry'.⁵ Andrew Pettegree has clearly and repeatedly demonstrated how the mechanisms of propaganda function and how songs take up a special position in this context. Songs are even more exceptional when placed in the textual culture of the early reformation: songs were passed on orally and not primarily through the printing press, of which Luther made ample use, and their form distinguishes them from most other publications. Luther excelled at turning vernacular prose into a highly effective medium to spread his ideas and reach new audiences. Poetry and especially songs, however, clearly had something extra to offer, as demonstrated by contemporary accounts of their effectiveness and the sheer numbers in which they were produced: no less than 35 songs are ascribed to Luther himself. More than ever, the song was both a weapon and a powerful instrument in constructing identities. Of course, this remains true well after the reformation and powerful poetry of that period was reused in new controversies. In a famous, but not historical, reconstruction of Luther composing his song *Ein feste burg*,⁶ Heinrich Heine sees this potential when he equals the song to the Marseillaise and foresees similar political uses for the near future:

Cet hymne, la Marseillaise de la réforme, a conservé jusqu'à ce jour sa puissance énergétique, et peut-être entonnerons-nous bientôt dans des combats semblables ces vieilles paroles retentissantes et bardées de fer⁷

3 Eckert (2013) 97–98. Schliske (1948) 36. For similar incidents in Bavaria, cf. Fisher (2014) 1–2.

4 Cf. Van der Poel et al. (eds) (2016). For Catholic identity shaped musically in counter-reformation Bavaria see Fisher (2014) 3 and *passim*. For the importance of a German song for religious emigrants to America see Holznagel's contribution in this volume.

5 Pettegree (2005) 40–75. See also the recently published Pettegree 2015.

6 Luther (1923) 518–520.

7 Heine DHA 18/1, 286.

Nevertheless, we stop our inquiry at the beginning of the seventeenth century because the poetry landscape changes significantly with the reception of lyric forms from Antiquity and the Romance literatures such as the sonnet.⁸ This change is marked for Dutch and Flemish literature by the work of Daniel Heinsius, and for German literature by that of his pupil, Martin Opitz.

The question of why poetry is such a favourite medium during situations of social, societal, political and religious controversy was the central theme of the 2009 conference in Sankelmark. This volume constitutes its report in written form.⁹

We understand poetry in its broader sense of everything written in verse, but restrict our corpus to texts of moderate length, because the verse romance has already been studied intensively. The maximum length is indicated by the contribution by Levente Sélaf, who studies Hungarian historical songs that vary from 81 to 449 stanzas.¹⁰ Some contributors show how metre alone can play an important role in the unfolding of a controversy through different media. In most cases however, words and metre are accompanied by other forms, and it is the intention of this volume to show how their interplay shapes controversies. In social conflicts in general, a common topic has to be set, and divergent positions to it have to be taken. This can be done in prose, a practice well established in the late Middle Ages by the scholastic *disputatio* which spread well into the vernacular genres, too. In the *disputatio*, a question of deliberation sets the topic and the two positions are predefined by the possible answers 'yes' or 'no'.¹¹ If we add the medium of verse to the words, the conflict can be intensified by using a metre that (by its traditional use or text) favours one side. In turn, using a metre accepted by both sides, or one contradicting the main aim of the words, can make the tension subtler. Thus, it is easily conceivable how the strategic deployment of rhyme, stanza, melody, and rhythm can add to the impact and play with the complexity of media used to express alliances.

As we focus on literary and musical form and media, the chosen controversies are secondary to our purpose. The poetry analysed addresses institutional

8 For the impact of renaissance forms in the Romance languages see Langer (2017).

9 Two contributions to the conference have been published separately: Folke Gernert, *Preguntas y respuestas entre España y Francia*, in: Bulletin of Hispanic Studies 91.8 (2014) 855–865. Miguel García-Bermejo Giner, “*me pedís que escriba | arte de hacer comedias*”: *Estrategia y contenido del Arte nuevo de Lope de Vega*, in: Romanistisches Jahrbuch 60 (2010) 318–339.

10 See his contribution in this volume.

11 Cf. Gindhart and Kundert (2010) introduction.

and national issues. By including a broad range of topics, we want to stress the importance of poetry for controversies, because it is used in such a variety of contexts. Nevertheless, fifteenth and sixteenth century societies were moved by other issues which are not considered in this volume, but for which we would like to encourage a similarly deep analysis of the use of literary and musical media.

A closer look at what happened in a cultural climate in which authors were able to choose between prose and verse can contribute to a better understanding of how poetry and literary media changed in the late Middle Ages and the early modern period. While the general forms through which controversies were expressed have recently been analysed for this era,¹² there is still no profound and contextualized research on the verse versus prose debates of that time. Cases where disputes about verse and prose were linked to underlying controversies, thus possibly reflecting the background issues in terms of poetics, are especially interesting. The literary controversy presents an excellent opportunity to highlight other contentious points. The essays in this volume focus on the years between 1400 and 1625, a period especially rich in controversies of all kinds. Their aim is to investigate why poetry was still used at a time when the shift towards prose was well underway and how verse contributed to the unfolding of political, religious and educational arguments. Thus, this volume provides a literary perspective that is seldom taken in German literature studies of this period, which is studied by medievalists on the one hand and modernists on the other. Collaborating with specialists in the field of Dutch literature, where disciplines are not divided in the same way, made it possible to minimize the polarizing effect of these two influences. Furthermore, existing research that predominantly focusses on the theological controversies surrounding Luther has to be contextualized within the use of verse in other

12 On their polemic nature in its various forms and for literary theoretical exploration of them, see Spoerhase 2007 and Bremer 2006, which focuses on history of science in relation to philology (like Spoerhase 2006, he explicitly defines the history of science as a history of conflict, as do Laureys and Simons 2010). Worstbrock and Koopman (1986) focus more on the essentials and nature of the controversies themselves. Entitled 'Formen und Formgeschichte des Streitens', their entire volume of literary discussions and debates provides analyses from different literary theoretical perspectives. The contributions to Bloemendaal, Van Dixhoorn and Strietman 2011 focus solely on the controversies of the early modern period. On the special case of pamphlets in Germany, see Harms and Schilling 2008, Smolinsky 2004 and Chrisman 1996; in the Netherlands, Duke 2003; in Great Britain, Raymond 2003. For the learned *disputatio* as a genre, it is especially worth mentioning Gindhart and Kundert (2010). In this volume, several forms are discussed from the context of the Middle Ages up until the eighteenth century.

kinds of disputes.¹³ For these reasons, this volume aims to uncover the motivations and circumstances that led to the choice of poetry over prose for a variety of controversies.

Shortly after the year 1500, half a century after the invention of the printing press and at the start of the reformation, authors started to make a conscious choice between prose and poetry. Two centuries before that, it was extremely rare to produce prose in the vernacular, as the non-scholarly textual culture was dominated by texts in verse. Prose was predominantly present in educational genres like encyclopaedias, homilies, and saints' lives, but there was a vast body of verse literature available as well, especially in vernacular languages. This changed in the late Middle Ages, although there were significant regional and genre-related differences in the pace and direction of this development. In his historical panorama of the thirteenth century, Joachim Heinzle speaks about a 'breakthrough of vernacular prose' in German literature that began with juridical, historical, and pious works being translated from Latin prose texts, which gradually nudged poetry into 'specialized and marginal fields' of writing culture.¹⁴

Geographically, this development started in the Romance literatures. The first prose romance with a large impact on other European literatures was the French *Lancelot en prose*. The culturally rich region of the Lower Rhine might have played a major role in the international unfolding of this process: the link between the French and the Middle High German versions of the first story in the text was probably a Middle Dutch work that is now lost.¹⁵ Research has emphasized the importance of this region as a transition area between the Romance and German languages and cultures.¹⁶ In addition to the early reception of *Lancelot en prose*, the prose text of the *Niederrheinisches Moralbuch* can also be placed in the Lower Rhine region around 1300.¹⁷ Our volume focusses on the process from a translingual and transcultural perspective, with special emphasis on the context in the German lands and in the Low Countries.

The movement towards more prose literature was neither linear nor uncontested. Commissioned at the start of this development, the prologue of the

13 For the forms of early modern controversies between Catholics and Lutherans see Bremer 2005, Bagchi 1991, and Stolt 1990. For the style of discussion between Luther, Erasmus, and Thomas More see Ribhegge 1997. Luther's reaction is discussed extensively in Akerboom and Gielis 2005.

14 Heinzle (1994) 205–208.

15 Heinzle (1994). 224.

16 Tervooren (2005), esp. 15–26: 'Methodische Vorüberlegungen: Raum, Zeit, Quellenlage'.

17 Tervooren (2005), 260–262.

German *Lucidarius* mentions that Henry the Lion requested a work *an rimen* ('without rhymes') from his chaplains, because they *ensolden nicht schriben wan die wahrheit* ('should not write anything but the truth') in the text; the main arranger comments stiffly that lack of talent on his part was not the reason.¹⁸ This controversy shows that the discussion of key concepts in poetics is closely linked to the centuries-long shift from verse to prose,¹⁹ at the same time demonstrating that such disputes are extremely context sensitive. A certain topic might be heavily contested in one case, while going almost completely unnoticed in another. In Middle Dutch, the *Elucidarius* has been translated, reworked and otherwise reused in both verse and prose.²⁰

The work of mystic Jan of Ruusbroec (1293–1381) from Brabant provides a good illustration of the various tensions between rhyming verse and prose, the public's appreciation—or lack thereof—for either prose or poetry and the way authors dealt with these circumstances. His treaty *Vanden VII sloten* (Of the seven locks) is mostly written in prose, but the fourteen-line introduction in which he briefly outlines the subject of the text is in rhyming verse. He also addresses a 'dear sister', Clare Margaret of Meerbeke, the nun for whom he wrote the piece. Towards the end of the introduction he says:

Nu willic rimen laten bliven,
Ende sonder decsel de waerheit scriven.

Now I will have done with rhymes
And write the truth without trimming.²¹

If he was so convinced that prose was preferable to poetry, why did he not write in that form from the beginning? Based on his research into *Spiritual Espousals*, also by Ruusbroec, Geert Warnar argues that Ruusbroec constructed his texts with the utmost care, even on a linguistic level. This was to make sure that the reader would be able to follow his lead and come to achieve deep mystical

18 A-Prolog nach der Hs. Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. 8^o 56, hg. Gottschall/Steer 1994, S. 102*, Z. 10—S. 104*, Z. 2.

19 Heinze (1994) 167; Bremer (2006) 9–16.

20 Klunder (2005) *passim*; cf. Lie (1994) *passim*, where the debate on verse vs prose is described very well, with attention to the *Elucidarius* and many other Middle Dutch texts. Lie is one of the first to pay attention to literatures other than the French, focussing on the Dutch in particular. Based on numerous examples, she works out how the debate developed between the thirteenth and fifteenth centuries, how and why the authors took the stances they did.

21 Ruusbroec (1981) 100–101.

insights. A proper introduction was meant to evoke ‘feelings of interiorization, reverence and devotion,’²² which would make the reader willing to follow the author through the complex text.

The same careful textual build-up can be found in the introduction to *Van den VII sloten*. It is unthinkable that Ruusbroec only wrote those fourteen lines of poetry to make the text more pleasing to the eye. Rhyme did not only have an aesthetic function, but probably also served to make the text more accessible to the intended reader. Margaret of Meerbeke likely did not know any Latin and mostly came into contact with vernacular literature. Contrary to Ruusbroec’s work, which mostly consists of prose texts, vernacular literature around 1350 was often limited to verse, which must have been the most familiar form to Margaret of Meerbeke. Ruusbroec seems to have assumed this as well, which is why he started with a short rhyming verse introduction to make the beginning easier to remember—rhyme functions as a strong mnemonic device—and to explain why he would continue in prose. In other words, the opening verses serve both as an introduction to the text and as an aid to studying it. As such, this example perfectly illustrates the transition from poetry to prose.

Given the decline of poetry, it might be surprising to learn that it was still used during the late Middle Ages and Renaissance. While Mühlethaler characterizes the use of verse in thirteenth to seventeenth century French literature as ‘writing against the current,’²³ the same cannot be said of Dutch and German literature without immense exaggeration. Good examples of the continuous preference for poetry, or rather the impossibility of putting it aside quickly, are the publishing strategies of early Dutch printer publishers. Many a medieval romance was adapted to the new medium of the printed word and texts in verse were rewritten in prose. The new form, however, clearly did not work for an audience used to oral performances. The prose romance of *Floris ende Blancefloer*, printed in Antwerp in 1518 and adapted from the Flemish verse romance, provides the reader with more than the original: at dramatic moments in the story, poems were added in the style of the *rederijkers* (rhetoricians), innovative poets from the Low Countries in the late fifteenth and early sixteenth centuries. The poems provide both a modern touch and a reference to the past by reminding the reader of early orally delivered romances and providing moments of emotional and moral reflection. Verse still had a function and the publishers must have been aware of its attractive qualities for large parts of their audience.

22 Warnar (2007) 117.

23 The title of Mühlethaler (2010).

This volume will take several approaches to the question of why poetry was still preferred during a time when prose was the dominant form, especially in major political and religious debates of the fifteenth and sixteenth centuries. The case studies discussed here provide a reasonably broad European perspective, embracing multiple geographical areas and poetic subgenres. The authors may focus on a specific event and public reactions to it (Sélaf, Steinkamp and Willcocks), or on a particular subgenre (Coigneau, Van Gemert). Some articles start from a broad perspective, while others start with a single text (Keßler). No matter what approach they take, all contribute to a deeper understanding of the fascinating phenomenon of certain genres being chosen for certain types of debates.

The first two contributions provide a theoretical framework that explains the underlying mechanisms that make poetry, and song in particular, such a good medium for reinforcing certain debates. Franz Josef Holznagel aptly demonstrates how the form and melody of songs might equate to taking a stance, in certain scenarios, as these aspects can be used to evoke a thematic field without explicitly mentioning it. Contrafactures not only take on formal aspects of their earlier incarnations, but also become associated with an entire framework of meaning and values. Holznagel also shows that the continued success of poetic texts and models is due to a combination of factors, not simply the melody and mnemonic properties of rhyming verse. Dieuwke van der Poel adds to this argument that the impact of music is not to be underestimated in this context. She points out several introductions to texts written around 1550 in which the powerful effect of songs is mentioned and even warned against, particularly in song collections that might contain texts with 'abominable' worldly content. Dieuwke van der Poel asks herself what lies behind this fear and turns to cognitive sciences to provide insight into the mental processes that contribute to making the song such a powerful medium. How come music has such a strong emotional impact? Why are melodies so easily retained in human memory? Her findings show that there is much to be gained by exploring the areas where social sciences and literary history meet, as has also become clear from research into the mediality and performativity of textual culture.

The most striking group of texts that are studied in this volume are songs about contemporary events. In German texts like these are called *Ereignisdichtung*, which roughly translates as occasional or political poetry. From an international perspective, *geuzenliederen*—songs that describe and commemorate numerous events from the Dutch revolt—form another notable group of texts. While they have been properly and carefully inventoried, research into the way they functioned has barely got off the ground. For too long they have

been viewed as a primarily historical source, even though their reliability is questionable. In recent years, however, more attention has been paid to their role in forming cultural memory and identity, as well as their potential place in early modern forms of propaganda.

Levente Sélaf and Philipp Steinkamp focus heavily on such occasional poetry. Sélaf compares and contrasts Hungarian, German and Italian songs about historical events and demonstrates how they change from simply reporting the event to shaping identities. He shows that this process is subtle: the memory of the events is cultivated by using earlier models from older heroic poetry and referencing popular poetry. The new song joins a tradition that provides it with an air of authority, which in turn ensures that 'historical truth becomes poetic truth.' Steinkamp writes about songs that deal with the war of the succession of Landshut, the *Landshuter Erbfolgekrieg*. He, too, demonstrates how replicating melodies and clear textual references place the new songs in an existing discourse, thus increasing the songs' validity. These effects seem to be especially strong in song form because songs are excellent vehicles for emotionally charged content (much better than the *Sprüche*, paired texts in rhyming verse focussing on the same event). Both Sélaf and Steinkamp demonstrate that songs about historical events contribute more to creating an emotional connection with the occurrence than topical, argumentative debates do. Songs, one might propose, contribute to creating a sense of community over a longer period of time, which in turn shapes the community's identity.

One of the quintessential identity-forming *geuzenliederen* is the song about William of Orange, now the national anthem of the Netherlands, and one of the most widely distributed pieces during the Dutch revolt. At first glance this might seem strange, as it is written in the first person singular and contains direct speech by a historical figure. Guillaume van Gemert's contribution focusses on songs like this particular *geuzenlied* in which historical figures proclaim the words. One of the cases he uses to construct his argument concerns the William of Orange song and two later versions that feature his sons Maurits and Frederik Hendrik. The latter two songs, consciously placed in the tradition of William's original version, keep the heritage alive and purposefully use the image of the father to influence the perception of the sons. In such cases it is not surprising that song was the medium chosen to get the clearly ideological message across. In contrast, the songs about Henry the Younger and Brunswick-Wolfenbüttel present the audience with an anti-hero, creating a *verkehrtes Heldenepos* ('inverted heroic epic'). The mechanisms at work are similar to the ones in songs about regular heroes, the earliest and possibly most direct examples of which date back to the fifteenth century (for instance, the song about Mary of Burgundy, who addresses her loved ones from her deathbed). Of

course, mechanisms like identification function slightly differently here, but the emphatic appeal to the audience is just as strongly present.

The sixteenth century is the age of the debate in verse. In the battle of words surrounding Luther, Anna Bijns, a poet from Antwerp, presents a striking voice. She uses the most authoritative poetic genre of the *rederijkers* to launch sharp attacks on Luther. Not, argues Judith Keßler, to enter into debate with him, but rather to encourage Catholics to have faith and maintain courage. She uses the *refrein* (a specific and complex poetic form derived from the French ballad), which is indicative of the dominant position that this poetic form has and the authority it exudes. As Dirk Coigneau states, the *refrein* is the rhetoricians' preferred form for presenting moralizing content. Its complexity and some of its formal characteristics present the poet with ample opportunity to emotionally involve the audience in their argument through repetition, metaphor and numerous parallelisms. While Keßler uses one poem to demonstrate the role of the bound form in the workings of the debate, Coigneau investigates the function of the *refrein* in the much broader context of *rederijker* stagecraft. His findings show, as mentioned above, that form is explicitly tied to content. As refrains are formally complex, they are especially suited to presenting serious subject matter, while short rondos and songs were much preferred in comedies as they were considered to be more popular and appear more realistic on stage—a character suddenly breaking into song is much more plausible than someone starting to recite a long poem. As soon as the latter occurs, the audience will immediately know something important is going on. Like Keßler, Coigneau also shows that the *refrein* had developed into an excellent tool to ensure the audience was emphatically and emotionally involved. Rhetoricians are, however, quite specific to the Low Countries, and even though they have close ties to the humanist movement, they still have their own discourse and forms of expression.

While it is reasonably well known that poetry held great appeal in humanist circles, the form that this fascination took has rarely been studied. Two contributions to this volume focus on interesting cases, from the Low Countries and Königsberg. Groenland talks about Murmellius, whose work is better known for his alleged murder at the hands of the subject of one of his literary attacks rather than the form and content of his poems. Murmellius was convinced of poetry's didactic value and often used it for that purpose, even though the genre had a bad reputation in the educational sector. The form of the poem offered authors plenty of opportunity for writing sharp satire and controversy, and Murmellius makes much use of these aspects in most of his works. It seems highly likely that his humanist and polemic temperament strongly influenced his preference for poetry.

Regina Toepfer focusses her attention on the extraordinary Latin translation of Basil of Caesara's sermon *De invidia*, which first appeared in Königsberg in 1580. Josua Thomae, the translator, turned prose into poetry and changed a primarily religious text into a plea for support for the university. The translation was written in response to a turbulent situation, to move the public to act, and Thomae must have thought poetry would be the best medium to achieve this effect. As a form, Toepfer concludes, poetry mimics orally delivered texts, which makes the audience feel more directly involved: the phrases and repeated appeals to the reader (or supposed listener) give poems a strong emphatic character. Poetry evoked a different reception and was able to affect its audience on a different and more emotional level than prose did. The translation was widely circulated, which suggests it was a great success. Whether this was due to its form or subject matter is, of course, difficult to determine, but whichever is the case, Thomae managed to reach his audience and his goals.

The final three essays emphasize the relationship between poetry, the public, the poet and the commissioner. Existing receptions of older poetry and music are strategically deployed to form these relationships. Signer Rotter-Broman shows that intertextual references to older poetical authorities like Dante do not have to represent a conservative positioning, but—associated with a similar musical play between allusion and invention—form part of the composer's innovative strategy. In this way, the madrigal *Godi Firenze*, composed by Paolo da Firenze, celebrates the Florentine victory over Pisa in 1406 with innovative sparks in both words and music—a delight for learned circles. Unlike in the cases analysed by Holznagel, this song alludes to various genres, and the allusions differ for words, metre, and music. The musical and literary crossover is part of the innovative strategy. Samuel Pakucs Willcocks discusses two of Michael Beheim's song collections. They contain poetic versions of prose texts and seem to have been commissioned by the University of Vienna and a group of nobles, yet there is no hard evidence to support this theory. Regardless, the ideological, almost propaganda-like tone of the religious songs is all too clearly present, not least in the case of the anti-Semitic texts. Beheim's adaptation of the original prose is more than just a remediation of the text. Adjustments in the content, however small, change the perspective, political and religious tone. Changing songs to serve one particular context rather than another usually coincides with shifting social circumstances, a pattern that is repeated in nearly all the works discussed in this volume.

Alisdair A. MacDonald provides an overview of the extraordinary poetic flourishing in sixteenth-century Scotland. This contrasts notably with earlier periods in Scotland, but poetry boom during the sixteenth century seems to be

a much broader European development spurred on by the reformation. MacDonald's article also shows that during this century there were quite a few such pan-European developments: the nature of the manuscripts that continued to co-exist alongside printed song collections, the popularity of the contrafact, rhyming psalms, and the dominant presence of occasional poetry. This last development would continue to intensify during the course of the century. As MacDonald says, 'the lyric has become the handmaid of factional politics,' and while poetry grew more political (or at least more socially involved), the author (or commissioner) looking to influence opinion continued to make use of poems and songs.

Beheim's songs not only derive their performative strength from the fact that they were, or could be, sung, but also from their explicit song-like character. They evoke associations with recitals, at which the person of the poet is often present, and even if they are read they have the emotional and persuasive force of a song that is sung. This phenomenon occurred more and more during the fifteenth and sixteenth centuries, which reinforces the idea that the poetic form was assumed to have an emotional, argumentative and emphatic effect that was not attributed to prose forms to the same extent. This point of view would certainly have contributed to the prevalent preference for poetry during the tumultuous transitional centuries between the Middle Ages and the early modern era. Thus, we now have a better understanding of the developments that led to poetry becoming and remaining such a beloved medium during the centuries when Europe reshaped itself.

Bibliography

Primary Literature

Luther, M. 1923. *Werke*, vol. 35: Die Lieder. ed. W. Lucke et al., Weimar.

Heine, H. 1979. De l'Allemagne. Nouvelle édition 1855. In idem, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* [Düsseldorfer Ausgabe], vol. 18/1, ed. Manfred Windfuhr, Hamburg: 253–442 (<http://www.hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/Projekte/HHP/werke/baende/D08/> accessed on 28 April 2018).

Research Literature

Akerboom, D., and M. Gielis 2005. "A New Song Shall Begin Here ...". The Martyrdom of Luther's Followers among Antwerp's Augustinians on July 1, 1523 and Luther's Response. In *More than a Memory. The Discourse of Martyrdom and the Construction of Christian Identity in the History of Christianity*, ed. J. Leemans. Leuven: 243–270.

Altenburg, D., and R. Bayreuther (eds) 2012. *Musik und kulturelle Identität*. Kassel.

- Bagchi, D.V.N. 1991. *Luther's earliest opponents. Catholic controversialists, 1518–1525*. Minneapolis.
- Bithell, C. 2014. *A different voice, a different song. Reclaiming community through the natural voice and world song*. Oxford/New York.
- Bitzan, W. 2010. *Auswendig lernen und spielen. Über das Memorieren in der Musik*. Frankfurt am Main/New York (European university studies. Series 36, Musicology, 260).
- Bloemendal, J., A. van Dixhoorn, and E. Strietman (eds). 2011. *Literary Cultures and Public Opinion in the Low Countries, 1450–1650*. Amsterdam (Brill's Studies in Intellectual History 197).
- Bremer, K. 2005. *Religionsstreitigkeiten. Volkssprachliche Kontroversen zwischen altgläubigen und evangelischen Theologen im 16. Jahrhundert*. Tübingen (Frühe Neuzeit 104).
- Bremer, K. 2006. Philologie und Polemik. Ein Forschungsabriß zum wissenschaftsgeschichtlichen Status der Kontroversen in der Frühen Neuzeit. *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen* 29–30: 9–16.
- Bremer, K., and C. Spoerhase 2011. *Gelehrte Polemik. Intellektuelle Konfliktverschärfungen um 1700*. Frankfurt am Main.
- Brokaw, K.S. et al. 2011. *Tudor Musical Theater. Staging Religious Difference From Wisdom to The Winter's Tale*. Ithaca, New York.
- Chrisman, M.U. 1996. *Conflicting visions of reform. German lay propaganda pamphlets, 1519–1530*. Atlantic Highlands, New Jersey.
- Duke, A.C. 2003. Posters, Pamphlets and Prints. The Ways and Means of Disseminating Dissident Opinions on the Eve of the Dutch Revolt. *Dutch Crossing* 27: 23–44.
- Eckert, E. 2013. Reformatorische Risiken und Nebenwirkungen auf Kirchenlieder der Gegenwart. In *Ein neues Lied wir heben an. Die Lieder Martin Luthers und die dichterisch-musikalische Wirkung der Reformation*, ed. V. Gallé. Worms: 97–118.
- Fisher, A.J. 2014. *Music, piety, and propaganda. The soundscapes of counter-reformation Bavaria*. New York (The new cultural history of music).
- Fumerton, P. (ed.) 2010. *Ballads and broadsides in Britain, 1500–1800*. Farnham etc.
- Gallé, V. (ed.) 2013. *Ein neues Lied wir heben an. Die Lieder Martin Luthers und die dichterisch-musikalische Wirkung der Reformation*. Worms.
- Gasch, S., and S. Tröster (eds) 2013. *Senfl-Studien*. Tutzing (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7).
- Geck, M. 2017. *Luthers Lieder. Leuchttürme der Reformation*. Hildesheim/Zürich/New York.
- Gindhart, M., and U. Kundert (eds). 2010. *Disputatio 1200–1800. Form, Funktion und Wirkung eines Leitmediums universitärer Wissenskultur*. Berlin/New York.
- Harms, W., and M. Schilling 2008. *Das illustrierte Flugblatt der frühen Neuzeit. Traditionen, Wirkungen, Kontexte*. Stuttgart.

- Heinzle, J. 1994. *Wandlungen und Neuansätze im 13. Jahrhundert*. Tübingen (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit 11/2).
- Jost, W. 2006. *Das Frankfurter Musikleben im Zeitalter der Reformation*. Jacobsdorf.
- Kadelbach, A. 2017. *Paul Gerhardt im Blauen Engel. Und andere Beiträge zur interdisziplinären Kirchenlied- und Gesangbuchforschung*. Tübingen (Mainzer Hymnologische Studien 26).
- Klausnitzer, R. 2007. *Kontroversen in der Literaturtheorie—Literaturtheorie in der Kontroverse*. Bern (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 19).
- Klunder, N. 2005. *'Lucidarius'. De Middelnederlandse Lucidarius-teksten en hun relatie tot de Europese traditie*, Amsterdam (Diss. Leiden 2005).
- Koldau, L.M. 2005. *Frauen—Musik—Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*. Köln/Wien.
- Kurzke, H. and Schäfer, Ch. (eds) 2010. *Kirchenlied und Kultur*. Tübingen (Mainzer Hymnologische Studien 24).
- Lambert, E. 2017. *Singing the resurrection. Body, community, and belief in Reformation Europe*. New York.
- Lambert, E.M. 2018. *Singing the resurrection. Body, community, and belief in reformation Europe*. New York.
- Langer, U. 2017. *Lyric in the Renaissance. From Petrarch to Montaigne*. Cambridge.
- Laureys, M., and R. Simons (eds) 2010. *Die Kunst des Streitens. Inszenierung, Formen und Funktionen öffentlichen Streits in historischer Perspektive*. Bonn.
- Leaver, R.A. 2017. *The whole church sings. Congregational singing in Luther's Wittenberg*. Grand Rapids, Michigan (Calvin Institute of Christian Worship liturgical studies series).
- Lehtonen, T.M.S., and L. Kaljundi (eds.) 2016. *Re-forming Texts, Music, and Church Art in the Early Modern North*. Amsterdam (Crossing boundaries, 2).
- Letellier, R.I. 2017. *The bible in music*. Newcastle upon Tyne.
- Lie, O.S.H. 1994. What is Truth? The Verse-Prose Debate in Medieval Dutch Literature. *Queeste* 1: 34–65 (online: http://www.dbnl.org/tekst/lie_002what01_01/lie_002what01_01_0001.php accessed on 1 May 2018).
- McShane, A. 2016. Drink, song and politics in early modern England. *Popular Music* 35: 166–190. DOI: 10.1017/S0261143016000027.
- Meyer, U., R. Simanowski, and Ch. Zeller. 2006. *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen.
- Mühlethaler, J.-C. 2010. Vers statt Prosa. Schreiben gegen den Strom im Frankreich des ausgehenden Mittelalters. *Chloe. Beihefte zur Daphnis* 42: 163–182.
- Newman, S. 2007. *Ballad collection, lyric, and the canon. The call of the popular from the Restoration to the New Criticism*. Philadelphia.
- Paech, J. 2008. *Intermedialität—analog, digital. Theorien, Methoden, Analysen*. München.

- Pettegree, A. 2005. *Reformation and the Culture of Persuasion*. Cambridge.
- Pettegree, A. 2015. *Brand Luther. How an Unheralded Monk Turned His Small Town into a Center of Publishing, Made Himself the Most Famous Man in Europe—and Started the Protestant Reformation*. New York.
- Plumley, Y. 2011. *Citation, intertextuality and memory in the Middle Ages and Renaissance*. Exeter.
- Poel, D. van der, L.P. Grijp, and W. van Anrooij (eds). 2016. *Identity, intertextuality and performance in early modern song culture*. Leiden.
- Quitslund, B. 2008. *The Reformation in Rhyme. Sternhold, Hopkins and the English Metrical Psalter, 1547–1603*. Florence (St Andrews Studies in Reformation History).
- Rajewsky, I.O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen (UTB für Wissenschaft Medien- und Kommunikationswissenschaft, 2261).
- Rasch, R. 2017. [Review of] *Identity, Intertextuality, and Performance in Early Modern Song Culture*. Dieuwke van der Poel, Louis Peter Grijp, and Wim van Anrooij, eds. *Renaissance quarterly* 70: 1192–1193.
- Rasch, R. (ed.) 2005. *Music publishing in Europe 1600–1900. Concepts and issues; bibliography*. Berlin (The circulation of music 1).
- Rasch, R. 1981. *Aspects of the perception and performance of polyphonic music*. Utrecht.
- Raymond, J. 2003. *Pamphlets and Pamphleteering in Early Modern Britain*. Cambridge.
- Ribhegge, W. 1997. Kontakte und Kontroversen. Martin Luther, Erasmus von Rotterdam und Thomas More. In *Europa. Wiege des Humanismus und der Reformation*, ed. H. Boverter and U. Baumann. Frankfurt am Main: 111–129.
- Rödding, G. 2015. *Ein neues Lied wir heben an. Martin Luthers Lieder und ihre Bedeutung für die Kirchenmusik*. Neukirchen-Vluyn.
- Rothenberg, E., and L. Wegener (eds) 2017. *Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven*. Berlin (Liturgie und Volkssprache, 1).
- Ruusbroec, Jan van. 1981. *Vanden seven sloten*. Intr. and ed. by G. de Baere. Tiel/Leiden (Studiën en tekstuitgave van Ons Geestelijk Erf, Part xx, 2).
- Schliske, O. 1948. *Handbuch der Lutherlieder*, Göttingen.
- Smolinsky, H. 2004. Dialog und kontroverstheologische Flugschriften in der Reformationszeit. In *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, eds. H.B. Guthmüller, and W.G. Müller. Wiesbaden: 277–291.
- Spoerhase, C. 2006. Wissenschaftsgeschichte als Konfliktgeschichte. Am Beispiel von Kontroversen in der Literaturtheorie. *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen* 29–30: 17–24.
- Spoerhase, C. 2007. Kontroversen. Zur Formenlehre eines epistemischen Genres. In *Kontroversen in der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse*, ed. R. Klausnitzer and C. Spoerhase. Bern: 49–92. (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 19).
- Stolt, B. 1990. Luther-Kontroversen. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 109: 402–414.

- Talkner, K. 2012. *Singen und Sammeln. Liedpraktiken in den Lüneburger Klöstern der Frühen Neuzeit*. Hannover (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Niedersachsens 134).
- Tervooren, H. 2005. *Van der Masen tot op den Rijn. Ein Handbuch zur Geschichte der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur im Raum von Rhein und Maas*. Berlin.
- Tischler, H. 1995. Mode, Modulation, and Transposition in Medieval Songs. *The Journal of Musicology* 13: 277–283. DOI: 10.2307/764108.
- Troc  -Latter, D. 2016. *The Singing of the Strasbourg Protestants, 1523–1541*. London (St Andrews Studies in Reformation History).
- Wagner Oettinger, R. 2004. *Music as propaganda in the German Reformation*. Aldershot etc. (St Andrews Studies in Reformation History).
- Wagner Oettinger, R. 2017. *Music as propaganda in the German Reformation*. New York.
- Warnar, G. 2007. *Ruusbroec. Literature and Mysticism in the Fourteenth Century*. Leiden (Brill's Studies in Intellectual History 150).
- Way, L.C.S., and S. McKerrell. 2017. *Music as multimodal discourse. Semiotics, power and protest*. London etc. (Bloomsbury advances in semiotics).
- Wetzel, R.D., and E. Heitmeyer. 2013. *Johann Leisentritt's Geistliche Lieder und Psalmen, 1567. Hymnody of the Counter-Reformation in Germany*. Madison, New Jersey etc.
- Worstbrock, F.J., and H. Koopmann (eds). 1986. *Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit*. Tübingen (Kontroversen, alte und neue, Bd. 2. Akten des VII. Kongresses der IVG).

PART 1

Media Theory of Poetical Impact



Wort and Wîse: Retextualization in Fifteenth and Sixteenth Century German Song Culture

Franz-Josef Holznagel

1 Some Reflections on the Effects of *dôn*¹ Reuses and Contrafacts: Thinking on Two Levels and Clustering²

1.1 *Thinking on Two Levels*

Dôn reuses and contrafacts are classic forms of retextualization³ which enable two-level thinking, creating a characteristic effect. The text being heard or read (re-text, Level II) is related to the remembered pre-text (Level I). The aesthetic appeal of retextualization lies in the fact that the informed addressee recognizes the pre-text in the re-text and can compare the text presented (in performance or reading) with their knowledge of the pre-text. This opens up a dialogue with the tradition; in the process, the pre-text can be (partially) approved or (partially) contradicted.

Texts are always at the crossroads of divergent discourses. This embedding in previous orders of speech can be disguised (when authorship is presented as inspired by the aesthetics of genius). In contrast, retextualizations often emphasize their incorporation into traditions and capitalize on distinction from the previous aesthetic. In the case of lyric poetry, the two levels on which the recipient operates are again differentiated, because both the pre- and the re-text are usually combined with melodies. This yields particularly complex meanings that do not exist in the tradition of unsung genres. This production of meaning can be represented as a semiotic rectangle.⁴

-
- 1 Since there is no equivalent in English, the Middle High German *dôn* is used in this article, a term describing the reusable structure of metre and melody of a stanza. The purpose of this article is to show exactly how metre and melody were reused and what effects this could potentially have had.
 - 2 Ich danke Kate Sotejeff-Wilson für die umsichtige wissenschaftliche Übersetzung ins Englische und Annika Bostelmann für die sorgfältige Durchsicht des Manuskripts.
 - 3 On the term retextualization cf. especially Bumke and Peters (2005).
 - 4 Cf. Holznagel (2005); Holznagel (2007).

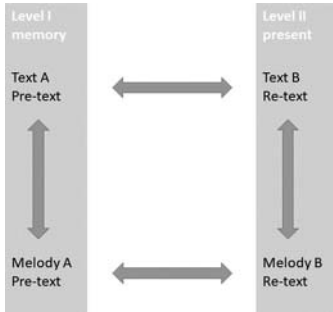


FIGURE 1.1 Semiotic rectangle of retextualization

Text and melody B are accessible in the current vocal presentation, while the listener has to recall text A, its melody, or both. This creates a range of possibilities for comparing the four positions, each of which generates its own semantic effects. In addition to the semantics of comparing text A and B, also present in unsung texts, the interactions between text B and the melodies A and B would have to be taken into account when considering re-texts of lyric poetry.

One important effect is that the combination of text A and melody A can lead to a veritable semanticization of metrical structures, because the contents, so to speak, rub off on the form. As a result, the music or even the metrical structure can be used as a discourse marker: When a recipient is accustomed to a certain relationship between word and sound, listening to a melody alone can evoke the idea of a particular thematic field without requiring exact knowledge of the original text associated with the melody.

1.2 *Literary and Musical Clusters*

Another characteristic of the retextualization of sung texts is the formation of literary and musical clusters. When texts are sung in the same *dôn*, and/or with the same melody, contrafact or tune reuse may create bridges to songs that are interconnected by formal characteristics, but can differ very much in terms of topic and content. Such clusters are peculiar entities because they do not form a definite centre and are constantly expanding. They also overlap with similar clusters (creating interference). While they can be very durable and encompass large geographical areas, the impact of the changes and innovations in media in the fifteenth and sixteenth centuries is revealing.⁵

5 Preferably these clusters should be analyzed more intensely, this kind of research could be based on Michael Curschmann's work (1970) on the Heselloher tradition.

What do these literary and musical clusters look like in the fifteenth and sixteenth centuries? How does the semanticization of melodies and metrical structures affect clustering? To address these two questions, the reception history of the song *Die welt hat ain thummen mut* is analysed here.⁶

2 A Pronounced Case of Clustering: The Reception History of the Droll Song *Die welt die hat ain thummen mut*

A farmer goes out to bring his master a load of logs; his mistress is to receive a basket of eggs.⁷ When, at the court of his feudal lord, he sees the lady on the battlements, he cries out that he would sacrifice his horse and cart if he could spend time with the mistress. The lady takes him at his word, and so *ir baiders will* ('their common will') is fulfilled (st. 3, v. 5). Then the brand new adulterer enters the courtyard and exclaims that he regrets the loss of his horse and cart because, after all, one (woman or log?) is like another (st. 4, v. 4–5: *ich sprach: wie aine als die anderen sey, / mich rewet mein roß vnd mein wagen*).

This most unkind statement must seem puzzling to the the farmer's lord who happens to be passing by, so he asks for an explanation. In this dangerous situation, the farmer resorts to a ruse that, on the one hand, obscures his act of adultery, but on the other, makes his speech act appear plausible: He claims that the lady had taken away his team because some of the logs he brought were crooked, but since the logs all burn in the same way once they are in the oven, he feels mistreated and asks his master to help him regain his mistress' favour (st. 6 and 7). The lord then asks his wife about the motives of her actions, and since she cannot openly admit to adultery, she returns the love-token to the peasant (st. 9).

This song originates in the mid-fifteenth century, as far as can be reconstructed from the tradition, probably in the Upper German region. It belongs to the literary tradition of droll songs (*Schwanklieder*), which are documented as

6 About this song see Bax (1935); Brednich (1983); Brednich (1973) 167–168; Brednich (1968); Böhme (1966) 170–171 (*Die Welt hat einen thummen muot*) and 537 (*Een boerman*); Erk and Böhme (1988) 444 (*Die Welt die hat ein' dummen Mut*) and 445 (*Een boerman*); Haapalainen (1976) 249–256; Holzapfel (2006) 322–323; Houtsma (2002) 157–158; Mone (1837); Ranke and Müller-Blattau (1987) no. 15 (43–45) 235–237; Roth (1977) 272; Van der Poel et al. (2004) 1, 84–85 and 2, 109–110; Williams (1930); Winkelman (2003); Cf. Holznapel and Möller (2013) for a discussion of the following example in German.

7 The following sketch of the song action is based on the Upper German long version of Manuscript R (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Vat. iv. 228, fol. 59^{rv}). This version has been edited by Williams (1930) (quoted) and Roth (1977): 272–273.

early as the eleventh century in Latin manuscripts from the German-speaking area. These were only written down during the High Middle Ages and are increasingly recorded in the new media available in the fifteenth and sixteenth centuries.⁸ The text under discussion holds a special position within this tradition because it combines two independently established narrative schemata ('unnoticed adultery of a noble lady' and 'recovery of the goods lost in an amorous escapade').⁹ Thus, it doubles the unexpected turnover of the action typical of the droll story.

A thoughtless utterance by the protagonist initiates both parts of the action. In both cases, this speech act has unforeseen consequences, which in the end have a positive effect on the farmer. First, his murmured wish to share a bed with the mistress leads to the unexpected amorous escapade, and then his other spontaneous remark that the lady is like any other woman leads to the recovery of the lost goods. The speaker in the first part of the text is merely a passive beneficiary, who seizes the moment, but then does not want to accept the disadvantages of the pleasures granted to him.

In the second part, the turn in the plot is based on the peasant's quick-wittedness, more precisely on his ability to give a new meaning to a carelessly pronounced sentence (highly dangerous to the speaker) by stating a fictitious but plausible context to the addressee. On the one hand, this new meaning distracts him from the adultery that has just been committed (and thus defuses the explosive power of what is actually meant). On the other hand, it serves the peasant's material interests. The adulterer performs a decisive linguistic transformation, substituting the ambiguous statement, *wie aine als die anderen sey*

8 See especially the famous *Modus Liebinc* in the *Carmina Cantabrigiensia*, which is considered to be the earliest evidence of the widespread story of the snow child. For the German poetry of the thirteenth century cf. Reinmar MF³⁸ no. LXIV, Neidhart HW 46,28 or Gottfried von Neifen KLD 15. no. XXXIX and no. XL. In the late Middle Ages droll songs are closely connected to the Neidhart reception, see especially the Neidhart manuscripts c (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: mgf 779), d (Heidelberg, Universitätsbibliothek: cpg 696), f (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, mgq 764) and w (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. s. n. 3344), the droll story book about 'Neidhart Fuchs', and the authors Göli and Hans Heselloher, whose texts are oriented towards Neidhart. In contrast, this genre is also found in fifteenth and sixteenth century songbooks. The oldest remaining one is the song *Es fur ein paur gen holz* (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 40.613, p. 91) in the Lochamer songbook, cf. Rolf Wilhelm Brednich (1973): 169–170, which does not mention the early evidence of the thirteenth century. Other examples can be found in Fichard's songbook (lost), in the manuscript Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. St. Blasien 77 and in the Rostock songbook.

9 About the patterns cf. Roth (1977): 25, and for our droll song especially 43 and 272–273 (no. D 13).

(in st. 4, v. 4), with the expression *ain fuder stangen holtz* (st. 6, v. 2), adding that some of the logs are too crooked: *die seindt ain thayll zu krummen* (st. 6, v. 3).

For the attentive listener and reader, this is a play on two meanings. Literally, the ‘crooked log’ merely means a trivial object, which ties in with the initial situation (a farmer supplying wood), an appropriate explanation of the enigmatic sentence. In a second meaning, however, the crooked branch is a sexual symbol referring back to the adultery that just occurred, so that there is a metaphorical relationship between the invented object and the real cause of the loss of the horse and cart. This has a comic effect on the recipient, who knows the facts and decodes the figurative meaning.

The metrical form of this droll song about adultery is divided into clearly distinguishable parts: A couplet with four stresses and male cadence is followed by two rhyming verses with three stresses and female cadence embracing a (male or female) orphan verse with four stresses, called the bridge. The verses are consistently upbeat (U). The metrical pattern is therefore: U 4 m a / U 4 m a / U 3 f b / U 4 m (or f) x / U 3 f b.¹⁰ This pattern agrees with two German stanzas of the Codex Buranus, is very widespread in the late Middle Ages and is known as the Lindenschmidt stanza (especially in the field of historical and political event songs).¹¹ Within this family of tunes, the songs that go back to the droll story about adultery constitute a relatively well-defined group,¹² because unlike other texts with the same tune, they have a melody that changes slightly in the course of the tradition, but always has the same basic musical structure: It is usually set in Dorian mode and its structure clearly supports the metrical division of the text. Only the first two verses are combined into a larger arc. With regard to the later versions, it should be noted that the melody was originally composed without repetition of identical components and solely based on the the combination of similar structures (especially in the lines 3 to 5).¹³

The text of the droll song has been handed down in three versions. They differ markedly in their written language and their macrostructure: The first version is written in Upper German language and is represented by ten stanzas

10 Explanation of the formula: U 4 m a / U 4 m a = Two rhyming verses with upbeat and four stresses and ending in a stress, f = verse ending in an unstressed syllable, x = verse without rhyme, that is, an orphan verse.

11 Wachinger (1985).—Cf. also the articles by Seláf and Steinkamp in this volume.

12 However, there are overlaps with another song group in the Lindenschmidt *dôn*, centred around the love song *Ob ich schon arm und elend bin*, for which a quite similar melody has been preserved, so one could speak of two overlapping clusters of texts in similar metric structures (*Tonfamilien*).

13 According to the earliest evidence of the melody, the Glogau songbook.

in the housebook (*Hausbuch*) of Simprecht Kröll (R = Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Vat. IV. 228, fol. 59^{r-v}; Augsburg 1515–1522).¹⁴ The final stanza is characteristic of this version (st. 10), and is missing in the other surviving texts. In it, the narrated event is ironically stylized as a fall in the relationship between the estates: no nobleman could trust a peasant after this adultery. According to the readings indicated in the edition, this version also includes trial pen strokes (*probatio pennae*) in an incunabulum (Tübingen, University Library, Ce 197.2^o, fol. 1^a, Upper German after 1486), which, however, quotes only the first stanza of the song.¹⁵ This may be due to the sporadic, incomplete method of recording, but it may also reflect the tradition of only recording the incipit, or first stanza, in music manuscripts (see further).

The second version can be found as no. 15 in the Rostock songbook (Rostock, Universitätsbibliothek, Mss. Phil. 100/2, fol. 16^r–17^r, Low German, third quarter of the fifteenth century).¹⁶ It has been recorded in the Low German territories and shows two additional stanzas to R. The first one (no. 15, vv. 46–50) again mentions the lady at the end of the song: She gives the horse and cart back to the peasant, but not without encouraging him to repeat their adultery. In doing so, she cleverly resorts to the double coding of the crooked wood introduced by the farmer himself: *ach kum her weder, wen du wult, / brinck vns dat krumholt vaken!* The second additional stanza (no. 15, v. 51–55) mentions a *hertich hinrik* ('duke Henry') who sang or transferred the preceding song and was often seen in *Brunswik* ('Brunswick' in Lower Saxony).

The third version is first attested in the Antwerp songbook (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, A 236.5 Poet., Antwerp 1544).¹⁷ Thereafter, between 1560 and 1640, it is found in three Dutch songbooks (the *Oudt Amsterdam*

14 Edition by Williams (1930) 143–145 and Roth (1977) 272–273. About the manuscript see RSM 1 (1986) vol. 1, 250.—Meyer (1989) 406–428 and 613–620.

15 Edition by Mone (1837). This is followed by inaccurate and varied printed versions by Böhme (1966) 170 (as a note to no. 82^a) and Erk and Böhme (1893) 444 (as a note to no. 127^a). Mone does not indicate which incunabula he used. I would like to thank Dr Gerd Brinkhus of the Universitätsbibliothek Tübingen for identifying it (by letter).—Cf. also Brednich (1983) and Roth (1977) 272–273.

16 Edition by Ranke and Müller-Blattau (1987) no. 15. About the manuscript see Heller, Möller and Waczkat (2000); Heydeck (2001) 128–132; Holtorf (1992); Holznagel and Möller (2003); Holznagel (2010). For more information on the Rostock songbook see <http://www.rostocker-liederbuch.de> accessed on 23 April 2018.

17 Edition (with bibliography) by Hoffmann von Fallersleben (1855) 50 f., no. xxxv; Joldersma (1983) 1, 39–40 and 2, 71–72; Van der Poel et al. (2004) 1, 84–85 and 2, 109–110. About the printed edition cf. De Bruin and Oosterman (2002) no. T 1539, M0179; Koepf (1929); Tervooren (2006).

Liedboek,¹⁸ the collection *Amoreuse liedekens*¹⁹ and the *Haerlems Oudt Liedt-Boeck*²⁰), and also provides the basis for the farce *Boere-klucht van Teeuwis de boer en men juffer van Grevelinckhuysen*²¹ by the surgeon and poet Samuel Coster, printed in Amsterdam in 1627. On the macrostructural level, it diverges significantly from both the Rostock songbook and Simprecht Kröll's housebook: The third version lacks the stanza which explains the lady's willingness to return horse and cart with her fear of loss of honour,²² which is handed down in both the Upper German and Low German traditions.²³ It is also important for the relationship between the three versions that the Dutch texts do not contain the final stanza from the Rostock songbook (no. 15, v. 51–55) or the last stanza from Simprecht Kröll's housebook (st. 10). But the Low German text (unlike in the Upper German tradition) does include the lady's final speech asking the farmer to come back.²⁴

This sketch of the reception history reveals that the *dôn Die welt die hat ain thummen mut* circulated in three textual versions, which are attested from the end of the fifteenth century to the mid-sixteenth century in three large linguistic areas, the Upper German, the Low German, and the Dutch-Flemish.²⁵

None of the examples mentioned so far recorded a melody for the droll song. This is no coincidence, as in the media formats used in all these cases it is possible, but not compulsory, to record notation. The text is written down (in whole or in part), but the melody belonging to the song usually is not. Knowledge-

-
- 18 Berlin, Staatbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Zf 7788R (lost).—Cf. Houtsma (2002) 157–158 and 160, footnote 9.
- 19 Cf. Klatter (1984) 34–35.
- 20 Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 1C 28.—Cf. Houtsma (2002): 157–158 and 160, footnote 8.
- 21 Cf. Kollewijn (1883) 68–70 (vv. 1706–1755).
- 22 Cf. Ranke and Müller-Blattau (1987) no. 15, vv. 46–50, and Williams (1930) 143–145, st. 9.
- 23 Surely a later ingredient is the last verse in the version from Coster's *Boere-klucht van Teeuwis de Boer*, which describes how the farmer sings *met luyder keele* ('full-throatedly') out of joy about his coup.
- 24 Cf. Van der Poel et al. (2004) no. 35, st. 9.
- 25 The starting point of the tradition and the concrete distribution channels, however, are more difficult to reconstruct. The linguistic and literary forms of the texts give some indications. Thus, the Rostock version shows a linguistic level which can only be explained by an Upper German original being adapted into Low German. The Antwerp songbook was probably also adapted from Upper German language. Moreover, Brednich supposes that the Rostock songbook acted as a link between the Upper German and Dutch traditions. This consideration is based primarily on literary evidence (cf. Brednich [1968] 79–80), this would be worth discussing again in the light of a precise linguistic analysis.

able recipients have to recall it for themselves. This gradually changes in the songbooks of the fifteenth century, which have a greater proximity to musical performance and therefore more often include musical notation. The Rostock songbook offers a melody only for about half of the songs, for example; thus, even in this medium, the notation of music clearly remains optional. This remains the case even in the sixteenth century, as shown by printed collections such as the Antwerp songbook. The situation changes fundamentally if one considers the different arrangements of our droll song. Overall, they can be classified into three groups:

- (a) reception of the song in the sophisticated musical culture of the fifteenth and sixteenth centuries,
- (b) secular and spiritual contrafacts, and
- (c) transformation of the song action into a dramatic farce.

2.1 *The Reception of the Song in the Sophisticated Musical Culture of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*

The first group contains three demonstrable cases of the song entering a more sophisticated musical culture. The three-part composition in the manuscript Glogau songbook²⁶ dates back to the fifteenth century, and from 1537 onwards, Schöfer and Apiarius published the song in the various editions of their printed songbook.²⁷ The five-voice setting in this songbook is attributed to a named composer, Thomas Stoltzer.²⁸ From 1544 onwards, melody and text quotes from an unknown version of the song can be found in three parts of Wolfgang Schmeltzl's collection of polyphonic quodlibets, that is, three literary and musical montages that create a new, polyphonic whole from splinters of widely used *dône*.²⁹

These revisions radically alter the balance between music and text: The text often only quotes the first stanza, sometimes even just a single line; in contrast, a comparatively differentiated system, namely various types of mensural

26 Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. ms. 40098, quer 4^o, no. 256. Edition of the song parts by Ringmann and Klapper (1936) 10, no. 12 (melody with the text from the songbook by Schöffer and Apiarius [see below]) and 124 (commentary). About the manuscript see Fink and Salmen (1995); Sappler (1981).

27 Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. pr. 39 (Beibd. 2). Edition by Moser (1967) 169–175, no. 55.—About the printed songbooks see Bruns (2008).

28 About Thomas Stoltzer see Hoffmann-Erbrecht (1964) Schmidt-Beste (2006).

29 Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. pr. 453.—Edition by Flotzinger (1990) Quodlibet no. VI, 44–55; Quodlibet no. VII, 56–63; Quodlibet no. XX, 122–133. About Wolfgang Schmeltzl see Bienenfeld (1904) and Flotzinger (2005).

notation, are used to record the melodies. This goes hand in hand with a typical change in layout: The vertical text manuscript is replaced by a combination of several printed booklets in horizontal format, each of them only containing the melody of a single voice. This transition to partbooks is quite clearly explained by a change in usage. Previously, individual songs and textless songbooks had largely been recorded for archives and not necessarily been used for performance. In contrast, the new partbooks were designed for practical use in musical circles: Each musician or singer could easily find the melody in the desired range and the horizontal format facilitated an overview of the sequence of notes.

This tradition developed within the manuscript culture, as the example of the Glogau songbook shows, before entering Gutenberg's new world, after the initial difficulties with musical notation were overcome. In this context, the above-mentioned 1537 first edition of the songbook by Schöffler and Apiarius should be emphasized. It is considered one of the earliest examples of completely printed staves;³⁰ previously, a combination of empty staves and handwritten music notes³¹ were used.³²

The adaptation of the droll song by sixteenth-century composers is thus characterized by a different treatment of text and music. They take the text, and possibly modify it slightly, but fundamentally change the musical aspect of the song. This form of retextualization, *contrafacture*, the technique of writing new texts to given melodies, is thus the direct counterpart to the procedure presented in the following section.³³

30 About musical notation in print see Staehelin (2003).

31 Although musical notation could already be integrated into printing technology, handwritten recordings of polyphonic songs were still common throughout the whole 16th century. Concerning our droll song's tradition this phenomenon can be illustrated with regard to the music manuscript Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 40.190 which is a handwritten copy of Schmeltzl's printed collection of quodlibets.

32 Another shift applies to the status of authors and composers: While the librettist remains anonymous, the composer is often mentioned by name. Thomas Stoltzer even turns the song text into a veritable ego document, altering the last line of the first stanza so that his surname appears as rhyming word. This indirect marking of authorship is additionally underlined by repeating the fifth verse in Stoltzer's version, creating a stanza structure of six lines.

33 There is an abundant amount of literature concerning *contrafacts*. Exemplary, some titles should be listed here: Berthold (1918); Gennrich (1965); Hennig (1908); Lipphardt (1967); Mertens (2005); Pelnar-Zaiko (1984); Ruberg (1984); Schiendorfer (1995); Verweyen and Witting (2000).

2.2 *Secular and Spiritual Contrafacts*

The significance of the contrafact for sixteenth-century song culture is well known. However, the focus is usually on the technique, related to Martin Luther and others, of singing newly written religious texts to the melodies of well-known secular songs. It is less well known that secular texts have also always been linked to the melodies of earlier secular songs. In the reception history of the song about the clever peasant at least four (very different!) cases of secular retextualization can be demonstrated.

The first case is a song that appeared in an Erfurt songbook in 1529³⁴ and complains about the pernicious influence of a *stoltzen meydleyn* ('proud young woman'), who presents herself to the male observers in the rose meadows and would not be satisfied by any good marriage (incipit: *Ich woelt gern singen vnnnd weyß nicht wie*). It belongs to the genre of scolding songs (*Scheltlieder*) and carries parodic features because it reverses the traditional love constellation of German courtly lyric.

In contrast to this, the text printed about thirty to forty years later for the song *was woellen wir aber heben an*³⁵ belongs to the historical and political genre. The text was passed down in a song booklet that was then integrated into a larger miscellany book with sixteenth-century printed matter. Its author, Nicholas of Brunswick, is named but otherwise completely unknown, and it deals with the execution of the mercenary Niklas Lang in Krems. Nevertheless, it builds an enlightening thematic bridge to the Erfurt printed edition by remarking that one should refrain from dealing with the beautiful *frewlein* ('young ladies'), because such contact has only brought disgrace.

The third secular contrafact is a rather conventional medieval courtly love song (*Minnelied*), which asks for God's assistance against the envious and contemptuous (incipit: *Ob ich schon arm vnd elend bin / noch trag ich einen steten sin*).³⁶

34 Zwickau, Ratsschulbibliothek, 125 30.5.20. (27). Edition: *Altdeutsches Liederbuch*, ed. by Böhme (1877) 284–286, no. 201 and *Deutscher Liederhort*, ed. by Erk and Böhme (1988) vol. II, 641, no. 839–840.

35 Colmar, Bibliothèque de la Ville, CPC 752 XVI^e. Cf. *Unbekannte Ausgaben*, ed. by Heitz (1911) and RSM (1985), vol. 1: 541.

36 Jena, Universitätsbibliothek, 12 Bud. Sax. 6 (24). The song belongs to another group of songs in the Lindenschmidt *dōn*, which are characterized by the incipit *Ob ich schon arm und elend bin*. It is revealing that the title page indicates a direct reference to the song of the clever peasant: *Schoene Lieder Drey / | Das Erste / Ob ich schoen arm vnd | elend bin / Jm thon / Die Welt die | fuort ein dummen mut*.—Cf. *Das Ambraser Liederbuch*, ed. by Bergmann (1962) 24–25, no. XXVII and 328–331, no. CCXXVII. *Altdeutsches Liederbuch*, ed. by Böhme (1877) 537. no. 431; *Deutscher Liederhort*, ed. by Erk and Böhme (1988) vol. 2,

The fourth secular contrafact, the song *FVhrleut die han einen guten mut*, found, for example, in the Ambras songbook of 1582,³⁷ can also be classified (like the song of the clever peasant) as a droll song, but is particularly macabre: It tells the most unsavoury story of how some unreliable waggoneers harm themselves because they drink stolen wine from a barrel in which a corpse had been hidden to save the customs for its transfer.

These are far from the only examples of secular contrafacts. Rather, the Upper German tradition is transformed several times (apparently independently of each other) into spiritual song in the sixteenth and early seventeenth centuries. The earliest adaptation can be found in the works of Adam Reißner,³⁸ who was committed to the teachings of the Silesian reformer Caspar Schwenckfeld von Ossig. Reißner wrote a large number of hymns for the Schwenckfeld community, with both new and old melodies.³⁹ In this context, the song *Von der vnrainen welt*, which already referenced the peasant song with its incipit (*Die welt die hatt ain thumen mut*),⁴⁰ received a melody coinciding with the tenor voice in the Glogau songbook and in Stoltzer's version.

Adam Reißner's songbook was not printed but circulated in handwritten copies in the sixteenth century. In the subsequent period its reception extended beyond Europe, as members of the Schwenckfeld community emigrated to America. Reißner's contrafact of the song about the clever peasant was copied there again and again until the second half of the eighteenth century; it is possible to prove an uninterrupted chain of transmission from 1554 to 1758.⁴¹

552, no. 747; Forster, ed. by Gudewill et al. (1964–1997) Teil 5, 161–163 (text and melody) and 184 (commentary); Holzapfel (2006) 1173–1174; Volks- und Gesellschaftslieder, ed. by Kopp (1905) vol. 1, 43, no. 38; Forster, ed. Marriage (1903) 204, no. XLIX (text) and 265–266 (commentary).

37 Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv. no. 5410.—Das Ambraser Liederbuch, ed. by Bergmann (1962) no. 134, 161–162; Cf. Holzapfel (2006) 618. About the Ambras songbook and the other Frankfurt print editions of 1578–1618 cf. RSM, vol. 1 (1985) 398–401.

38 Reißner, ed. by Janota and Evers (2004) vol. 2, 10–21 and 38–46 and 24–37 (about Schwenckfeld).

39 Adam Reißner's songbook is preserved in several manuscripts close to the author: Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. 1. 3. 4° 10 (East Swabian, around 1554). Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 76.13 Aug 2° (Upper German, 1596). Ulm, Stadtbibliothek: Hs. 6729–6734 (Upper German, 1597). Cf. Reißner, ed. by Janota and Evers (2004) vol. 2, 63–70 and 89–112 and 112–135. About the songs of the Schwenckfeld community in general see Evers (2007).

40 Cf. Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. 1. 3. 4° 10, fol. 186r.—Facsimile in: Reißner, ed. by Janota and Evers (2006) vol. 1.

41 Cf. Reißner, ed. by Janota and Evers (2006) vol. 2, 468; Kadelbach (1976). About the reception of German hymnals in North America in general see Holzapfel (1998).

In addition to Adam Reißner's song *Von der vnrainen welt*, at least two other spiritual contrafacts are known from Upper German territories. One of these is the *Geistliche Ackermann* ('Spiritual Ploughman'), an allegorical song about Christ. It appeared four times and in slightly varied form in song booklets between 1560 and 1600,⁴² and then entered various hymnals at the beginning of the seventeenth century in an expanded version (such as Beuttner's 1602 hymnal).⁴³ The other one are various Upper German versions of the lament about the state of the world (*Weltklage*), *Die welt die hat ein thummen mut*, that circulated between 1560 and 1600.⁴⁴ Some versions are attributed to the *Meistersinger* and reformatory songwriter Martin Schrot⁴⁵ of Augsburg. A variant of the melody found in Schöffner and Apiarius⁴⁶ was adopted in Scandinavian hymnals of the seventeenth and eighteenth centuries, showing that the reception history of the song does not end in the early 1600s.

In Flanders and the Netherlands too, the secular *dôn* underwent repeated contrafacts. Two thematically related spiritual transformations are noteworthy; these address the theme of world renunciation and Christ as saviour and can be found in the oldest printed Dutch collection of spiritual music with notes, the *Deuoot ende profitelijck boecxken*, published in Antwerp in 1539 by Simon Cock.⁴⁷ Again, the melody shows many structural similarities to the tenor part in the Glogau songbook. Another contrafact is found in the collection of

42 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Yd 7831, no. 41. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Hymn. 5020. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Hymn. 5034. Bern, Universitätsbibliothek, zB Rar 315: 55 (Rar. Pf. Müller, Langnau, no. 50). Editions of single versions in: Deutscher Liederhort, ed. by Erk and Böhme (1988) vol. 111, 840, no. 2144 (with a melody from Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. mus. Z 98); *Das deutsche Kirchenlied*, ed. by Wackernagel (1841) 578, no. 681. Cf. Holznagel and Möller (2013).

43 Innsbruck, Jesuitenkolleg Bibliothek, Nr. 42214. Facsimile: Beuttner, ed. by Lipphardt (1968) fol. 117^v–119^r.

44 Colmar, Bibliothèque de la Ville, CPC 752 xv1^e. Heidelberg, Universitätsbibliothek, F 709. Heidelberg, Universitätsbibliothek, F 1821. Heidelberg, Universitätsbibliothek, F 4070. Heidelberg, Universitätsbibliothek, F 5287. The whole group has not been edited yet. Cf. Holznagel and Möller (2013).

45 About Martin Schrot see RSM (1989) vol. 12: 49 and reg. and Kugler (1991) 407–408.

46 Cf. Haapalainen (1976) 249–256.

47 Brussels, Koninklijke Bibliotheek / Bibliothèque royale, L.P. 7795. Edition: *Een deuoot ende profitelyck boecxken*, ed. by Scheurleer (1889) no. 78 (*Die sinen voet set in eenen doren*) and no. 79 (*Die mensch is seer dom ghesint*). Cf. De Bruin and Oosterman (2002) vol. 1, 145, T1374 and 123, T1083 and (about the collection) vol. 2: 779 (D161/DEPB1539). Knuttel (1974) 70–73 (<http://www.liederenbank.nl/liedpresentatie.php?zoek=3934&lan=nl> and <http://www.liederenbank.nl/liedpresentatie.php?zoek=3935&lan=nl> accessed on 23 April 2018).

the *Souterliedekens*, which translate the complete Psalter into Dutch rhymes and underlay them with partly borrowed, partly newly composed melodies. Together with the *Deuoot end profitelijck boecxken*, which is a year older, these constitute the largest printed archive of Dutch-Flemish spiritual lyric poetry of the sixteenth century. In this archive, Psalm 86 is set to music by means of a slightly modernized version of the *Boerman's* melody.⁴⁸

In most cases spiritual and secular transformations are handed down in small song booklets with a maximum of four sheets. These booklets consist of a more or less decorated title page and two to three songs with similar content. This format lacks musical notes. On the title page or with each song, however, there is a note about the melody in which the texts are to be sung. This is a similar split between written text tradition and oral tradition of the melody to the one often seen in manuscripts of the fifteenth century. Such song booklets could be integrated into larger volumes—revealing the literary interests of the collector. Famous examples of these bookbinder symbioses include Jörg Dürnhöfer's songbook, dated about 1515,⁴⁹ and the Weimar songbook dating from about 1537.⁵⁰ In the reception history of the song of the clever peasant, this tradition type is represented in a miscellany at Colmar town library,⁵¹ composed of Strasbourg printed matter dating from the second half of the sixteenth century and containing various contrafacts of our droll song.⁵²

Even though the tradition of contrafacts is dominated by song booklets without a melody, other formats can be found. The handwritten copies of Adam Reißner's hymnal are especially interesting because they represent the type of songbook with melodies associated with an author which existed from the fourteenth century (for example in the Heinrich Laufenburg Codex, which was

48 Emden, Johannes a Lasco-Bibliothek, Theol. 8° 0795 H. *Souterliedekens*, ed. by Biezen and Veldhuyzen (1984) 197–198; *Souterliedekens*, ed. by Mincoff-Marriage (1922) no. 14, 34–36 and no. 19, 42–43.—De Bruin and Oosterman (2002) vol. 1, 546, T 6527 (<http://www.liederenbank.nl/liedpresentatie.php?zoek=13638&lan=nl> accessed on 23 April 2018). About the tradition see especially Scheurleer (1898); De Gier (1987); Lenselink (1959); Wiora (1953) 442–443 and 447.

49 Erlangen, Universitätsbibliothek, Inc. 1446a.—Edition: Dürnhöfers Liederbuch, ed. by Schanze (1993).

50 Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, 14.6: 60e.—Edition: Das Weimarer Liederbuch, ed. Kratzsch (1976).

51 Colmar, Bibliothèque de la Ville, CPC 752 XVI.

52 Cf. the miscellany Bern, Universitätsbibliothek, zB Rar 315: 55 (Rar. Pf. Müller: no. 50) with an Alemanic version of the 'Spiritual Ploughman'. Single sheets emerged slightly earlier than the song booklets. However, there are no traces of the song of the clever peasant in this format.

unfortunately burnt in Strasbourg in 1871).⁵³ Why did the hymn composer and his companions reuse such a long-established tradition? Surely because this hymnal was never planned for the general public, but intended for internal teaching use in the Schwenckfeld religious community, which was severely criticized and later literally persecuted. This hypothesis is supported by the fact that the other extant texts of Reißner's collection are also in manuscript, not printed, form.

In direct contrast to this, the 1602 Beuttner hymnal and the older Flemish collections show similarities to Reißner's hymnal in their layout, but were printed with the intention to reach as large an audience as possible. These printed collections could either be used in church services (in the case of Beuttner's hymnal) or for private paraliturgical devotion (assumed in the case of the Flemish collections). In contrast to Reißner's songbook, these three media made it possible for the songs they contain to be distributed widely. This is particularly true for the extraordinarily successful *Souterliedekens*, which went through multiple editions even in the first year of publication and were reprinted so often until 1564 that they are by far the most popular collection of spiritual Dutch-Flemish lyric poetry in the sixteenth century.

2.3 *Transforming the Song Action into a Dramatic Farce*

Samuel Coster's dramatic farce *Boere-klucht van Teeuwis de Boer, en men Juffer van Grevelinckhuysen* is directly related to the Antwerp songbook. The farce was performed for the first time in 1612 for the Amsterdam Chamber of Rhetoric (*Rederijkerskamer*) and was printed from 1627 onwards. It not only directly makes use of the plot of the droll song, but even quotes the *dôn* completely at the end to show the relation between re-text and pre-text.⁵⁴

3 *Reasons for the Success of the Song Die welt die hat ain thummen mut*

The latest research indicates that the droll song is extant in three manuscripts and four early print editions from three major linguistic areas. Furthermore, there are three reworkings into polyphonic partsongs dating from the sixteenth century, quite a few spiritual and secular contrafacts and a play based

53 Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, Cod. *B 121 4°. Wachinger (1985).

54 Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 447 G 83.—Edition: Coster, ed. by Kolléwijn (1883) 68–70, vv. 1706–1755.

on the plot, not forgetting the (largely overlooked) late reception in the seventeenth and eighteenth centuries, which extends to Scandinavia and the New World.⁵⁵

Such frequent usage of a secular *dôn* is not at all unique in the fifteenth and sixteenth centuries (see the reception history of Hans Heselloher's song *Von den üpplichen dingen*),⁵⁶ but is nevertheless such an unusual case overall that it is worth considering the reasons behind this success story.

The extensive distribution of the song and its retextualizations are primarily due to its strophic form; the generally familiar metric frame of orientation facilitates memory and recognition greatly. Furthermore, one might assume that using this *dôn* made genre changes easy, especially in the transition from sung farce to historical and political song: Since the Lindenschmidt *dôn* is generally introduced as a metric structure for texts concerned with contemporary history, it is not surprising that Nikolaus of Brunswick worked with this strophic form for his political song and used the melody known from the droll song for it.

The succinctness and quality of the melody, which was composed in one piece and for a solo singer, could also be a reason for its rich reception history. Like the strophic form, these features facilitate communicative memory through recognition, effect and enable easy modification and further development. On the one hand, the melody is so complex and appealing that it could inspire a composer like Thomas Stoltzer to create a polyphonic partsong based on it. On the other hand, the reception of the melody by Adam Reißner or in the Dutch-Flemish collections shows that it was not difficult to transfer the original melodic sequence to a musical structure suitable for choral singing.⁵⁷

Furthermore, the melody of the song about the clever peasant made a strong semantic impression because of its connection to the droll story of adultery that it was perceived as a musical signature of a farce. This melody could have been especially linked to the idea of a world turned upside down. With this in mind, songs with similar content concerning the inversion of the normal rules may also have been based on this melody. The song about the *stoltzen meydleyn*

55 Cf. Reißner, ed. by Janota and Evers (2004) vol. 2 468; Haapalainen (1976); Houtsma (2002).

56 Cf. Heselloher, ed. by Curschmann (1970).

57 A detailed analysis of the melodies would demonstrate this. Cf. Holznagel and Möller (2013). The melody of the droll song was modified especially by targeted reductions in ambitus or regular repetitions arose because parts of the melody are so similar. In addition, since the melody set is in Dorian mode, and the initial part is so closely related to well-known pieces of Gregorian chant, such as the *Rorate coeli*, it simply calls for spiritual contrafacture.

does not play on the superiority of the inferior but clever man, but on the prostitutes' cunning. The gender constellation is therefore different. The waggoneer's song in the Ambras songbook is all about losing and regaining the cart and the self-induced misery of dishonest hauliers whose punishment re-establishes the disrupted order.

It is highly likely that the melody served as a contrast for texts seeking to distance themselves from the original associations by using hyperbole. Thus, the spiritual ploughman is explicitly opposed to the secular peasant. Additionally, the first lines of the text sound like a proverb: *Die welt die hat ain thummen mut, / für war es thut die lenge kain gut* ('The world is in a silly mood, which won't be good in the long run'). This serves not only as an incipit for secular songs relating surprising anecdotes, but also as an opening for spiritual songs, since the assumption that the way of the world has changed is a fixed topos in religious admonition. This topos is present, for instance, in Adam Reißner's song about flight from and critique of an impure world; this is clearly suitable for the Schwenckfeld community, which defined itself as cut off from the world. Persecution by an evil world is proof of belonging to the chosen people.

In a somewhat more traditional way, this theme also appears in the *Weltklage* by Martin Schrot and the *Devoot ende profitylyck boecxken* (in relation to a general contempt of secular songs).

Finally, the plot of the droll story itself may be another factor which influenced distribution positively. The action is at least the basis for a special form of reception, that is, Samuel Coster's transformation of the peasant song into a dramatic farce. This transition from droll song to comic performance can be explained in a way that the unforeseen change in the plot is not unique to one type of text, but a structural principle found in almost every genre. Thus, texts of diverse genres can be generated on the basis of the same plot.

4 Why Lyric Song?

The answer to the original question, why lyric poetry became a preferred form of expression for the controversies of the late Middle Ages, can be found in the specific qualities of this genre. Musical form seems to be essential to the German art of song of the fifteenth and sixteenth centuries, because these continue to be sung (as indicated by the fact that the melody is increasingly recorded) and are thus in competition with unsung speech (in prose). In addition, the strophic form (the *dôn*), a literary phenomenon independent of text and melody, plays an increasing role in the lyric poetry of the late Middle Ages. This can be shown by the growing number of firmly established and very

widespread stanza blueprints (for example Hildebrand's *dôn*, the Herzog Ernst *dôn* or the Lindenschmidt *dôn*) which cannot only be linked to different texts, but also to different melodies.

In German lyric poetry of the late Middle Ages, this elaborate harmony of text, *dôn* and melody generates a rich and elaborate store of retextualization types, which both authors and recipients know very well. These then led to characteristic semanticizations of melodies and forms of stanzas, which therefore serve as discourse markers indicating that a song adheres to a complex of themes (such as political and social events).

In the case of the droll song about the clever peasant, the combination of strophic structure and melody seems to have become a real metrical signature for a world turned upside down. It is typical that these forms of retextualization can link very different texts, *dône*, and melodies in loose clusters which are bound together in terms of not only form (using the same metric structures and melodies), but also content. Pre-texts and re-texts are interconnected by semantic bridges, which work on the principles of similarity, but also of explicit opposition or hyperbole.

Bibliography

Primary Literature

- 65 deutsche Lieder.* Für vier- bis fünfstimmigen gemischten Chor a cappella nach dem Liederbuch von Peter Schöffler und Mathias Apiarius (Biener) (Straßburg spätestens 1536). 1967, ed. H.J. Moser. Wiesbaden.
- Altdeutsches Liederbuch.* Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert, 2 vols. 2010. ed. F.M. Böhme. Hildesheim, reprint of the original edition 1877.
- Das Ambraser Liederbuch vom Jahre 1582.* 1962, ed. J. Bergmann. Stuttgart (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 12), reprint Hildesheim.
- Amoreuse liedekens.* 1984, ed. J. Klatter. Amsterdam.
- Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544.* 1968, ed. A.H. Hoffmann von Fallersleben. Amsterdam (Horae Belgicae 11), reprint of the original edition 1855.
- Het Antwerps Liedboek. A critical edition.* 1983, ed. H. Joldersma. Ann Arbor, Michigan.
- Het Antwerps Liedboek.* 2004, 2 vols., ed. D. van der Poel, and L.P. Grijp et al. Tiel.
- Samuel Coster's werken.* 1883, ed. R.A. Kollewijn. Haarlem.
- Volks- und Gesellschaftslieder des xv. und xvi. Jahrhunderts.* Bd. I. *Die Lieder der Heidelberger Handschrift Pal. 343.* 1905, ed. A. Kopp. Berlin (Deutsche Texte des Mittelalters 5).
- Das Deutsche Kirchenlied von Martin Luther bis auf Nicolaus Herman und Ambrosius*

- Blaurer*. 1841, ed. Ph. Wackernagel, Erste Abtheilung. Stuttgart (<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:mbn:de:bvb:12-bsb11105578-9> accessed on 23 April 2018).
- Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart*. 1988, 3 vols., ed. L. Erk, and F.M. Böhme, vol. 1. Hildesheim, reprint of the original edition 1893–1894
- Een devoot ende profitelijck boecxken*. 1889, ed. and comm. D.F. Scheurleer. 's-Gravenhage.
- Jörg Dürnhofers *Liederbuch (um 1515)*. Faksimile des Lieddruck-Sammelbandes Inc. 1446a der Universitätsbibliothek Erlangen. 1993, ed. F. Schanze. Tübingen (Fortuna vitrea. 11).
- Georg Forster, *Frische teutsche Liedlein (1539–1556)*. Teil 1–5. 1964–1997, ed. K. Gudewill et al., Wolfenbüttel (Das Erbe deutscher Musik 20: Abteilung Mehrstimmiges Lied 3/5/6/7/8).
- Georg Forster, *Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen*. Abdruck nach den ersten Ausg. 1539, 1540, 1549, 1556 mit den Abweichungen der späteren Drucke. 1903. ed. E. Mariage. Halle (Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts 203–206).
- Das Glogauer Liederbuch*. 1973, ed. H. Ringmann in collaboration with J. Klapper, 2 parts. Kassel etc., reprint of the original edition 1936–1936.
- KLD = *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*. 1978, ed. C. von Kraus, and G. Kornrumpf. Berlin etc.
- Adam Reißner. *Gesangbuch*. 2004, ed. and comm. J. Janota in collaboration with U. Evers. 2 vols. Tübingen (Studia Augustana 12).
- Das Rostocker Liederbuch. Nach den Fragmenten der Handschrift*. 1927, ed. F. Ranke, und J. Müller-Blattau. Halle (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Geisteswissenschaftliche Klasse, 4. Jahr, Heft 5). Reprinted as: *Rostocker Liederbuch*. Niederdeutsche Handschrift des 15. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitätsbibliothek Rostock. 1987, Leipzig and Kassel (Documenta musicologica. Handschriften Facsimiles 18).
- Wolfgang Schmeltzl, *Guter, seltzamer und kunstreicher teutscher Gesang*. 1990, ed. R. Flotzinger. Graz (Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 147–148).
- Souterliedekens. Een nederlandsch psalmboek van 1540*. Met de oorspronkelijke volksliederen die bij de melodien behooren. 1922, ed. E. Mincoff-Marriage. 's-Gravenhage (Het oude nederlandsche lied 1).
- Souterliedekens 1540*. Facsimile-edition with introduction and notes. 1984, ed. J. van Biezen, and M. Veldhuyzen. Buren (Facsimile of Dutch songbooks 2).
- Unbekannte Ausgaben geistlicher und weltlicher Lieder, Volksbücher und eines alten ABC-Büchleins gedruckt von Thiebold Berger (Straßburg 1551–1584)*. 74 Titelfaksimiles in Originalgröße mit 68 Abbildungen. 1911, ed. P. Heitz. Strasbourg.

Das Weimarer Liederbuch. Schätzbare Sammlung alter Volkslieder. 1976, ed. K. Kratzsch. Leipzig.

Research Literature

- Bax, D. 1935–1936. Uit de geschiedenis van het volkslied 'Een boerman hadde een dommen sin'. *Nederlandsch tijdschrift voor volkskunde* 40: 10–25.
- Berthold, L. 1918. *Beiträge zur hochdeutschen geistlichen Kontrafaktur vor 1500*, Diss. Marburg 1918 (Printed extract: Marburg o. J. 1920).
- Bienenfeld, E. 1904. Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 6: 80–135.
- Brednich, R.W. 1968. Schwänke in Liedform. In *Gedenkschrift für Paul Alpers*, eds. H. Röhrig and O. Bernstorff. Hildesheim: 69–90.
- Brednich, R.W. 1973. Schwankballade. In *Handbuch des Volksliedes*, vol. 1, eds. R.W. Brednich, L. Röhrich, and W. Suppan. München: 157–203.
- Brednich, R.W. 1983. Der kluge Bauer. In *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2nd. ed., eds. K. Ruh, and B. Wachinger: Berlin, New York, vol. 4: 1263–1264.
- Bruin, M. de, and J. Oosterman 2001–2002. *Repertorium van het Nederlandse lied tot 1600*, 2 vols. Gent, Amsterdam (Studies op het gebied van de Cultuur in de Nederlanden 4). Cf. the online presentation <http://www.liederenbank.nl/>.
- Bruns, K. 2008. *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*. Kassel, Basel (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 10).
- Bunke, J., and U. Peters (eds.) 2005. *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur*. Berlin (Sonderhefte der Zeitschrift für deutsche Philologie 124).
- Curschmann, M. (ed.) 1979. *Texte und Melodien zur Wirkungsgeschichte eines spätmittelalterlichen Liedes. Hans Heselohor 'Von üppiglichen dingen'*. Bern etc. (Altdeutsche Übungstexte. 20).
- Evers, U. 2007. *Das geistliche Lied der Schwenckfelder*. Tutzing (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 44).
- Fink, M., and W. Salmen 1995. Glogauer Liederbuch. In *Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. L. Finscher. Kassel, Sachteil, vol. 3: 1481–1483.
- Flotzinger, R. 2005. Schmeltzl, Wolfgang. In *Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. L. Finscher. Kassel, Personenteil, vol. 14: 1421–1422.
- Gennrich, F. 1965. *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*. Langen.
- Gier, J. de 1987. *Van de Souterliedekens tot Marnix. Stromingen en genres binnen de letterkunde der hervorming in de zestiende eeuw*. Kampen (Reformatie reeks 21).
- Haapalainen, T.I. 1976. *Die Choralhandschrift von Kangasala aus dem Jahre 1624. Die Melodien und ihre Herkunft*. Åbo (Acta Academiae Aboensis Ser. A 53).
- Hennig, K. 1908. *Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenliedes*. Diss. Königsberg 1908 (Printed extract: Halle 1909).

- Heller, K., H. Möller, and A. Waczkat (eds.) 2000. *Musik in Mecklenburg. Beiträge eines Kolloquiums zur mecklenburgischen Musikgeschichte veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock, 24.–27. September 1997*. Hildesheim, Zürich, New York (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 21).
- Heydeck, K. 2001. *Die mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Rostock*. Wiesbaden (Kataloge der Universitätsbibliothek Rostock 1).
- Hoffmann-Erbrecht, L. 1964. *Thomas Stoltzer. Leben und Schaffen*. Kassel (Die Musik im alten und neuen Europa 5).
- Holtorf, A. 1992. Rostocker Liederbuch. In *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2nd. ed., eds. K. Ruh, and B. Wachinger: Berlin, New York vol. 8: 253–257.
- Holzappel, O. 1998. *Religiöse Identität und Gesangbuch. Zur Ideologiegeschichte deutschsprachiger Einwanderer in den USA und die Auseinandersetzung um das 'richtige' Gesangbuch*. Bern etc. (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien 12).
- Holzappel, O. 2006. *Liedverzeichnis. Die ältere deutschsprachige, populäre Liedüberlieferung* (in Zusammenarbeit mit dem Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern, Bruckmühl). Hildesheim.
- Holznagel, F.-J., and H. Möller 2003. Ein Fall von Interregionalität. Oswalds von Wolkenstein "Wach auf, mein hort" (Kl 101) in Südtirol und in Norddeutschland. In *Regionale Literaturgeschichtsschreibung. Aufgaben, Analysen und Perspektiven*, eds. H. Tervooren and J. Haustein. Berlin (Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie 122): 102–133.
- Holznagel, F.-J. 2005. Habe ime wîs und wort mit mir gemeine... Retextualisierungen im Bereich der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters. Eine Skizze. In *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur*, eds. J. Bumke and U. Peters. Berlin (Sonderhefte der Zeitschrift für deutsche Philologie 124): 47–81.
- Holznagel, F.-J. 2007. Der Martin verkert, geistlich. Zum Trinklied W 54* des Mönchs von Salzburg und seinen geistlichen Kontrafakturen (Heinrich Laufenberg WKL 795 und 796; Hohenfurter Liederbuch Nr. 75). In *Mit clebeworten underweben. Festschrift für Peter Kern zum 65. Geburtstag*, ed. T. Bein. Frankfurt a. Main etc.: 193–212.
- Holznagel, F.-J. (in collaboration with A. Bieberstedt, U. Kühne, and H. Möller) 2010. Das "Rostocker Liederbuch" und seine neue kritische Edition. *Niederdeutsches Jahrbuch* 133: 45–86.
- Holznagel, F.-J. (in collaboration with H. Möller, A. Bostelmann, and D. Brandt) 2013. Zirkulationen. Zur Wirkungsgeschichte eines spätmittelalterlichen Schwankliedes. In *Grundlagen. Forschungen, Editionen und Materialien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, eds. R. Bentzinger, U.-D. Oppitz, and J. Wolf. Stuttgart: 417–438.
- Holznagel, F.-J. *Digitales Archiv zum Rostocker Liederbuch* (www.rostocker-liederbuch.de).

- Houtsma, J. 2002. Het lied van de boerman. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 18: 151–160.
- Kadelbach, A. 1976. Das erste Schwenckfelder-Gesangbuch, Germantown 1762, und seine Entstehung. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 20: 176–179.
- Knuttel, J.A.N. 1974. *Het geestelijk lied in de Nederlanden voor de Kerkhervorming*, Groningen, Amsterdam, reprint of the 1906 edition.
- Koeppe, J. 1929. *Untersuchungen über das Antwerpener Liederbuch vom Jahre 1544*. Antwerpen.
- Kugler, H. 1991. Schrot, Schrott, Martin (Michael). In *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, ed. W. Killy. Gütersloh etc. vol. 10: 407–408.
- Lenselink, S.J. 1959. *De Nederlandse psalmberijmingen in de 16e eeuw van de Souterliedekens tot Datheen met hun voorgangers in Duitsland en Frankrijk*. Assen.
- Lipphardt, W. 1967. Über die Begriffe Kontrafakt, Parodie, Travestie. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 12: 104–111.
- Mertens, V. 2005. Ach hülf mich leid. Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert. In *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, eds. M. Zywiets, V. Honemann and C. Bettels. Münster (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8): 169–188.
- Meyer, D.H. 1989. *Literarische Hausbücher des 16. Jahrhunderts. Die Sammlungen des Ulrich Mostl des Valentin Holl und des Simprecht Kröll*, vols. 1–2, Würzburg (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 2,1–2).
- Mone, F.-J. 1837. Notizen über Volkslieder 1. *Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit* 6: 170–171.
- Pelzar-Zaiko, I. 1984. Deutsche Liedkontrafaktur im 15. Jahrhundert. In *Lyrik des ausgehenden 14. und 15. Jahrhunderts*, ed. V. Spechtler. Amsterdam (Chloe 1): 161–172.
- RSM = *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder* 1986–2010. ed. H. Brunner, and B. Wachinger, in collaboration with E. Klesatschke and F. Schanze, vol. 1–16. Tübingen.
- Roth, K. 1977. *Ehebruchschwänke in Liedform. Eine Untersuchung zur deutsch- und englischsprachigen Schwankballade*. München. (Motive. Freiburger Folkloristische Forschung 9).
- Ruberg, U. 1984. Contrafact uff einen geistlichen sinn. Liedkontrafaktur als Deutungsweg zum Spiritualsinn. In *Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters*, ed. K. Grubmüller. München (Münstersche Mittelalter-Schriften 51): 69–82.
- Sappler, P. 1981. Glogauer Liederbuch. In *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2nd. ed., eds. K. Ruh, and B. Wachinger: Berlin, New York, vol. 3: 57–59.
- Scheurleer, D.F. 1977. *Die Souterliedekens. Beitrag zur Geschichte der ältesten niederländischen Umdichtung der Psalmen*. Utrecht (Utrechtse herdrukken 16), reprint of the 1898 edition.
- Schiendorfer, M. 1995. Der Wächter und die Müllerin “verkêrt”, “geistlich”. Fußnoten zur

- Liedkontrafaktur bei Heinrich Laufenberg. In *Contemplata aliis tradere. Studien zum Verhältnis von Literatur und Spiritualität*, eds. C. Brinker et al. Bern etc.: 273–316.
- Schmidt-Beste, T. 2006. Stoltzer, Stolczer, Stolcer, Scholczer, Thomas. In *Musik in Geschichte und Gegenwart*, ed. L. Finscher. Kassel, Personenteil, vol. 15: 1538–1544.
- Stahelin, M. 2003. Musikhandschrift und Musikdruck in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck im 15. und 16. Jahrhundert*, eds. G. Dicke and K. Grubmüller. Wiesbaden (Wolfenbütteler Mittelalterstudien 16): 229–261.
- Tervooren, H. 2006. *Van der Masen tot op den Rijn. Ein Handbuch zur Geschichte der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur im Raum von Rhein und Maas*. Berlin.
- Verweyen, T., and G. Witting 2000. Kontrafaktur. In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, eds. H. Fricke et al. Berlin, New York, vol. 2: 337–340.
- Wachinger, B. 1985. Heinrich Laufenberg. In *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2nd. ed., eds. K. Ruh, and B. Wachinger: Berlin, New York, vol. 5: 614–625.
- Wachinger, B. 1985. Lindenschmidt. In *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2nd. ed., eds. K. Ruh, and B. Wachinger: Berlin, New York, vol. 5: 840–841.
- Williams, C.A. 1930. Der hochdeutsche Text des Liedes 'Die welt die hat ein thummen mut'. *Jahrbuch für Volksliedforschung* 2: 143–145.
- Winkelman, J. 2003. Ploegende boeren, barende akers. Over liederlijke Vlaamse liedekens en laatmiddeleeuwse erotische insignes. *Nederlandse letterkunde* 8: 10–23.
- Wiora, W. 1953. Die Melodien der "Souterliedekens" und ihre deutschen Parallelen. In *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Fünfter Kongress Utrecht 3. bis 7. Juli 1952*. Amsterdam: 438–449.

The Power of Song

Dieuwke van der Poel

In the metropolitan sixteenth-century city of Antwerp, printers began to realize that song might be a profitable genre for the relatively new technology of the printed book.¹ In a period of about 25 years, from 1539 to 1565, a number of major songbooks were printed. Some have interesting prologues and prefaces. The first part of this paper will present and analyze four of these paratexts to distil their intriguing views on singing, and about song as a medium. The second part will discuss some reasons why song is considered as an influential medium, according to medieval as well as modern views.

The *Devout and Beneficial book* (*Devoot ende profitelyck Boecxken*), printed in 1539 by printer Simon Cock, contains more than 250 religious songs and as such is by far the largest songbook to appear on the European continent by that date.² The book opens with an extensive prologue in which its author, probably Simon Cock himself, explains why he assembled this collection.³ First he discusses the fact that especially young people are easily drawn to sin; among the most dangerous threats for them are the many improper and indecent worldly songs and *refereynen*⁴ ('veel ontamelike oneersame weerlike liedekens ende refereynen') which are unfortunately widespread among young people. Such

1 With special thanks to Hermina Joldersma for keeping a watchful eye on my English.

2 Scheurleer (1889). This important songbook has more than 200 devout songs, arranged according to their melodies: all songs with the same melody are assembled and the first song of such a group has musical notation and a melody reference. Therefore the book could be used by people who were able to read musical notation as well as by those who could not. Because of the abundant number of songs with melodies, the book has been significant for the reconstruction of melodies of songs from other sources, such as the *Antwerp Songbook*. From the point of view of literary history, the book is interesting because it is the first printed collection that contains the work of rhetoricians, see: Van der Poel, Geirnaert, Joldersma, Oosterman and Grijp (2004) part 2, 9–47. The songs are discussed in: Knuttel (1906). For the international context see: Siertsema (1993).

3 For the attribution to Simon Cock, see Vellekoop (1997) 109.

4 The word *refereyn* may refer to two different types of texts: the refrain, the repetition of the same line(s) at the end of each stanza, or a poem consisting of stanzas of eight lines or longer, with a so-called *stokregel* at the end of each stanza, providing the theme or the point of the poem.

songs and *refereynen* promote an inclination to evil and will inflame the whole body with the fire of carnal desire, corrupting the blood like the plague until death follows, unless an early remedy is sought. Parents and shepherds of souls should forbid this! Just as God, on the day of judgement, will demand a justification for each idle word, so will he ask the sinner about reading, singing or composing indecent and improper songs and *refereynen*.

Next, the author mentions his sources: he has searched with great diligence among religious and secular people, in several monasteries and cities and in six countries, for all religious songs and carols that he could possibly find, and he even had others write as many songs as possible within the available time frame ('ende ooc doen dichten so vele alst op dese tijt mogelijk is gheweest'). He then assembled the songs into a book so that everyone might have the opportunity to enlighten the spirit and refrain from the idleness which is so disgusting to God. After all, songs can please God: for this the author provides biblical references such as the harp-playing and psalms of David, and the songs of Miriam, the sister of Aaron.⁵ Similarly, he says, the Holy Church teaches that the Lord should be praised every day with sweet song: so why should not lay and religious people and beguines thank and praise the Lord with a devotional song and awaken the sleeping spirit, burdened as it is with the mortal body? He underpins this with quotes from Paul and the apostles Mark and Matthew.

Therefore, all devoted hearts should alternate in thanking the Lord in prayer, in praising Him with a sweet song, in inciting the heavy body with a song about death or the Last Judgment, or in seeking mercy and comfort through Jesus, with the help of Mary. Everyone will find such songs in abundance in the book.

The author ends his prologue by asking the readers to pray for him and for everyone involved in composing the book.

Indirectly, this prologue gives us a fascinating glimpse of the contemporary attitude towards song, and a negative attitude it is. Essentially, song is considered to be a threat to the salvation of the soul: there are many indecent and improper songs, particularly dangerous for youngsters, who furthermore love to sing. By defending the religious use of song so passionately, the author only emphasizes the bad reputation of worldly song. Song is so dangerous because it attacks the body, corrupting the blood and causing dangerous diseases, like the plague.⁶

⁵ This is a reference to Miriam in Exodus 15:20–21.

⁶ This is also of interest because the author portrays himself as an early example of a field collector, gathering songs and asking people to write songs for his book.

In the next year, 1540, Symon Cock rolled out another interesting songbook, the so-called *Souterliedekens*: the first collection of the psalms in the vernacular, set to the melodies of worldly songs.⁷ This was a genuine bestseller, with no less than eight reprints in one year (all produced by Cock).⁸

The author, probably a nobleman from Utrecht, Willem van Zuylen van Nyevelt, also composed the prologue. Making reference to the first of the Ten Commandments, he stresses the importance for every Christian of hallowing God's name. But God's venerable name is violated so frequently in frivolous and vain songs that he has felt the need to gather these psalms with effort and hard work in order to prevent such evil, and to provide youth with an alternative to the many foolish and lewd songs. Now because the prophet David provided such rich material in the Psalms, in the *Souterliedekens* each text is set to the music of a worldly song and accompanied by notes of music in order that those who don't understand music will be able to learn the melody from someone who does. The words follow the original as closely as possible. Sometimes it turned out to be impossible to follow the text exactly because of the (musical) form, but nevertheless, the essence of the text was not altered.

The author expresses the hope that his reader will notice that these songs were made for the purpose of hallowing God's name and that youngsters, who are naturally inclined to song, will take pleasure in religious song pleasing to God, as recommended by the apostle Paul (Colossians 3:16). He stresses the importance of listening to the essence of the words, more than to the sound of the voice, once again referring to Paul (1 Corinthians 14:15). The singer should sing these songs with true devotion and with a heart raised to God, and not in the way in which frivolous popular songs are sung. When sung devoutly they will profit listeners as well as singers. Referring to a church father, Athanasius of Alexandria, the author states that godly songs might be used to provide improvement in our lives, consolation for our suffering and solace for our grief. Accordingly he advises: 'when you are good-humoured and you want to surren-

7 Van Biezen and Veldhuyzen (1984). In this book all 150 psalms and some hymns are translated into the vernacular and set to music by the poet. He chose for each psalm a different melody, providing the melodies in mensural notation (these give an indication of the rhythm) and giving name references to the melodies. As many of these references refer to songs of the *Antwerp Songbook*, the *Souterliedekens* have been extremely important for the reconstruction of melodies of that collection, see Van der Poel, Geirnaert, Joldersma, Oosterman, and Grijp (2004). For the connection between the *Souterliedekens* and the Reformation, see: Grijp (2001) and De Gier (1987).

8 For details, see the Dutch Song Database: www.liederenbank.nl, and Scheurleer (1977). The standard work is Lenselink (1983), with references to earlier work on the history of Dutch psalms in the 16th century.

der to joy, then you should enjoy yourself by praising God in a way that pleases God, rather than exciting your flesh with unseemly songs with which you please the devil' ('als ghi goets moets zijt, ende tot vruechden u wilt gheven, so wilt liever uwen gheest vermaken met Gods lof, daer ghi God mede behaget, dan dat ghi u vleesch met onduechdelicke sanghen sout verwecken, daer ghi den duvel mede behaecht').

So, he says, wherever you are—whether alone, with your family, with God-fearing companions, on a journey, in the fields, or at the table—instead of gossip, rash and vain words, foolish and boastful dispute, or having a drink together, as is usually done at banquets nowadays, rather sing some of these songs in order to praise the name of our Lord, to stay out of the devil's trap and to spend your time like a Christian. The devil will not be able to catch you—he shall not have any reason to do so, because of your worthwhile occupation with song.

A comparison with the *Devout and Beneficial Book* shows similarities as well as differences. Most obvious is the association between song and having fun, especially with communal fun: singing is clearly something done in a group. At the same time, song is associated with drinking and bad language as well, so singing can be dangerous. Singing lewd songs excites the flesh (although there is less stress on this physiological effect of songs here) and turns the singer into a prey for the devil. Again, youngsters are mentioned as the group most typically involved in singing. And here again, a Christian use of song is defended: since the young are singing anyway, let them sing something good. The concern for the correctness of the texts in the *Souterliedekens* can be explained by their biblical origins; such textual correctness is not always insisted on for religious songs.

Eleven years later, yet another interesting songbook was printed in Antwerp: *The first music book (Het Ierste Musyck Boexken)* by the Flemish publisher, composer and musician Tielman Susato.⁹ He introduces himself as an experienced printer of masses, motets and French chansons, and with good reason, for in 1551 he had published several songbooks with French repertoire. But this time, he says, he intends to publish the heavenly art of music in his Dutch mother tongue: he has assembled the choicest and most artful songs into three books, leaving out those songs that might encourage mischief through indecent words. He goes on to ask all talented writers ('constighe geesten') to use Dutch whenever they write songs and to let him have them: he will put them into print

⁹ Riemsdijk (1888) 61–110. See also: Bonda (2001), Polk (2005) and Forney (1982–1984).

and distribute them widely, as long as the poets shun indecent and improper words that might disgrace the heavenly art and defile young spirits who should instead be incited to virtue. For Music is a heavenly gift, not given to mankind to abuse, but so that we may praise the Lord gratefully, shrink from idleness, gain time, chase away melancholy, enlighten depressed spirits and gladden restless hearts. According to Susato the mother tongue is as appropriate to do this as any other language.¹⁰

This preface is well known for its remarkable defence of the use of Dutch, but it also contains interesting views on song. Several issues are familiar: song particularly affects young people, and it is frequently improper. Nevertheless, Susato stresses song's religious dimension far less, though this should not surprise us when we take into account that his is a secular songbook. Still, music is called useful when it praises the Lord, cheers our hearts, and chases away melancholy; even in a worldly songbook, song is defended as a heavenly gift that should not be abused. Furthermore, Susato states that song has a profound influence on humans: it can uplift the heart and dispel melancholy. Finally, it is interesting to see that despite the condemnation of songs with improper and indecent words, nearly half of the songs in the *Musyck Boexkens* can be labelled as songs of folly ('zotte liedekens'), songs portraying lovers, prostitutes, drinkers, gamblers, big spenders and beggars.¹¹

The last preface to be discussed, Jan Fruytiers' introduction to *Ecclesiasticus*, printed by Willem Silvius in Antwerp in 1565, is the most extensive.¹² As the title indicates, this songbook paraphrases the text of Ecclesiastes. In his extensive prologue, Fruytiers develops a metaphor: the Book of Sirach is like an orchard, full of trees with blessed biblical fruit, tasty for true Christians, but a cause of toothache and belly pain for those not dedicated to God, bitter and hard to swallow for sinners; but for wise, God-fearing, virtuous people the fruit will be nutritious and sweet as honey.

In the songbook the text of Jesus Sirach is set to music for learning and edification. Some may despise these songs simply because they disapprove of songs of praise or are offended by rhymes, but Fruytiers has ammunition against such an appraisal: referring to Moses and Miriam, Debora and Barak,

10 For an English translation of the preface, see McTaggart (1997) 316.

11 McTaggart (1997).

12 Scheurleer (1898). As it provides musical notation for 116 melodies, this is again a very important source for the reconstruction of melodies of secular songs, in particular from the *Antwerp Songbook*, see Van der Poel, Geirnaert, Joldersma, Oosterman, and Grijp (2004).

he proves that in biblical times it was quite common to praise the Lord by singing. Many prophets, too, stressed the importance of hymns, and many figures from the Old Testament praised the Lord by singing or maintained the importance of such songs (Fruytiers provides exact biblical references). And this is not limited to the Old Testament. At Jesus' birth all the angels sang; again, Fruytiers lists quotations from the Gospels and other books of the Bible showing that songs of praise are in accordance with Scripture and pleasing to God.

The next paragraph describes how these songs should be sung. It notes the importance of Paul's words about the correct manner for singing: we should sing in our hearts and soul and with our reason—and not listen too much to the sound of the voices but rather to the inner meaning of the words. Therefore, singing should be done sweetly, softly and with moderation. If we do, song will be powerful and enflame the heart; such songs will pierce the clouds and praise the Lord. One's soul will be lifted towards Him and one's neighbour will be improved. According to St Augustine, it is a sin to be moved rather by the sweetness of the voices than by the meaning of the words.

In conclusion Fruytiers states that singing as well as reading the text of these songs will lead to virtue, and that he has tried his best to render the text of Ecclesiastes as faithfully as possible. He may publish something else in the near future.

I have provided only a short summary of this extensive preface, as I have omitted most of the extensive biblical references intended to underpin the religious use of song.

This preface obviously differs from the ones discussed so far: it contains no complaints about indecent songs, no reference to young people as singers and susceptible listeners. But there are interesting similarities as well. Singing itself is considered intrinsically dangerous because the sweet sound of the human voice might distract singers and listeners from the message, and therefore song quite easily leads to sin. The *Souterliedekens* contained a similar warning to keep the mind focussed on the meaning of the song, instead of letting oneself be carried away by the sensual qualities of the human voice, but this was only mentioned in passing. In *Ecclesiasticus*, Fruytiers is far more explicit on this subject.

Ecclesiasticus is provided with a second paratext in the form of an Ode to the songs of the book, written by painter and poet Lucas d'Heere. Here again we encounter the theme of the danger of sensual songs. The Ode is addressed to the 'earthly human being' who uses his voice for lecherous sinful matters instead of honouring God, and who draws his neighbour to evil by carnal songs, instead of inciting him to good by useful lessons. D'Heere urges

us to flee from this villainy and sing these Godly songs from a cheerful heart, and to break the habit of singing wicked songs, which are full of poison. He claims that these songs will pull the heart towards the heavenly choirs, where our home should be forever. In this way the Ode centres on the opposition between the dangers of wicked secular song and the beneficial effects of religious song.

In sum, these four prefaces of songbooks printed in Antwerp between 1539 and 1565 agree that song had a bad reputation. There seem to be two distinct reasons for this: on the one hand the subject matter of secular songs is condemned, on the other the medium of song is considered dangerous because it has a profound physical influence and emotional impact. Songs could enflame the body and excite the flesh, and it is easy to get carried away by the beauty of the melody (although song can have a beneficial effect as well, by dispelling melancholy and lightening heavy spirits, according to Susato).

The question arises as to whether these prefaces are reliable witnesses of a prevalent negative attitude towards song during the sixteenth century: one could argue that these writers and printers had a hidden agenda, discrediting other songbooks in order to sell as many copies as possible of their own. There may be some truth in this, but other sources also express the view that improper songs were numerous, indicating that song did have a bad reputation, and that singing was regarded as exerting a dangerous influence.

For example, in 1580 the carillonneur of Antwerp was forbidden to play indecent or forbidden songs on the tower carillon of the Cathedral of Our Lady, and the 1591 Synod of Dockum forbade the singing of lewd songs while dancing. Records frequently mention penalties for singing indecent or mocking songs ('schimpliedereren') and songs criticising Catholicism or political figures.¹³

It is likely that objectionable songs had a lower survival rate than other songs, because they were not often written down or printed. Sometimes only a small trace remains, such as a melody reference. For example, the melody reference for psalm 136 in the *Souterliedekens* is clearly sexual: 'On the melody of a dance song. Lijnken was about to bake, my lord was going to knead' ('Na die wise van een danslieken. Lijnken sou backen, mijn heer sou kneen'). In other sources the reference is shortened to 'Lijnken's oven has been floured' ('Lijnkens oven

13 Bax (1944) esp. 254–255. For mocking songs, see Pleij (2007) 255–258, and Maes (1947) 249–250 and 680 (with special thanks to Martine Veldhuizen for drawing my attention to this book).

is bestoven').¹⁴ Though it is easy to guess what the content of the song was (the story of Lijnken and one or more lovers), the exact lyrics are unknown because they have not been transmitted.

A relatively large number of indecent songs can be found in the *Antwerp Songbook*, the major collection of late medieval Dutch song with no less than 221 songs. The only surviving exemplar was printed in Antwerp by Jan Roulans in 1544; it is probable that this is the third, extended edition, which followed the first and second in a relatively short space of time.¹⁵ It is interesting to see how the songs added in the reprints differ from those in the original edition. For example, more songs tell a farcical story, like song 188, which is about a woman who cheats on her husband and each of her two lovers. One evening, she wants to receive both her lovers, but she runs out of time and has to hide the first one in the attic when the second one arrives, and the second in a chest when her husband returns home. His suspicions are aroused; the song ends with a comical climax and a quasi-serious moral. Among the lewd songs in this extended reprint are five erotic trade songs, all based on the same compositional principle: the technical terms of some craft are used with a double meaning, as in a song about a maiden who asks the locksmith to file her small lock (song 191).¹⁶ Most of these songs survive only in the *Antwerp Songbook*, and their melodies are not extant. These songs seem to be the mayflies of sixteenth-century song, known to us only because printer Jan Roulans gathered as many songs as he could for launching another reprint of his bestselling songbook as soon as possible.

Most often it is impossible to tell which songs were considered offensive, but sometimes an author reveals a bit more. For example, Henricus Costerius, priest of the Cathedral of Our Lady in Antwerp, quotes a song he wanted to replace by a more harmless one. This macaronic song, in Dutch and Latin, goes like this:

Joseph was een Timmerman
 Hy dronck so geeren cervisiam
 Hy en hadde geen pecuniam,
 hy vercocht sijnen tunicam.

14 There is a reference to a French song as well: 'Le bergier et la bergiere, sont a lumbre dung buysson', probably a pastourelle, see: <http://www.liederenbank.nl>.

15 Van der Poel, Geirnaert, Joldersma, Oosterman, and Grijp (2004) part 2, 25–31. The extant copy has the songs in three alphabetical series, indicating that with each new print a new series of songs has been added.

16 Van der Poel (2005).

Joseph was a carpenter / He loved to drink cervisiam (beer) / He didn't have any pecuniam (money) / He sold his tunicam (trousers).

Costerius argues that it is wrong to make fun of Joseph's trousers. Interestingly, the trousers of Joseph are a recurring theme in visual art, but not in any songs we know.¹⁷ The content of the song reminds us of the complaint in the prologue of the *Souterliedekens*: a frivolous song defaming God's name, or in this case a biblical figure.

This example brings us to the domain of religion, where song became a very influential medium. In Antwerp and Flanders, song was intensively used to spread the new ideas of the reformation.¹⁸ The catholic chronicler Marcus van Vaernewyck gives an impressive description of large groups of people (he mentions 200 or 300!) roaming the streets of Ghent in 1566, singing with great enthusiasm psalms they had learned during field preaching.¹⁹ Singing heterodox songs was banned from 1521 on, and many singers and sellers of songs were persecuted by the inquisition.²⁰ In the context of the reformation, song was a powerful (or dangerous) medium indeed, not only as a vehicle for spreading the ideas of reformers, but also as an encouragement to, and reinforcement for followers of the new religion. We should remind ourselves that singing is essentially a social activity, something done together in harmony, be it the singing of psalms in times of persecution, or, nowadays, 'Happy Birthday', the national anthem, or a song supporting a football club. Singing together gives a 'collective sense of identity and feeling of community'.²¹ This is something universal, and in turbulent times authorities tend to disapprove of it.

'Warum Lyrik?' If we narrow 'Lyrik' to 'song', my answer to the central question of this volume would be: because of its unique powers. Song can bring cohesion to a group. Equally importantly, however, as the authors of the sixteenth-century prefaces stress, song has a profound influence through its exciting or even overwhelming emotional impact. As a medium, song can do this because of its particular combination of lyrics and music. In this combination, the

17 De Bruin (2002) esp. 34 (also available at: <http://www.meertens.knaw.nl/respons/0506.martine.pdf>).

18 Asaert (2004) 247.

19 Grijp (2001) 168–173; Vanderhaeghen (1872–1881) part 1, cap. XIV, also available at http://www.dbnl.org/tekst/vaer003vand01_01/colofon.htm%20.

20 Decavele (1975) part 1, 551; Ramakers (1997) 154–155.

21 Whiteley, Bennett, and Hawkins (2004) 4; Klusen (1989); Grijp (2000).

music is of great importance. I will focus on its impact in the second part of this article, comparing medieval and modern accounts of the phenomenon.

As already mentioned, the sixteenth-century prefaces refer to important authorities on the subject that were well-known at the time: the Bible, the church father Athanasius and—even more importantly—Augustine, who discussed the beneficial and dangerous potential of music. In his *Confessiones*, Augustine describes how he was moved when he heard the hymns and canticles in church: ‘Those voices flowed into my ears, and the truth was poured out in my heart, whence a feeling of piety surged up and my tears ran down. And these things were good for me’,²² but he also has scruples about the pleasure he takes in hearing the psalms when they are sung by a skilled voice (*Confessiones* x, XXXIII). Not only the Church fathers, but Greek and Roman philosophers wrote about the influence of music on human beings as well, with Boethius ranking as the most influential among them. His *De institutione musica* (ca. 500) was the most significant music treatise throughout the Middle Ages and well into the seventeenth century.²³ In the first chapters of this work, Boethius discusses the connections between music and humans. According to him, knowledge of mathematics is necessary in order to understand aural perception: ‘For the sense of hearing can apprehend sounds in such a way that it not only judges them and recognizes their differences, but it very often takes pleasure in them if they are in the form of sweet and well-ordered modes, whereas it finds displeasure if the sounds heard are unordered and incoherent.’²⁴ This can be explained by an underlying principle: the unity of body and soul is determined by ‘the same proportions that join together and unite the harmonious influences of music. Hence it happens that sweet melodies even delight infants, whereas a harsh and rough sound will interrupt their pleasure.’²⁵ Boethius discerns three categories of music: *musica mundana*, *musica humana*, and *musica instrumentalis*. *Musica mundana* is the force behind the harmony of the universe, responsible for all celestial motion, the structure of the elements and the seasons of the year. *Musica humana* is music as a unifying principle in human beings: a harmony uniting reason and body, the rational and irrational parts of the human soul and the disparate members

22 *Confessiones* IX, VI, in: McKinnon (1987), which gives a valuable survey of early Christian authors on music, from the New Testament to approximately 450 AD. Augustine also wrote a treatise of six books on music as a liberal art, *De Musica*, see Keller (1993) and Knight (1949).

23 For medieval views on music and emotion, see: Vellekoop (1994) and Vellekoop (1998).

24 Bower (1967) 32.

25 Bower (1967) 42.

of the body.²⁶ *Musica instrumentalis* is the only kind of music that is audible for humans, and is only an inferior reflection of the divine harmonies underlying the cosmos and the body. Thus ‘harmony’ is the key word in Boethian musical discourse: ‘The power of the *musica instrumentalis* to influence man was inextricably linked to the presumed existence of the same harmonies and mathematico-musical proportions within the body, which in turn was tied in to the religio-musical cosmology.’²⁷

Nowadays, we don’t think in terms of harmonies of the spheres, but nevertheless the strong emotional power of music is still well known: we put on our favourite CD to calm down after a day of hard work; horror movies induce a feeling of terror by the soundtrack; we carefully choose appropriate music for the funeral of a beloved. Emotional response to music seems to be a timeless issue, regardless of the various scientific accounts we find for the phenomenon. However, recent insights from the field of musicology, specifically music cognition, might help to illuminate the past.

For example, in an experiment by John Sloboda, subjects were asked to specify particular pieces of music to which they could recall having experienced any physical manifestation of emotion, such as tears, lump in the throat, goose bumps, shivers down the spine or a racing heart.²⁸ A significant proportion was able to locate their reaction within a musical theme, or even a smaller unit. Then the musical segments were classified according to the musical features they contained, and according to the emotional reactions they provoked. It was established that shivers were connected to a new or unexpected harmony in the music, while heart reactions were associated with repeated syncopations. The study demonstrates that expectation and the violation of expectation play a major role in promoting emotional reactions to music; these reactions even manifest themselves physically.

The properties of music as an acoustic, psychological and cognitive phenomenon are studied in music cognition, a rapidly growing field of inquiry.²⁹ Some of the foci of scholarship are: a) musical origins and musical character (e.g. Why do people make music? Does music-making contribute to human

26 Bower (1967) 47–48; Boethius promises to return to this topic later, but unfortunately he never does, or this part did not come down to us: his treatise breaks off in the middle of book 5.

27 Willis (2010) 16.

28 Sloboda (2005) 209–213. An elaboration of the importance of expectations is provided van David Huron who identified several categories of expectancy responses, preoutcome (imagination and tension) and postoutcome responses (prediction, reaction and appraisal), Huron (2006).

29 For a short introduction, see: Honing (2006) (also available on <http://www.mcg.uva.nl/>).

survival in some way?), b) musical skill and musical intelligence (e.g. Why are some people more musical than others? What are the elements of musical ability?), c) musical pleasure and preference (e.g. How does music give pleasure? Why does the sound of fingernails scratching a blackboard sound so bad?), d) musical organization (e.g. Is music somehow similar to speech or language? Why are melody and rhythm so important in music?), e) music and memory (e.g. Why do some melodies get stuck in your head? How are musical memories stored in the brain?), f) music, brain and body (e.g. How is music, how are aspects of music (such as pitch or timbre) represented in the brain? How does illness or physiology affect our experience of music?) and g) music, environment and culture (e.g. Can we understand the music of another culture in the same way as people from that culture do? How do children become acculturated to a particular music?).³⁰ This overview of questions shows that music cognition is a truly interdisciplinary field to which specialists from different areas contribute. Researchers include those interested in evolutionary perspectives on music, who ask whether music might have developed as a part of human mating behaviour; psychologists interested in human cognition, who want to understand the connection between music and emotions against the background of studies on the role of emotion in memory, reasoning and problem solving; and neuroscientists who study brain function using techniques like neuroimaging and insights gained from studies of patients with brain damage.³¹

For our purposes, however, the most important issue is the connection between music and emotion, because the writers of the sixteenth-century paratexts emphasized that songs can induce and enhance emotions. This link between music and emotions is the subject of a scholarly debate, with contributions from different points of view.³²

To begin with, sound in general has a specific power to arouse feelings, because we feel the vibrations within our bodies, whereas visual stimuli always stay outside us: we see them but they remain detached from us.³³ In addition, some researchers hold that music refers to emotion because of a certain resemblance between musical patterns and emotional states.³⁴ Recently Patrik Juslin

30 These questions are taken from the site of the Music Cognition Group of the Ohio State University (<http://www.musiccog.ohio-state.edu>), where a lot of interesting information about the field of music cognition can be found. Date of access 2-11-2009.

31 Thomson (2009) offers an accessible introduction to the most important issues in music cognition.

32 In summarizing this debate, I follow Thomson (2009) chapter 6.

33 Thomson (2009) 125, referring to the philosopher John Dewey (1934).

34 Thomson (2009) 128–130.

and Daniel Västfjäll have drawn attention to the underlying mechanisms by which music can induce emotion.³⁵ They distinguish six psychological mechanisms: the brain stem reflex (which occurs in response to a sudden change in environmental noise, such as loud or sudden sounds), emotional contagion (an emotion expressed in the music gives rise to the same emotion in the listener, a process that may occur through the operation of so-called mirror neurons), musical expectancy (which occurs when a specific feature of music delays, violates or confirms the listener's expectation; the aforementioned experiment by Slobada is an example of this), evaluative conditioning (which refers to a process of conditioning, when a certain piece of music has been repeatedly associated with a positive or negative occasion), visual imagery (listening to music may give rise to visual images that can trigger emotions), episodic memory (also called the 'Darling, they are playing our tune' phenomenon: when a song is attached to a particular important event in the life of the listener). With the last three mechanisms, the emotion comes from the music only in an indirect way: it is remembering the episode, the association with the occasion or the vision that triggers the emotion. In short, within psychology, questions concerning music and emotion are hotly debated, but for the time being the different approaches tend to make it impossible to compare outcomes.

The issue of music and emotion is fundamental for neuroscientists as well as cognitive psychologists. Neuroscientists generally accept that thoughts, emotions and memories arise from the firing of neurons, from electrochemical activity in the brain. So studying the firing of neurons is another way of trying to understand emotions. Therefore neuroscientists endeavour to pinpoint what happens in the human brain during the act of listening to music. In order to do this, they use several brain imagining techniques: EEG's to find out when and how often neurons are firing; fMRI (functional magnetic resonance imaging) to see increased neural activity in specific locations in the brain.³⁶

In this way, neuroscientists can observe what parts of the brain are activated when individuals are listening to music. The crucial part seems to be the cerebellum. Evolutionarily the cerebellum is one of the oldest parts of the brain, and is therefore sometimes called the reptilian brain. It is involved in timing

35 Juslin and Västfjäll (2008) (including 25 open peer commentaries and the authors' response).

36 An fMRI machine can trace changes of magnetic properties in the human body at any given moment. Because blood is slightly magnetic, and because blood will flow to those regions of the brain that are involved in a particular cognitive task to supply them with oxygen, fMRI-images will show the increased blood flow and thus detect the particular part of the brain involved in that task, see Levitin (2006) 125–129.

and coordinating body movements, which is, of course, relevant for music (and is activated when listening to music, but not when listening to noise). Interestingly enough, the cerebellum is also involved in emotion: it is massively connected to emotional centres of the brain. One of these is the amygdala, which is involved in processing emotions as well as in memory—this explains why music has such strong power to bring back memories. Another important centre is the nucleus accumbens (part of the ventral striatum): the centre of the brain's reward system that releases the neurotransmitter dopamine, the feel-good hormone that plays an important role in pleasure and addiction (whether through using drugs, eating chocolate, having sex or from listening to beautiful music). So the pleasure of listening to music can be explained by the resulting increased dopamine levels in the brain.

The cerebellum also sends neurons to the frontal lobe: the part of the brain involved in planning and impulse control, and in perceiving structure, for example in language or music. Remarkable about all this is the integration between the different systems in the brain. The logical prediction systems and the emotional reward systems all work together when we listen to music. For instance, when we compare music to language, music 'invokes some of the same neural regions as language does, but far more than language, music taps into primitive brain structures involved in motivation, reward, and emotion.'³⁷ Such results of neuroscientific research help to explain how and why music has such a strong influence on emotions and memory.

Much of the research discussed so far concerns instrumental music only, not song. There is of course a reason for this: the lyrics of the song add an extra variable in the experimental situation. However, the combination of words and music does matter to the focus of this volume. Philosopher Jenefer Robinson has long been working on the role of emotion in literature, art and music, with a particular interest in the *Lieder* of the Romantic Period.³⁸ She discusses the different relationships between emotion and music: how music can *represent* emotions, how music can *express* emotions and how music can *arouse* emotions. First, Robinson maintains that music alone cannot represent emotion, because music is not able to depict particular things. A painting can be a picture of something particular: Rouen Cathedral at the end of the day, the bar at the Folie-Bergère, a starry night in June. But music cannot do that: even a descriptive piece like *La mer* by Claude Debussy 'could easily be a description of different kinds of weather or different people's temperaments rather than

37 The discussion of the brain regions involved in emotions while listening to music is taken from Levitin (2006) 169–191, here p. 191.

38 Robinson (2005). For the link with the results of Levitin, see Robinson (2007) 395–419.

the different moods of the sea'.³⁹ Second, music does arouse feelings. Agreeing with neuroscientists such as Levitin, Robinson argues that much of the arousal effect of music occurs below the level of consciousness: the rhythm affects human motor systems, disruption of the musical harmony causes unease, and the movement of the melody imparts itself to the listener. Then, in the case of song, the lyrics help the listener to determine what is being expressed: the music might reinforce what the text indicates.⁴⁰ So according to Robinson, in song the text adds strength to the subconscious effects of the music, and these different mechanisms reinforce each other. This explains why the effect of song can be so overwhelming: song arouses various emotions on a conscious and a subconscious level at the same time.

This paper began with analysing sixteenth-century attitudes towards song: song was regarded as influential as well as dangerous, because it was thought to have a strong physical and emotional impact. In classical and medieval thought, the issue had to do with the concept of harmony, and thus with the relation between human beings and the cosmos. Modern research on music and emotion, in fields such as musical cognition and neuroscience, discusses the power of songs in terms of expectations and the firing of neurons. Clearly both explanations are grounded in different world views: central to the older line of reasoning is the parallel of man and universe, while the modern account is rooted in the conviction that emotions result from electrochemical activity in the brain. However, in the end, there may be little difference between the two approaches: each is a serious attempt to describe the fascinating power of song, a literary-musical form particularly suited as a medium to address the emotional as well as the rational capacities of singers and listeners, and therefore an excellent medium to use in times of controversy.

Bibliography

- Asaert, G. 2004. 1585. *De val van Antwerpen en de uittocht van Vlamingen en Brabanders*. Tielt.
- Bax, D. 1944. Het wereldlijke lied van de xvte eeuw, with a musicological commentary by R. Lenaerts. In *De letterkunde van de Renaissance tot Roemer Visscher en zijn dochters*, ed. G.S. Overdiep. Antwerpen (Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden 3): 242–275.

39 Robinson (2007) 396.

40 Robinson (2007) 415–417.

- Van Biezen, J., and Veldhuyzen, M. (ed.) 1984. *Willem van Zuylen van Nyevelt* (?), Souterliedekens 1540. Buren (Facsimile of Dutch songbooks 2).
- Bonda, J.W. 2001. Meerstemmige liederen op Nederlandse teksten: Tielman Susato roept op in de eigen taal te componeren. In *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, ed. L.P. Grijp. Amsterdam 152–159.
- Bower, C.M. 1967. *Boethius' The Principles of Music. An Introduction, Translation, and Commentary*. Ann Harbor, MI [dissertation].
- De Bruin, M. 2002. Het muzikale behang van de zestiende eeuw. Het Nederlandse lied tot 1600 in kaart gebracht. *Respons* 5: 28–34.
- Decavele, J. 1975. *De dageraad van de reformatie in Vlaanderen 1520-1565*. 2 vol. Brussel.
- Forney, K.K. 1982–1984. New Documents on the Life of Tielman Susato, Sixteenth-century Music Printer and Musician. *Revue belge de musicologie / Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap* 36–38: 18–52.
- De Gier, J. 1987. *Van de Souterliedekens tot Marnix. Stromingen en genres binnen de letterkunde der hervorming in de zestiende eeuw*. Kampen (Reformatie reeks 21).
- Grijp, L.P. 2000. Zangcultuur. In *Volkscultuur. Inleiding in de Nederlandse etnologie*, ed. T. Dekker, H. Roodenburg and G. Rooijackers. Nijmegen: 337–380.
- Grijp, L.P. 2001. De honger naar psalmen en schriftuurlijke liederen tijdens de Reformatie. Groepen mensen lopen luid psalmen zingend door de stad. In *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, ed. L.P. Grijp. Amsterdam: 168–173.
- Honing, H. 2006. On the Growing Role of Observation, Formalization and Experimental Method in Musicology. *Experimental Musicology Review* 1: 2–6.
- Huron, D. 2006. *Sweet anticipation. Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, Mass.
- Juslin, P.N., and Västfjäll, D. 2008. Emotional responses to Music. The Need to Consider underlying Mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences* 31: 559–621.
- Keller, A. 1993. *Aurelius Augustinus und die Musik*. Würzburg.
- Knight, W.F. 1949. *St. Augustine's De musica. A synopsis*. London.
- Klusen, E. 1989. *Singen, Materialien zu einer Theorie*. Regensburg.
- Knuttel, J.A.N. 1906. *Het geestelijk lied in de Nederlanden voor de kerkhervorming*. Rotterdam.
- Lenselink, S.J. 1983. *De Nederlandse psalmberijmingen van de Souterliedekens tot Dathen. Met hun voorgangers in Duitsland en Frankrijk*. 2nd edition. Dordrecht.
- Levitin, D. 2006. *This is your Brain on Music. Understanding a Human Obsession*. London.
- Maes, L.Th. 1947. *Vijf eeuwen stedelijk strafrecht. Bijdrage tot de rechts- en cultuurgeschiedenis der Nederlanden*. Antwerpen.
- McKinnon, J. 1987. *Music in early Christian literature*. Cambridge.
- McTaggart, T. 1997. Music for a Flemish Middle Class. *Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century* (Yearbook of the Alamire Foundation 1997): 307–332.

- Pleij, H. 2007. *Het gevleugelde woord*. Amsterdam (Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400–1560).
- Vanderhaeghen, F. (ed.) 1872–1881. *Marcus van Vaernewyck. Van die beroerlicke tijden in die Nederlanden en voornamelick in Ghendt 1566-1568*. 5 vol. Gent.
- Van der Poel, D.E. 2005. Het *Antwerps Liedboek* compleet. *Nederlandse Letterkunde* 10: 80–85.
- Van der Poel, D.E., Geirnaert, D., Joldersma, H., and Oosterman, J.B. (ed.) 2004. *Het Antwerps Liedboek. Reconstructie van de melodieën door Louis Peter Grijp*. 2 vol. Tiel.
- Polk, K. 2005. *Tielman Susato and the Music of his Time. Print Culture, Compositional Technique and Instrumental Music in the Renaissance*. New York.
- Ramakers, B.A.M. 1997. Epiloogliederen, factieliedereren en de Brabantse connectie. In *Veelderhande Liedekens. Studies over het Nederlandse lied tot 1600. Symposium Antwerpen 28 februari 1995*, ed. F. Willaert. Leuven (Antwerpse Studies over Nederlandse Literatuurgeschiedenis 2): 149–159.
- Riemsdijk, J.C.M. van (ed.) 1888. De twee eerste musyckboekskens van Tielman Susato. Bijdrage tot het Nederlandsch Volkslied in de 16de eeuw. *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlandse Muziekgeschiedenis* 3: 61–110.
- Robinson, J. 2005. *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art*. Oxford.
- Robinson, J. 2007. Music and Emotions. *Journal of Literary Theory* 1: 395–419.
- Scheurleer, D.F. 1889. *Een devoot ende profityck boecxken inhoudende veel gheestelijcke Liedekens ende Leysenen, diemen tot deser tijt toe heeft connen ghevinden in prente oft in gheschrifte. Geestelijk liedboek met melodieën van 1539*. 's-Gravenhage.
- Scheurleer, D.F. 1898. *Jan Fruytiers, Ecclesiasticus, oft de wijze sproken Jesu des soons Syrach. Nu eerstmael deurdeelt ende ghestelt in liedekens, op bequame en ghemeyne voisen naer uutwijzen der musijck-noten daer by ghevoecht*. Amsterdam.
- Scheurleer, D.F. 1977. *De Souterliedekens. Bijdrage tot de geschiedenis der oudste Nederlandsche psalmberijming*. Utrecht, reprint of the Leiden 1898 edition.
- Siertsema, G. 1993. Psalm translations in the Low Countries 1539–1600 and their European context. In *From revolt to riches: culture and history of the Low Countries 1500–1700. International and interdisciplinary perspectives*, ed. T. Hermans and R. Salverda. London (Crossways 2): 49–64.
- Sloboda, J. 2005. *Exploring the musical mind. Cognition, emotion, ability, function*. Oxford.
- Thompson, W.F. 2009. *Music, Thought, and Feeling. Understanding the Psychology of Music*. Oxford.
- Vellekoop, C. 1994. *Musica movet affectus*. Utrecht.
- Vellekoop, K. 1997. Een liedboekje in het Devoot ende profityck boecxken. De werkwijze van een verzamelaar. In *Veelderhande Liedekens. Studies over het Nederlandse*

- lied tot 1600. Symposium Antwerpen 28 februari 1995*, ed. F. Willaert. Leuven (Antwerpse Studies over Nederlandse Literatuurgeschiedenis 2): 103–117.
- Vellekoop, C. 1998. De expressie van emoties in muziek en drama. In *Emoties in de Middeleeuwen*, ed. R.E.V. Stuip and C. Vellekoop. Hilversum (Utrechtse bijdragen tot de mediëvistiek 15): 79–95.
- Whiteley, S., Bennett A., and Hawkins S. (ed.) 2004. *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Aldershot.
- Willis, J. 2010. *Church Music and Protestantism in Post-Reformation England. Discourses, Sites and Identities*. Franham.

PART 2

Genres of Sung Politics



Between Lyric and Epic: The Great Turkish War in German, Italian and Hungarian *Ereignisliedern*

Levente Seláf

In his outstanding work on *Popular Culture in Early Modern Europe*, Peter Burke dedicated a lengthy chapter to the different literary genres characteristic of that period. As he observes,

One of the most important of these [genres] is the narrative song, which it is convenient to call 'ballad' or 'epic' (according to length), although the singers themselves were more likely to use simpler terms like 'songs' (Danish *viser*, Serbian *pjesme*), 'stories' (the Spanish *romances*), or 'old things' (Russian *stariny*).¹

In the course of his presentation, Burke refers among other genres and exemplars to the Hungarian report songs. His examples are Tinódi's *Siege of Eger*, together with the English *Gest of Robin Hood* and the Italian cantare *I Reali di Francia*, as well as several German and Scandinavian ballads.

For Burke as an historian of mentalities, the differences between various types of literary expression are less important than the presentation of

a few basic types of artefact and performance. They are never quite the same in any two regions, but they are not all that different either: unique combinations of recurrent elements, local variations on European themes.²

The poetic features of the narrative songs are described in a very succinct way by Burke. He remarks on the great variety of the metrical and musical forms used in different language areas: this diversity allows him to identify some sub-groups (such as Slavic or Romance epic songs), but no extralinguistic connections are mentioned. Beside the need of a narrative line for these poems,

¹ Burke (1994) 118.

² Burke (1994) 116.

the fact that ‘narrative song was of no fixed length’ is the only proof offered for the community of this genre all over Europe. Literary historians will hardly be satisfied with this approach, even if one cannot deny some similarity between all these poems. But they are not unique in this respect: if one wanted, the fact that narration is combined with melodic performance could also join pieces as disparate as the eleventh-century *Chanson de Roland* and the nineteenth-century Hungarian or Rumanian folk ballads.

We aim to get closer to this book’s goal (circumscribing the uses of lyrical poetry in the fifteenth–seventeenth centuries) by the analysis of a subset of narrative or epic song, this very broad ‘genre’ identified by Burke in so many and so different literatures.³ I will try to catch the similarities between some important literary phenomena of the period, as they are present in at least three European literatures: Hungarian, German, and Italian. Using a single historical episode, a report of a military conflict between Christians and Turks, as my point of departure, I will involve in my comparison several poems in different languages that might or might not be called lyric in different literary traditions. Formal and thematic criteria link these poems one to the other, in spite of their distance from one another in time, language and space. They are all characterized by the use of polemical discourse to describe military confrontation between two antagonistic forces, from the point of view of one of the participants. Regarding the formal aspects, only strophic poems will be compared with each other.⁴ The main purpose here is to show just how similar the topics articulated in sixteenth-century Hungarian, German and Italian poetry were, and to ask also whether we can posit a direct influence upon Hungarian literature, still young at the time, an influence that may have been exerted by one or both prestigious poetic traditions. Of course, German and Italian poems are not the only potential structural and thematic parallels to the Hungarian report songs. In another article I examined shortly the resemblance and disparity of the Spanish *canciones noticieras* with that genre, and in still another I presented the common and different features of Czech, German and Hungarian historical

3 It is of course difficult if not impossible to give a coherent definition of lyrical poetry that is valid for all national literatures. In my experience, definitions of “lyrical poetry” are almost as diverse and contradictory as the different philological traditions. When discussing the phenomenon of lyrical poetry in medieval and early modern literature, the situation is rendered even more complicated because the concept of the lyric was either ignored or interpreted in a very narrow sense throughout this period. The texts I present here may be called lyric mostly by virtue of their strophic structure and their possible sung performance.

4 No texts in rhyming couplets (like the German *Reimreden*) will be treated, because their poetical organisation is minimal, and because this form apparently excluded the possibility of performing the text with melody in all European literary traditions.

songs dedicated to the battle of Mohács against the Turks in 1526, causing the death of Louis II, king of Bohemia and Hungary.⁵ Here I will restrain the scope of my inquiry to the relationship between Hungarian, Italian and German texts.

Rolf Wilhelm Brednich dedicated an important work to the phenomenon of *Liedpublizistik* in early modern German literature.⁶ He offers a useful definition of the *historisches Ereignislied* and the *Zeitungslied*, the two German genres close to the Hungarian and Italian poems to be presented in this paper. More recently, Karina Kellermann has elucidated the characteristics of the genre while redefining it as *historisch-politische Ereignisdichtung*.⁷ Their observations will form the background of the analyses throughout this paper.

1 Hungarian Poetry in Context

In order to test the validity of a large-scale comparison like Burke's, it is worth listening to some Renaissance literary theorists who wrote with some claim to veracity on Hungarian poetry and gave a definition of what we would call historical poetry.

The first contextualisation of Hungarian poetry by a foreign observer can be found in Sir Philip Sidney's *Defence of Poesie*:

Is it the Lyricke that most displeaseth, who with his tuned Lyre and well accorded voice, giveth praise, the reward of vertue, to vertuous acts? who giveth morall preceptes and naturall Problemes, who sometimes raiseth up his voyce to the height of the heavens, in singing the laudes of the immortall God? Certainly I must confesse mine owne barbarousnesse, I never heard the old Song of Percy and Duglas, that I founde not my heart

⁵ Seláf 2014; Seláf 2016.

⁶ Primarily Brednich (1974–1975), and also Brednich (1982–1983).

⁷ Kellermann (2000). For the sake of brevity and simplicity this paper still employs the term “historisches Ereignislied” referring to the German genre, and the same or “report song” while referring to Hungarian poems. While it fully recognizes the merits of Kellermann's work, this paper, as the argumentation and the corpus shows, will argue against some aspects of her approach. She does not consider the specificity of strophic form, instead combining texts written in rhyming couplets and strophic texts into one category. In Hungarian there is only one “historico-political poem” in rhyming couplets: the *Battle of Szabács* from the 1470's, the earliest specimen of the genre, probably composed by a Germanophone author who learnt Hungarian, see Horváth (2009) 151–156. A second, minor issue arises from the circumstance that the chronological framework of her corpus does not correspond to that of report songs in Hungarian poetry, so that it is useful to keep in mind equally Brednich's results obtained from early modern printed texts.

mooved more than with a Trumpet; and yet is it sung but by some blinde Crowder, with no rougher voyce, than rude stile: which being so evill apparelled in the dust and Cobwebbes of that uncivill age, what would it worke, trimmed in the gorgeous eloquence of Pindar? In Hungarie I have seene it the manner at all Feastes and other such like meetings, to have songs of their ancestors valure, which that right souldierlike nation, think one of the chiefeest kindlers of brave courage. The incomparable Lacedemonians, did not onelie carrie that kinde of Musicke ever with them to the field, but even at home, as such songs were made, so were they all content to be singers of them: when the lustie men were to tell what they did, the old men what they had done, and the yoong what they would doo. And where a man may say that Pindare many times praiseth highly Victories of small moment, rather matters of sport then vertue, as it may be answered, it was the fault of the Poet, and not of the Poetrie; so indeed the chiefe fault was, in the time and custome of the Greekes, who set those toyes at so high a price, that Philip of Macedon reckoned a horse-race wonne at Olympus, among his three fearfull felicities.⁸

In his *Defence* Sidney enumerates all poetical classes and genres; here, while defending lyric poetry, he insists on the virtue of unpolished songs that commemorate historical facts by evoking the warlike deeds of the ancestors and encouraging the warriors. Sidney refers to Hungarian historical poetry as a contemporary example, while all his other examples are either antique or, in the exceptional case of the *Ballad of Chevy Chase*, belong to the venerable medieval past of English poetry.⁹ The disparity between the literatures from which he takes his references is conscious and serves to support his argument all the more effectively. For him, epic (*Heroicall*) poetry is clearly distinct from the historical poetry presented in the above-cited paragraph, as there is a separate paragraph devoted to it.

It is perhaps surprising that Sidney should have noticed the existence of Hungarian poetry, and heard some performances of it during his court stay in the country. In fact the type of poetry he mentions fits what we know about this tradition. It supports the testimony of the Italian humanist Galeotto Marzio, who stayed from 1461 to 1487 at the court of King Mathias Corvinus, and described Hungarian poetry in very similar terms.

8 An electronic edition of the first edition published by Ponsonby in 1595 is available under <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/816>.

9 Sidney travelled through Hungary in 1573 and witnessed the conflict between Turkish and Habsburg royal armies.

When [King Mathias, L.S.] dines, there is always discussion of some uplifting or lighthearted topic, or else a song is sung. And there are always musicians and cithara-players present at table, who sing the high deeds of the worthies in the vernacular, accompanied by the lyre. This was the custom of the Romans, and then it was passed from us to the Hungarians. They always sing of some outstanding exploit, nor is there any shortage of subject matter. For since Hungary is situated in the midst of different enemies speaking different languages, there is always an opportunity to fight in a war. They rarely sing love songs there, and, as most of the time they fight against the Turks, their songs are not without texts.¹⁰

The striking similarity of the two descriptions suggests either that Sidney has borrowed from Galeotto's work, or that they are describing cognate phenomena.¹¹ The chief difference is that while Sidney says that Hungarians sing about the glorious past, Galeotto tells us that they sing about recent events of the war. Not enough texts have survived from the fifteenth century for us to judge the character of Hungarian literature at the time, but scholars assume that

10 "Semper enim in eius [sc. regis Mathiai] convivio disputatur aut sermo de re honesta aut iocunda habetur aut carmen cantatur. Sunt enim ibi musici et citharoedi, qui fortium gesta in lingua patria ad mensam in lyra decantant. Mos enim Romanorum hic fuit et a nobis defluxit ad Hungaros. Cantatur autem semper aloquod egregium facinus nec deest materia. Nam cum Hungaria in medio hostium diversarum linguarum sita sit, semper rei bellicae habet formitem. Amatoria autem carmina raro ibi cantantur et, ut plurimum gesta in Turchos in medium veniunt, non sine sermone concinno." (Juhász (1934) 18). As Galeotto was very close to Matthias and dedicated his work to John Corvinus, the king's son, his observations cannot be taken for the observations of an outsider. Galeotto goes on to say that there is no difference between the Hungarian spoken by peasants and noblemen, both of whom understand the songs: "Hungari enim sive nobiles sive rustici sint, eadem fere verborum condicione utuntur et sine nulla carietate loquuntur, eadem enim pronuntiatio, eadem vocabula, similes accentus ubique sunt. [...] Sed apud Hungaros, ut diximus, eadem loquendi forma vero exigua admodum differentia est, unde fit, ut carmen lingua Hungarica compositum rusticis et civibus mediis et extremis eodem tenore intelligatur" ("Indeed, whether they are noblemen or peasants the Hungarians use almost the same style of language and speak without worry; pronunciation, vocabulary and accent are everywhere the same. [...] But as we have said, there is truly very little difference in the forms of speech, so that a song composed in the Hungarian language can be understood in one idiom by countrymen and in the towns, whether they are central or outlying").

11 None of these testimonies inform us about the form of the poems. In this respect they are hardly different from Tacitus' brief statement, claiming that Germanic tribes have no annals or chronicles, but they sing poems on their ancient history. However, Galeotto and Sidney mention Hungarian poetry in a pure poetical context.

Mathias' reign coincided with the beginnings of vernacular literary production.¹² With regard to the sixteenth century, we can confirm that one of the most important genres of Hungarian poetry was narrative song that referred to an old or recent historical event, mostly taken from national history, and that celebrated a memorable deed, encouraging its listeners/readers by example.

Sidney is not the only Renaissance literary theorist for whom the category of *historical poems* was not simply equivalent to the heroic epic. The main difference between the two kinds of poetry was the role of fiction, which was a defining feature of the latter. For Renaissance observers, the common denominator in both categories was their exemplary function, as described for instance in George Puttenham's treatise, *The Art of English Poesy*. For him, Plato's *Republic*, the *Iliad* and the *Odyssey*, Xenophon's *Cyropaedia* and Thucydides' *History of the Peloponnesian War*, the Arthurian verse romances and the *chansons de geste* all belonged to this type of poetry. But Puttenham mentions Pindar's and Callimachus' hymns and encomia in the same context, as 'not very [i.e. not true] histories but a manner of historical reports'.¹³ The looseness of this interpretation of what historical poetry is can help us to cast our nets widely in the search for reasons why lyric forms were suitable for religious and political propaganda in medieval and early modern Europe.

Almost without exception, Hungarian narrative poems of the sixteenth century were strophic. The genre of *historical songs* (*históriás énekek*, in fact "histories", or simply "stories in verses") is represented by about 180 pieces of Hungarian poetry from 1530 to 1630.¹⁴ These poems could be sung to a melody, and they were all cast in a very simple strophic structure. The two most popular schemata were both monorhyme quatrains, one using eleven-syllable verses and other lines of twelve syllables. Philologists traditionally divide these poems into three different categories or sub-genera, according to their topic: a) biblical, b) strictly historical songs and c) those including a fiction in the plot (mostly adapted from Italian, Latin, Greek or German stories). As others have

12 The first known Hungarian poem, a *planctus Mariae*, is dated to the mid-thirteenth century. After a long silence, vernacular Hungarian literary texts of some length appear in the second half of the fifteenth century. For an account of the earliest documents in Hungarian see Madas (2009).

13 Whigham and Rebhorn (2007) 128–131.

14 There are some earlier poems on historical topics, but they are composed in rhyming couplets or use paraliturgical lyric structures. In their form, they do not fit the tradition first attested in the 1530s, and so they probably cannot be treated as its antecedents. In terms of volume, the corpus of *históriás énekek* comprises 10% of Hungarian poetry from before 1600.

remarked, most are very homogeneous in their relationship to the source-text, in their didactic purpose, and in their use of a number of rhetorical devices, regardless of the nature of the text (of very different sources, from the Bible to Boccaccio) they translate and paraphrase. Contemporary references and general moral remarks can be found in every text: the biblical topics always offered the opportunity to comment on some recent historical event and on the doings of actors on the political scene. The converse is also true: biblical parallels could always be easily inserted into a poem dealing with national history.¹⁵ Apart from the prose chronicles, there were no real alternatives or rivals to this form in Hungarian literature at the time, either for historical topics or for narratives in general. The prose chronicles were written mostly in Latin, occasionally in Hungarian.

2 Tinódi and the Hungarian Report Song

In the following, I will concentrate on a rather small group of poems (26 pieces) dealing with a contemporaneous event, forming a sub-genre of the second category (b). These poems are called, in the Hungarian philological tradition, *tudósító énekek* (*report songs*). In several respects, they resemble the German *historische Ereignislieder*. Some critics suppose that the Hungarian report songs were probably also published as broadsheets (*Flugblätter*), although the earliest surviving examples are conserved in larger printed song collections, and no separately published report song or strictly historical song is known from before the late sixteenth century. Presumably, before the mid-sixteenth century they were distributed mainly in manuscript form, and orally performed for a wider public, not least because of the scarcity of Hungarian printing houses. The analogies with German *Liedpublizistik* have long been noticed by literary historians,¹⁶ but today's scholarship does not support a direct German influence on Hungarian historical song.¹⁷

15 Orlovsky (2007).

16 Founding his arguments on Béla Pukánszky's analysis, it is Ferenc Zemplényi who has compared the two genres recently, attesting their stylistic similarities, the traces of oral performance in both, their closeness in time to the narrated events, and their similar relationship to the melodies. For him, their equivalence was beyond doubt, and he found a place for both types of poem in the popular register of poetry. Although these similarities are striking, the Hungarian report songs also have features in common with other Hungarian historical songs that cannot be explained in terms of German influence. See Zemplényi (1998) 48–56.

17 Vadai (2007).

As I have said, the origin of report songs is obscure, but it is clear that one author played an important role in establishing the most important characteristics of the genre: Sebastian Tinódi, a fiddler and probably a veteran soldier ennobled by the king in August 1553. Tinódi's life and career are largely unknown. He certainly studied in a Hungarian school, and he had a basic humanist training: in some acrostics he describes himself as a *litteratus*. More than half of the surviving examples of the genre (15 of 27 pieces) are attributable to Tinódi. Scholars generally assume that he pioneered such compositions in Hungarian.¹⁸ Although he also composed songs with biblical and fictional narrative plots, and historical poems of the Hungarian past, his major genre was the strictly historico-political and report song, commemorating the Turkish-Hungarian conflict, the never-ending war as a constant experience of his generation. He edited and published his songbook in 1554. It is dedicated to King Ferdinand of Habsburg, referring to Vergil's *Aeneid* and citing the hero who encouraged his companions by promising that their deeds and sufferings would be celebrated; in the same way, the Hungarian soldiers must look forward to being commemorated, and the king should find pleasure in reading news of the war.

No azért, felségös és kegyelmes uram, ezt gondolám magamba, hogy ez szegín Magyarországba az pogán terek császár miatt lött sok veszödelmekbe, és az felségöd vitézinek elesésökbe és vitézségökbe, nyereségökbe krónikába beírnék, kivel felségödnek hív szolgálatomat jelönteném és kedvét lelném, mert jól tudom az bölcs fejedelmeknek erkölcsöket, hogy minden újságnak írását örömet látják és olvassák. Vagy nyereség avagy veszteség, de róla megemléközni gyönyörűség. Tanubizonság erről az tengör vizébe Eneas társait mint biztatja volt, hogy az ott való nyomorúságok végre emléközetre öröm leszön.

That's why, Your Majesty, I remembered that poor Hungary suffered many disasters because of the pagan Turkish Emperor, and I wanted to write of your Majesty's soldiers' defeats, victories and courage in chronicles, wishing to please You and to serve You, being aware of the moral of the wise Princes who like to read and to see all kinds of novelties. Whether they are stories of gain or loss, to remember them is a pleasure. Proof of this is found in the way Aeneas encouraged his companions while they were

18 Vadai (2007) 276–277.

wandering at sea, when he argued that the memory of their sufferings would cause joy and pleasure in the end.¹⁹

He says in his foreword that he either witnessed the events narrated or heard them from creditable witnesses, Christian knights participating in the conflict. While the truth of the narrated events is a literary topos, we can probably trust him, even if he adapted the experiences he narrates to fit the criteria of the historical song's wider genre. Tinódi composed most of his poems very close in time to the narrated events, while some others were produced after a greater lapse of time, when he compiled the songbook.

Tinódi's songbook (published in 1554) is in two parts.²⁰ The first is a strictly linear chronological narration in eight songs of Hungarian political events from 1541 to 1554. Their length varies from 81 to 449 strophes (longer poems are split into several cantos). One aspect of the careful composition of this first part gives it a strong similarity to rhyme-chronicles: the different songs contain explicit cross-references to each other. Probably for this reason, the author gave his collection the title *Cronica*.²¹ The second part compiles different songs written by Tinódi: some report songs that did not fit into the linear narrative, one on Western European history (the story of a revolt against the German emperor Charles v), biblical historical songs and some satirical poems. Probably he set his own poems to music: 22 melodies accompany his songbook, possibly originals. Some other poems by Tinódi are extant in manuscripts and later prints, either because they were composed after 1554 or because they were not suited to the character of the volume he wanted to compose.²² While in his earlier works Tinódi supported King John Szapolyai (d. 1541), Ferdinand's adversary as a pretender to the Hungarian crown, the newest poems of the songbook flatter Ferdinand, and Tinódi even included extra strophes to praise him in the older songs.²³ Ferdinand was aware of the importance of such a propaganda tool to convince the Hungarian nobility to support his cause. Already in the fifteenth century, Habsburg politics made intensive use of political poetry.²⁴ There are no proofs that Ferdinand ordered or sponsored the songbook, but it is plau-

19 Varjas (1959).

20 Today 14 surviving exemplars of the book are known, which is a huge number compared to other secular books of the period.

21 Chronicles compiled as a chronologically ordered collection of individual historico-political songs were widespread in German literature, see Kellermann (2000) 55.

22 István Vadai argues for the second hypothesis.

23 Vadai (2007) 281.

24 Brednich (1974–1975) 147–148 cites several German historical songs written to celebrate the glorious victories of Emperor Maximilian in the first decade of the 16th century.

sible that he (or one of his Hungarian supporters from the high nobility) did so, and also that the king ennobled the poet in recompense for his 'poetic propaganda'. The poems of both parts of the songbook were popular, if we can trust the indications of the tunes that were reused in later poems, and it seems that the melodies of Tinódi's miscellaneous poems were even more widespread than those of the rhyme chronicle: among the eight songs of the first part, four songs were models for six different pieces, while five of the fourteen songs in the second part were imitated by nine poems.²⁵

Two other great collections of historical songs of the period should be mentioned. The *Hofgreff songbook* appeared in the same year as the *Cronica*, but included only biblical histories. Gáspár Heltai's *Cancionale* was printed 20 years later, in 1574, one year after Sir Philip Sidney's travels in Hungary. The publisher, Gáspár Heltai, included six of Tinódi's songs, all belonging to the first section, either because the report song was already in decline by that period, or because of the lasting popularity of Tinódi's poetry. No longer relevant as news, they became classics of a genre and joined the other historical poems, together with songs treating plots from medieval Hungarian history.²⁶

If we look for specific patterns in the Hungarian report songs, all formal criteria of the report song can in fact equally be found in other historical or epic songs of the period. The simplicity of the strophic structure, the use of morphemic rhymes, the melodic accompaniment, are valid criteria for all *historical songs* in the broad sense of the term. The length of a poem could vary from around 40 to over 150 strophes, with some extremely long pieces over 600 strophes. The strophes are, in Tinódi's work and that of most of his followers, connected with an acrostic, giving the name of the author, sometimes a short political or moral message, or even a brief summary of the plot.²⁷

25 In fact, one report song from each of the two parts was imitated by at least four songs: the complaint on the battle lost at Temesvár, composed in 1552, and the song on the victorious battle at Szalka, composed in 1544. The first was reprinted by Heltai in 1574, probably advancing its popularity.

26 Nevertheless it remains still unexplained why his poems published in the *Cronica* were not copied in manuscript songbooks in the sixteenth and seventeenth centuries.

27 Acrostics are rather common in all genres of the Hungarian poetry of the period. It is not clear whether their constant use in Hungarian is due to medieval Latin or to early modern German influence. Brednich (1975) finds some German historical songs composed with acrostics, but it is not so widespread, and for instance in the *Meistersingers'* lyrics it is exceptional. In another article I argued that this is really a specific pattern of Hungarian poems from the beginning of the 16th century, and its practice might be considered as a proof of the authors literary culture and an important level of their education, see Seláf 2017.

The report songs are normally written to highlight a recent event, taking it out of the flow of time and elevating it to the status of a *memorable fact*, comparing their matter to important historical moments, and underlining the whole with superlatives and hyperbole. While composing his songbook, Tinódi inserted a prologue to his longest composition, the *Siege of Eger*, about the successful defence of Eger against Turkish invasion.²⁸ The prologue enumerates six of God's miracles: five battles described in previous pieces in the songbook, and the sixth, the one that will follow the prologue.

Bator legyen hatodic nagy chudaia
 Isten mint lón Egörnec megtartoia
 Kiról énököm leszön megvalloia
 Chiendességben chiac legyen meghalloia.
 Ebből vitézőc soc iot tanulhattoc
 Szalot hazba mi szükség meghallyatoc
 Minden igyetökben mint forgolodgyatoc
 Hogy io hirben nevben maradhassatoc.²⁹

Let us tell as the sixth miracle how God defended Eger, as my song will testify, if in silence someone will pay attention to it. From this song you, oh knights, can learn what is needed in a besieged country, and how to act with endeavour in the hope of keeping your good reputation.

Surprisingly, battles lost by the Christians are also found among the miracles: It is not especially God's favourable intervention that qualifies a miracle.³⁰ Tin-

28 Eger (called Erlau in German), is an important fortress besieged several times by Turkish forces in Northeast Hungary, not to be confounded with Eger in Bohemia. Peter Burke referred to this poem.

29 Sebastian Tinódi: *Eger vár viadaljáról való ének história*, vv. 33–40, Tinódi (1554) *passim*.

30 This is even more surprising if one considers Kellermann's observation that in German the military fiascos could not become the matter of the historical songs, cf. Kellermann (2000) 312. On the other hand Brednich (1975) 184–191 stresses the importance of the sensational events as topics of the *Zeitungslieder*: Tinódi could also be influenced by this other type of literary product diffused on broadsheet, and not only by the *historische Ereignislied*, if Brednich is right when he makes a distinction between the two genres. Brednich uses the categories of *Sensationslied* and *Prodigienlied* too. See on similarities between Tinódi and the contemporary German *Zeitungsgesang* also Béla Pukánszky's article (1927). Pukánszky finds similar rhetorical devices in the biblical historical songs composed by Tinódi and the *Zeitungslieder*. Remember also what Tinódi said in his Prologue about the importance of news: no matter if good or bad, writing about them is a pleasure.

ódi's perspective is that of the historian. On the one hand, he describes events in the order in which God's will arranged them. On the other, to ennoble the battles he describes, he elevates them to the status of miracles. This term, taken from religious discourse, suits a performer seeking to make an impression on his audience.

Oh mely jelös hat chudac történetec
 Cronikaban hasonloc sem leletnec
 Kikről Vilag vegig megemléköz nec
 Magyaroc közt mely vesződelmec lö nec.³¹

Oh, six so important miracles happened, that you cannot find anything similar in the chronicles. They will be commemorated until the end of the world, all these disasters for Hungarians.

Among the motifs of the religious historical songs, Tinódi uses in his report songs the popular parallel with Jewish history. At the end of the *Siege of Eger*, he refers to Saul, who was lost because he did not fear God's anger: In Tinódi's time, too, he suggests, many notorious people died for such presumption. In the *Song on the Battle of Szalka* he repeats the commonplace that the Turkish calamity is God's punishment for Hungary's disobedience to His Laws.³²

The simple metrical forms Tinódi used were widespread, and it seems reasonable to suppose that the popularity of his poetry furthered that of the forms. Among the other poems representing the genre, the majority use the *naaaa* and *zaaaa* forms, dear to him. Only at the very end of the sixteenth century do we find a report song using the new, fashionable Balassi-strophe (*abccbb-ddb*, 667667667), so called because it was invented by Bálint Balassi and first employed in his Petrarchist love-poetry.³³

Having presented the patterns of Tinódi's poetry, I will now consider how closely (or otherwise) German and Hungarian historical poetry of the sixteenth century were related to one another.

31 Varjas (1962) *passim*.

32 On the parallel of Hungarian and Jewish destinies see Öze (1991).

33 This is the *Epinicia Pálffy Miklós és Schwarzenburg diadalmáról*, composed by Márton Gyulai (RPHA 1029 Nagy győzedelemről). All report songs are in monorhyme quatrains, except three pieces (one of them, in monorhyme tercets, is composed by Tinódi).

3 Hypothesis I: German Influence on Hungarian Report Songs

The comparison of the two poetical traditions is helped by the fortunate fact that, in some cases, the same events of the Turkish war were reported in a German and in a Hungarian song.³⁴

For example, the first item of Tinódi's *Cronica*, the *Erdéli história* (Transylvanian history), composed in 1553 according to the colophon, summarizes briefly the political events from János Szapolyai's death in 1540 to 1551, and gives a long presentation of the war events and diplomatic negotiations of 1551. A German *historisches Ereignislied* (*Was wöll wir aber heben an?*) of 1551, published in the same year in Nuremberg, treats of the same events.³⁵ While Tinódi's chronicle is composed of 1,676 verse lines, the German song, written in Transylvania by Paul Speltacher, a lansquenet (soldier, *Landsknecht*) from Hall who participated in the battle, has only 235 lines.³⁶ Tinódi moves in the narration to 1550 in line 297, and to the year 1551 in line 658, which means that almost two thirds of his text are dedicated to the same events of 1551 to which the German poem is devoted in its entirety. While the latter was published in Germany almost immediately after the events, Tinódi had a larger perspective, enough time to edit and modify his composition before publishing it in 1554, and far more to report, thanks to his access to the versions of other eye-witnesses. Speltacher shares his experiences from his own point of view. He blames the treason of Giorgio Martinuzzi and the Hungarians in negotiating with the Turks, and exalts the virtues of the German soldiers. Tinódi gives a (probably) more objective, or at least more distanced report of the events.

Another text with a double is György Szepesi's *Historia cladis turcicae ad Nádudvar*, also known as *Sásvár bég históriája*.³⁷ It describes the events of a whole year, covering the Hungarian defeats and victories of 1580. The most important battles are also narrated in a shorter, contemporary German Lied of 31 strophes with the incipit *Ein neues Lied zu singen / das wöllten wir heben an*. The song was by Caspar Bs Schlagngaul, according to the critics a soldier serv-

34 For example the Hungarian poem *Szükség ezt megírom és meggondolnom* attributed to János Szerdahelyi Imreffy (Stoll and Klaniczay (1959) 31) has a parallel in a German song preserved in the manuscript diary of a Saxon burgher of Transylvania, Simon Czauck.

35 Republished first by Schmidt (1971) 27–34, and following this edition by Kobzos Kiss (2008). Maria Dobozy published recently an important article on the story of the battle of Lippa as it is represented by Tinódi and Speltacher. For further parallels between the two songs see Dobozy (2013).

36 The colophon refers to the text as a 'liedlein' in strophe 47.

37 Ács (1999).

ing at Eger.³⁸ The major difference lies in the chronological framing of the two stories. The German Lied concentrates on a battle near Nádudvar lasting three days, while the Hungarian poem (138 strophes) commemorates all the important encounters between Christians and Turks in Hungary during the year 1580. Printed in 1581, it is very close to the events, like the German song, printed in Prague in 1580.

György Szepesi's *Historia cladis turcicae* presents some important features of the report song. Like most, it contains an acrostic, but only a short one, spread across its first seven strophes: the family name of the author (Tinódi used much longer acrostics, most of the time in Latin).³⁹ Like Bsclagngaul's text, it has a colophon giving details of the date, motivation and place of composition, as was common in both the Hungarian and the German traditions. Like some other pieces of the genre, besides being a chronicle of events it is a glorification of a patron, Ferenc Geszti, who fought in the battles of the given year. His role was very modest according to Bsclagngaul and other contemporary sources. Tinódi did the same when he commemorated the imprisonment of Bálint Török, his patron, in two different songs, probably to fulfil an order given by the family of the prisoner.

In Szepesi's song the antagonist receives special attention. The plot describes the battles provoked mostly by the vengeful Turkish bey, the renegade Shasüvar, who after his first defeat wanted to repair his reputation. This is the only source to describe the Turkish leader of 1580 as a Hungarian apostate, a Christian who denied his faith. This observation allows Szepesi a long digression on Jewish priests and leaders of the Old Testament who betrayed their homeland. The Turkish calamity is presented as a punishment. As we have already noted, Tinódi's songs use biblical motifs and the epic songs based on biblical plots also contain modern historical references. Szepesi refers to the Jewish-Hungarian community of destiny several times, for instance asking the Lord to punish the renegade bey as he did Sennacherib, who was killed by an angel (11 Kings 18–19). This biblical parallel, together with events from national history, occupies much the same place in the Hungarian songs as the Matter of Britain and the Matter of France do in the Italian and French epic poems. In this instance the

38 *Ein news liedt dem Scharmützel und Niderlag, so fast einer Schlacht zuvergleichen, wider den Blutdürstigen Türcken geschehen in Ober Hungern den 16. und 17. Tag Julii*, Prague, Michael Peterle, 1580. App. H 480. The name of the author is known from the colophon, strophe 31: "hat Caspar Bsclagngaul in Erlaw gesungen / sein Namen darff er wol sagen." For the figure of the *Landsknecht*-writer, frequent in the German *Ereignislieder*, see Kellermann (2000) 320.

39 Seláf (2017).

Hungarian past (to be precise the glorious reign of King Mathias) is recalled by the melody, indicated in the printed version: it is the melody of another historical song, Ambrus Göröcsöni's *Árpád vala fő az kapitányságban* ("Árpád was the leader of the army"), composed before 1568.

On the German side, Bsclagnaul justifies his song by saying that Hungary has not seen a great Christian victory like the one he commemorates for a long time.⁴⁰ He emphasises the high deeds of the German soldiers fighting against the Turks, and mentions five figures by name, 'Herr Carl Rueber der Held', captain of Kassa, leader of the Christian army, some Hungarian officers (strophe 15), and a certain 'Barbier Andrasch, ein Ritterlicher Held' (s. 24), a Hungarian barber who distinguished himself in the battle. Szepesi dedicates four strophes to the heroic death of an unnamed German soldier, but in his narrative, beside the figure of Shasüvar, it is Hungarian heroism that dominates. His poem describes the cruelty of the Turks in a rather naturalistic way, and describes Christian cruelty similarly while finding it praiseworthy.⁴¹ In Bsclagnaul's poem the constant epithet of the Turks is *blutdürstig*, bloodthirsty. He does not need the character of the renegade, confining himself to the simple antagonism of Christians and Pagans to motivate the action. He too offers a parallel with Jewish history, but for him it is an argument for trusting in God's mercy:

Wie hat er [i.e. God] Pharao den Egypter / im Roten Meer ertrenckt / Josua wie Er streit wider fünff König / ihr Christen das bedenckt / Also thut er hoch helffen / die sein Wort rein bewarn / das haben wir Exempel an den Alten vor 3000. Jaren.

Strophe 29

How God drowned the Egyptian Pharaoh in the Red Sea, how Joshua fought successfully against five kings- Christians, reflect on this! In the same way he will help those who keep his word pure. We have an example of this in the ancients, 3,000 years ago.

In our next example the revolt against the prince of Transylvania in 1594 and the execution of the Hungarian aristocrats Boldizsár Báthori and Sándor Kendi

40 "Billich soll man Gott loben / in seinem Himmelreich / Das in langer zeit nicht geschehen / in Ungern ein schlacht dieser gleich / Unnd auff der Christen seiten / blieben so wenig person / thut Got uns hülf bedeuten / wenn man es wil sehen an" (strophe 27).

41 Brednich observed the same phenomenon in another German historical song composed in 1592 on the Turkish war in Croatia, see Brednich (1974–1975) 152–153, and in some other earlier songs supporting Emperor Maximilian's wars, 146–147.

was narrated in two songs, one in German and one in Hungarian. The title of the German text is typical for the *historische Ereignislieder* published in print in the German speaking area: *Ein schön und lustig Historia wie Gott der Allmechtig Bathori Sigismund dieses armen Sibenbürgens Fürsten wnnnd L.H. wunderbarlich erttet hat von des Teuffels Tyrannen Wnnd aller Verretter Hand, in gesangweis verfasst auff die Ungerische nott zu singen, oder Nu freiyet gottes etc. ihm Jar 1596 allen armen Christen zum seligen trost in dieser unseligen Welt*. It is noteworthy that the execution (commemorated in the diary as well) took place on the 30th August 1594, but the song is dated from 1596 and is written down in the diary among that year's events. If the dating is correct, this song is not a typical, newsletter-like text, for two years after the event no one could think of it as a novelty, all the more so if the target audience was the German-speaking community of the country. The Hungarian report song, dated from 1594, equally supports the prince's cause. The editor Orlovsky supposes that both songs were composed at court. Obviously, both compositions support the interests of the prince, Sigismund Báthori, nevertheless it cannot be proved that they were commissioned by him. The Kendi family was in favour of maintaining the peace with the Turks, while the prince wanted to fight against them in a Habsburg alliance. The constraints of the genre obliged the authors to support the cause of a good Christian prince, fighting against the pagans. In this case the German poem is even longer (172 strophes) than the Hungarian one (110), which probably means that the German song was not supposed to be printed on broadsheet. We can formulate the secondary hypothesis that this particular length in the chronological frames and in the number of verses could have resulted from the influence of the neighboring Hungarian poetry on this Transylvanian Saxon song.

As we have seen, although many Hungarian report songs can be found focusing on only one specific event in the ongoing war between Christians and Muslims, the difference in length is typical of the Hungarian and German poems of the same character (except in the case of our last example). The Hungarian poems of the period, even simpler in their form than their German counterparts, had a tendency to be verbose: prologues, epilogues, moral commentaries embellish the narration of the facts. There are further potential explanations for this difference. Firstly, we may argue on the basis of a generic difference by pointing out that some German historical poems are more lyrical in character: in these, the historical fact is only the background for the song, as in the famous mourning song on the death of Louis II.⁴² These texts are more like historical ballads, and their effect resides more in the brevity, the implicit message, the

42 The German historical song or ballad commemorating the death of Louis II, king of Hungary, killed on the battlefield of Mohács in 1526 (*Fröhlich will ich singen*), was very common

missing links in the narration, and the strength of the expression.⁴³ Secondly, with regard to the medium: a poem published in a broadsheet could not survive very long from a commercial point of view. And thirdly, it is reasonable to suppose that the German public was less keen to inform themselves in detail about military events in Hungary via this type of poem; a little information could satisfy their curiosity.

Before estimating the real impact of German literature on Hungarian poetry in the case of this genre, it is worth presenting an example of Italian politico-historical poems as well. This literature, like the German traditions discussed, is older and richer than the Hungarian, and presents far earlier parallels to the Hungarian report songs.⁴⁴

4 Hypothesis II: Italian Parallel?

There is at least one more genre in European poetry broadly related to the Hungarian historical song, the Italian *cantare*.⁴⁵ It too is of obscure origins. It is also strophic but it is associated with a specific form not as simple as the Hungarian

in the German songbooks of the sixteenth century (*Ambraser Liederbuch*, *Heidelberger Liederbuch*, etc., see Classen (2001), and Van Liliencron (1966) vol. 3, 562–563). This song blamed János Szapolyai for the king's death, and in this way supported the Habsburg's claim to the throne. This poem is frequently labelled as a historical ballad, a genre with rather fixed constraints in the German poetry of the late medieval period. My reasons for mentioning it here are backed by its propagandistic character and the long-lasting actuality of its political message due to the Hungarian nobles' constant opposition to the Habsburg dynasty. Though this circumstance must have contributed to its popularity, the main reason was certainly the poem's *balladic* character: its short length and strong sentimental effect. See on the category of *historische Balladen* Kellermann (2000) 103–104. On other German songs about the battle of Mohács see Seláf – Tóvizi (2014), Seláf (2016).

43 But of course I do not intend to say that all German *Ereignislieder* are historical ballads. In another essay I will try to compare the Hungarian report songs with the long, strophic *Reimchroniken*, in order to check their resemblance in time-handling and using other narrative techniques.

44 The level of literacy in sixteenth-century Italy or France was much higher than in Hungary. Comparative analysis may become more relevant if we take into account this shift in the evolution of the literatures.

45 The affinity of the registers has been remarked upon by several scholars from the 1970s, but in spite of the structural similarities the filiation of the Hungarian historical song as a genre derived from the *cantari* could never be proven Zemlényi ((1998) 54) refused to analyse the common patterns in them, with the argument that the Hungarian historical songs were exclusively under German influence. Hopefully, the closeness of the subjects may help us to understand how similar the constraints of the two minor genres *cantare storico* and *tudósító ének* were to each other.

quatrains, the *ottava rima* (*11abababcc*), which was probably first used by Boccaccio, and has a wide thematic spectrum. In spite of its presumably humanist origins, the form is often considered a typical expression of popular folk poetry, used by minstrels active in the cities to present their compositions at fairs and popular feasts. The different thematic groups of the genre include knightly (sometimes Arthurian), religious, and heroic epic *cantari*. A small subgroup of *cantari* (*cantari storici*) uses historical material, similar to the *report songs*. Some of them were collected and edited under the common name *guerre*, with a special volume consecrated to the wars against the Turks.⁴⁶ In spite of their name, the *cantari* were probably mostly recited rather than performed with a melody.

One poem in the corpus deserves our special interest since it addresses an important event of Hungarian and European politics, the unsuccessful siege of Belgrade by Turkish forces in 1456. The *Istoria del Gran Turco quando fo roto a Belgrado in Ongaria*, composed shortly after the events, probably by a Paduan professional minstrel (*cantastorie*) linked to the Franciscan friars, celebrates, rather unrealistically, the glorious victory, resounding throughout Christendom.⁴⁷ In the *cantare*, after his defeat the Turkish emperor abjures Mahomet and accepts the Christian faith. The war's events are described very briefly, and with few protagonists; John Hunyadi, John of Capistrano and the Turkish emperor are what is needed. The 62 stanzas proceed by frequent repetition of verses, half-lines, and metaphors. Stanzas are often connected by the recurrence of a word or phrase, placed in the first or the last line of a stanza, in the following stanza.⁴⁸ These marks are clear signs of oral presentation, probably helping memorization, and are based on the poetical heritage of the genre.

Surprisingly, the real protagonist of the poem is neither John Hunyadi nor John of Capistrano, but the Turkish emperor, and the strength of the Christian faith is proven by the example of his conversion.⁴⁹ John Hunyadi is presented as reluctant to fight because of his age, like the aged Charlemagne; scared of the Turkish menace, he is convinced by his peers to engage in battle, where he fights vigorously with the help of the Franciscan and future saint John of Capis-

46 See in Beer, Diamanti and Ivaldi (1988–1989), especially volume 4, *Guerre contro i Turchi: 1453–1570*.

47 Cornagliotti (1984). This text is missing from Marina Beer's edition.

48 Repetition of a word of the last line of the stanza in the first verse of the following strophe was widespread in the lyrics of the troubadours: they call it *coblas capfinidas*. Two stanzas beginning with the same word are *coblas capdenals* in this terminology, but this pattern is very simple, and rather frequent in every kind of narrative strophic poetry.

49 This motif recalls Luigi Pulci's later satirical poem *Morgante*, where Orlando defeats the pagan giant Morgante and converts him to the Christian faith.

trano, who is the real leader of the Christian army according to the *cantare*. All this suggests that the author was connected with the Franciscan friars. It is no surprise that about one hundred years later a Hungarian historical song by Mátyás Nagybáncai (1570), dedicated to the memory of John Hunyadi, sees the roles played by the participants in an absolutely different way.⁵⁰ Here it is Hunyadi who tries to encourage his soldiers:

A megötröttent népet kezdé János Wayda illy szóval bíztatnia,
Szerető fiaim, miért ilyettetek meg? Nekik mondja vala,
Tudjátok, ezeknek nyakokon jártatok az én hadnagyságomban,
És a ti fegyvertec nem volt erőtlen ő ellenek az hadban.

The voivod John has begun to motivate the frightened soldiers with these words: My dear sons, why are you afraid? He tells them: You may remember how we fought together against these [Turks] when I was only a sergeant. And your weapons were not weak against them.

The Italian author also makes a direct reference to the matter of France, when he says that if every Christian fighter could be like Orlando in the battle of Roncevaux, it would have been enough to defeat the Turks (s. 40: 'El basterebe zaschuno esser Orlando / quando quela bataglia che fo in Ronzivalle'). Besides the conversion of the emperor, the song recounts another miraculous event, the appearance of a comet (Halley's Comet) in the sky over Belgrade, as a premonitory sign of the Christian victory. The pagan army is full of renegades, speaking different languages, almost keener on destroying Hungary than the Turks themselves.⁵¹

5 Conclusion—Community and Disparity

It is difficult to measure the real impact of German literature on Hungarian in the case of this specific genre, because the critical discourse was totally differ-

50 Szalády (1890) 27–54.

51 I do not agree with the editor Cornagliotti ((1984) 16), who supposes that 'renegati' means simply *pagans* in most cases. I think the presence of *renegates* (traitors) is motivated by epic tradition, as in the preceding examples. It is a matter of genre, even if they play no special role in the poem. At the same time, we know that the Turks recruited their army from the population of the countries they invaded, so most of their soldiers were in fact actually renegades.

ent in both cases. While little vernacular poetry other than the historical songs has been conserved in Hungary from before the 1560s, in Germany the profusion of literary texts of the same period relegated historical songs for a long time to the realm of folklore studies.⁵² On the other hand, it seems to us that the Italian *cantare*, while offering structural parallels to Hungarian songs, cannot really be regarded as a potential model that could have had a real impact on their formation.

Despite the evident diversity of the above-mentioned texts, several motifs are common to most of them, often related to features of the plot. For example, betrayal and traitors appear in almost all examples. Renegades are present in the *Istoria del Gran Turcho* and in the *Historia cladis turcicae*. The author of *Frölich will ich singen* blames the Hungarian nobles for King Ludwig's death at Mohács in 1526. In war, treason is the greatest villainy; Ganelon casts a shadow over every historical poem.⁵³ According to these poems, conflict at any level must reflect the struggle of Good and Evil.⁵⁴

The war narrative is strictly linear in all poems considered here. The traditional *enumeratio* of troops is also frequent; it has a twofold effect, allowing the poet to underline the historical accuracy of his testimony, and perpetuating a long-established epic practice.

In the Hungarian report songs and the German *historische Ereignislieder*, as in the *cantari storici*, the claim to the veracity of the narration is constant. The guarantee of veracity is either the testimony of the poet who speaks as a witness (in the German texts, the lansquenets Bs Schlagngaul and Speltacher) or the trustworthy report of participants (as in Hungarian songs, see Tinódi), and at other times a certain 'book', a written source for the poem. This may be sometimes fictive, as when the *Istoria del Gran Turco* mentions a *copia*:

... che zaschaduno dinota a questa mia favela
chomo la dita copia parla e sì raxonax,

Strophe 7

Everybody should listen to my tale; how the recited copy tells and explains
[the story].

52 Similarly, the Italian *cantari* are frequently subjects of folklore studies, see recently Picone and Rubini (2007).

53 It is not surprising that the parallel Hungarian and German songs discussed above were dealing with the treason of the Kendi family. In the absence of a warlike conflict, this ignoble act was an appropriate topic for a *report song* or *Ereignislied*.

54 On the conflict between the black and white presentation of the adversaries in the German historical songs and the claim of veracity, see Kellermann (2000) 316.

It is impossible to decide whether this denotes some kind of a source, or the written version of the orally presented *cantare*, in the hands of the minstrel who is reciting it. I incline to read it as an indication of the scenic character of the text, like the frequent invocations addressed to the listeners (usually called ‘tuta bona zente’): the public performer shows his audience the *copy* of the original he has in his hands. It is interesting that the narrator uses the term *favela* (fable, story) in reference to his work, suggesting that, for him, there was no contradiction between *historia* (see the title) and *fabula*. The fictitiously staged closeness to the narration⁵⁵ remains constant, but needs sometimes to be supported by the authority of a written source. Claims to veracity and the wish to present sensational news are often contradictory; nevertheless, they are both present in these poems.⁵⁶ Brednich distinguishes between *historische Ereignislieder* and *Zeitungslieder* on the basis of content: sensational events such as an earthquake, a great fire, a comet, a tremendous murder are described in the second category, historical facts, battles and wars mostly in the first.⁵⁷ It seems, though, that the sensational, exaggeration and miracles are also constantly used in historical songs reporting recent military events, in each tradition. This is partly a result of the exemplariness of the narrated events. Nevertheless, the accuracy and number of the data (dates, names) is not the same in the three traditions: there are much more in the Hungarian and German songs than in the Italian example. But all these texts play a propaganda role against the pagans, celebrating outstanding heroes and their victories as examples to follow for the ordinary soldiers of Christ.

Stylistically, the most salient common point is the importance of repetitions in each text. There are however important differences in the way the poems use this technique. It is probable that repetition was seen by the authors as a conscious feature, following the stylistic ideal of the genre, strengthening its (sometimes pseudo-) oral, publicly performed character. The wide range of possibilities of repetition given partly by the strophic form provides a specific character to these poems as opposed to those in rhyming couplets. Though these *Ereignislieder* do not have any refrain (the most common hyperstrophic repetitive structure of late medieval lyrical poetry), they do proceed by frequent repetition: of formulas, verses, identical grammatical structures. The *Istoria del Gran Turco* contains the greatest number of these, but it does not necessary mean that this was a more archaic method of composition than that

55 Kellermann's ‘fiktiv inszenierte Ereignisnähe’, Kellermann (2000) 328–329.

56 The goal to offer sensations to the public is often obtained by heightening the importance of otherwise mediocre facts.

57 Brednich (1974–1975) 188–189.

of the two other corpora, indeed the presence of *coblas capfinidas* in this text (admittedly this strophe-binding hyperstructure is not used in a regular way) attests to a more elaborated compositional range than the tools used by our Hungarian or German authors, who do not link strophes in this way. The only analogous feature Hungarian report songs can offer is the acrostic, while for the most part the German historical songs' formal unity was guaranteed solely by the format of the broadsheet, limiting the length of the poems to some extent.

As we said above, the Hungarian report songs share several patterns with the German *historische Ereignislieder*. Their relationship to the melody is very similar. These poems are either *contrafacta* of simple popular melodies, or if they claim originality of form, are composed in rather simple strophic structures.⁵⁸ The Italian poetic tradition, with its strongly normative poetic standards and almost exclusive use of seven-, nine- and eleven-syllabic lines, resulted in the use of one specific form, the *ottava rima*, for every *cantare*. Formal originality at the strophic level was impossible in this system, and we cannot tell anything sure about the musical performance of that genre.

The Hungarian corpus has one specific feature, related to text length. These poems are generally integrated into the larger national historical discourse, a role that they may already have played during the unknown prehistory of the genre. Although Hungarian heroic poetry of the Middle Ages does not survive, presumably its topics were taken from national history, as Galeotto's and Sidney's brief references suggest. Another possible explanation is that this feature reflects the strength of the model offered by Tinódi, with his wide view on history, in the *Cronica*. His imitators could have accepted that a report on a recent event must be contextualised, being only a significant parcel of Hungarian history, 'one miracle among others'. The German *Ereignislieder* are more straightforward and I am not aware of any example that includes a wider his-

58 Brednich cites Erich Seemann's list of the patterns characteristic to the *Zeitungslieder*, which contains the remark, that in the sixteenth century the melodies of German historical songs are *contrafacta*, they frequently use complicated strophic structures of *Meisterlieder* (Brednich (1974–1975) 186). But later, in another chapter, Brednich remarks that 'Meistersangerische Strophenformen sind im Liedflugblatt nur sehr spaerlich vertreten' (256). Even if the strophic structures are more complex than in the Hungarian tradition, we can assume that regularly they are less artistic than the *Meistergesang's* forms. Borrowing of melodies is very frequent, as it can be seen in the indication of the tune (*Tonangabe*) given by over 170 songs collected by Brednich. Some popular melodies, like *Von erst so wöl wir lobern Maria die raine maid* or the *Bremberger Ton* and the *Tollner Weise* were used for over ten different *Ereignislieder*. Melodies and forms of religious songs were reemployed the most of the time, Brednich (1974–1975) vol. 2, 285–288.

torical presentation of this kind.⁵⁹ While the earlier medieval ‘matter of France’ appears in the fifteenth—sixteenth century Italian poems on contemporary military events, this is entirely absent from the Hungarian corpus. In the *cantari*, the narrative elements taken from the remote past are more like stylistic reminiscences than signs of an effort to integrate matter into a continuous national history.

Either the song-form takes the place of prose narrative as an archaic feature of Hungarian literature, or we can suppose an external influence. Or both may be true. One plausible model is a combination of narration with a fairly simple scholarly Latin formal tradition that made use of strophes, simple melodies and acrostics, as taught in late medieval Hungarian schools. This could have been combined with the techniques of propaganda poems written for a large public (like colophons or hyperbole and similarly extravagant elements), techniques that might have been copied from the contemporary German *Liedpublizistik* close to hand, or that may simply have been identical with it because both traditions shared a common late medieval religious discourse.

Brednich, in his valuable monograph, concentrates on the medium of the short print as determinant of this type of occasional poetry: for him, most of the specific characteristics of the genre are derived from this form of publication.⁶⁰ Brednich drew scholarly attention to the specificity of these texts, their form and the medium. He and his forerunners succeeded in clarifying the interference of propaganda, the need for news and novelty, forcing the community’s coherence by denigrating the common enemy,⁶¹ and the reuse of stylistic motifs from heroic poetry in the historico-political songs. It would however be misleading to present this genre exclusively as belonging to popular poetry. Sidney’s and Puttenham’s example, like the stylistic unity of all Hungarian poetry before Bálint Balassi’s Petrarchist lyrics, could be proof that historical song was

59 In this respect the Hungarian songs remember more the *Zeitungslieder* than the *Ereignislieder* if we accept Brednich’s definitions ((1974–1975) 187). According to him the *Zeitungslied* observes the events from distance, and adds moral commentaries to the narration.

60 The only occasion when he mentions the German influence on Hungarian poetry, he observes as the greatest difference between them that Hungarian *Zeitungslieddichtung* stayed for a longer time in the orality, and printed copies of it were rare (Brednich (1974–1975) 191).

61 Brednich ((1974–1975) vol. 2, 140–141) is citing Hans-Georg Fernis’ work (Fernis (1938)) on the political poetry of the German-speaking Swiss communities, aiming to consolidate the estate by the help of stylistic references to the medieval heroic poetry (*Heldendichtung*). Galeotto’s description of Hungarian historical songs fits exactly to this image: this tradition was strengthened by the introduction of printing and the massive German influence due to the Reformation and the Habsburg political domination.

in some circles considered one of the highest genres of literature. The traditionalist Hungarian poetry, Sidney's own military ambitions and stylistic ideals found an echo in Aristotelian Renaissance poetical treatises praising heroic epic poetry. It means also that approaching these poems simply as part of popular culture and as counterparts of the highly sophisticated courtly poetry may be misleading, if we take into account the appreciation of the historical poetry by the early modern poets and theoreticians.

Finally, as regards the consequences of using pre-existing lyrical forms and melodies, or at least strophic forms, it can be concluded that despite the authors' explicit claim to be objective and credible, and despite their hidden propagandistic motivation, they use thematic and stylistic features attached to the form they reuse. These contemporary historical poems in Hungarian, German, and Italian share their own common relationship to fiction, different from that of other poetic genres and also from that of prose chronicles. They borrowed some of their stylistic motifs from heroic epic texts, as we saw with Tinódi's reference to Virgil's *Aeneid*. The authors frequently added oral exclamations typical of minstrels to their texts, pleading for silence or asking for wine and money. Most of the poems discussed here contain some references to antiquity, quotations, and greater or lesser traces of the national heroic epic. All this helps to provoke an atmosphere of literary reminiscence, and to evoke older heroic poetry, but it also gives a fictional character to the historical poems. Historical truth becomes poetic truth and is transformed by this change. Once the professional reader or singer is performing poetry, they can convince the audience, but their rhetorical tools have been selected in advance. The poet loses his credibility if he refuses to use the *topoi* of the traditional forms he seeks to revitalize. He must be a learned poet, with the advantages and disadvantages that this entails in respect of historical truth.

Bibliography

- Ács, P. (ed.) 1999. György Szepesi: Sásvár bég históriája. In *Régi magyar költők tára. XVI. századbeli magyar költők művei*, vol. 11, ed. P. Ács. Budapest: 157–172 and 429–443.
- Beer, M., Diamanti, D., and Ivaldi, C. (ed.) 1988–1989. *Guerre in ottava rima*. 4 vol. Modena.
- Brednich, R.W. 1974–1975. *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*. 2 vols. Baden-Baden.
- Brednich R.W. 1982–1983. Erziehung durch Gesang. Zur Funktion von Zeitungsliedern bei den Hutterern. *Jahrbuch für Volksliedforschung* 27: 109–133.
- Burke, P. 1994. *Popular Culture in Early Modern Europe*. 2nd ed. Cambridge.

- Classen, A. 2001. *Deutsche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster.
- Cornagliotti, A. 1984. 'Istoria del Gran Turcho quando fo roto a Belgrado in Ongaria': un cantare quattrocentesco padovano. *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti* 142: 7–38.
- Dobozy, M. 2013. Two Cultural Perspectives on the Battle of Lippa, Transylvania, 1551: Whose Victory Is It? *Fifteenth-Century Studies* 38: 21–39.
- Fernis, H.-G. 1938. Die politische Volksdichtung der deutschen Schweizer als Quelle für ihre völkisches und staatliches Bewusstsein vom 14.–16. Jahrhundert. *Deutsches Archiv für Landes- und Volksforschung* 2: 600–639.
- Horváth, I. 2009. Szabács viadala. In "Látjátok feleim ..." *Magyar nyelvemlékek a kezdetektől a 16. század elejéig*, ed. E. Madas. Budapest: 151–156.
- Juhász, L. (ed.) 1934. *Galeottus Martius Narniensis, De egregie, sapienter, iocose dictis ac factis regis Mathiae ad duces Johannem eius filium liber*. Leipzig.
- Kellermann, K. 2000. Abschied vom "historischen Volkslied": Studien zu Funktion, Ästhetik und Publizität der Gattung historisch-politische Ereignisdichtung. Tübingen.
- Kobzos Kiss, T. 2008. 'Lippának erős vívása'. Paul Speltacher német zsoldoskatona szerint. In *Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika*, ed. R.I. Csörsz. Cluj: 215–224.
- Von Liliencron, R. (1966), *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*. 4 vol. Hildesheim (reprint Leipzig 1865–1867).
- Madas, E. (ed.) 2009. "Látjátok feleim ..." *Magyar nyelvemlékek a kezdetektől a 16. század elejéig*. Budapest.
- Orlovsky, G. 2007. A históriás ének. 1574: Megjelenik a *Cancionale*. In *A magyar irodalom története. A kezdetektől 1800-ig*, ed. L. Jankovics and G. Orlovsky. Budapest: 310–322.
- Óze, S. 1991. 'Bűneiért bünteti isten a magyar népet'. *Egy bibliai párhuzam vizsgálata a 16. századi nyomtatott egyházi irodalom alapján*. Budapest.
- Picone, M., and Rubini, L. (ed.) 2007. *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Florence.
- Pukánszky, B. 1927. Sebastian Tinódi und der deutsche Zeitungsgesang. In *Aus den Forschungsarbeiten der Mitglieder des ungarischen Instituts und des Collegium Hungaricum in Berlin*. Berlin/Leipzig: 115–121.
- Schmidt, L. 1971. *Historische Volkslieder aus Österreich vom 15. bis zum 19. Jahrhundert*. Wien.
- Seláf, L. 2014. Épica y poesía histórica del Renacimiento en Hungría y en Europa. In Arroyo A. – Lombana A. – Pál F. *Retratos húngaros: literatura y cultura*. Madrid: 117–128.
- Seláf, L. 2016. A mohácsi csata visszhangja kortárs tudósító énekekben. In Farkas G.F. – Szebelédi Zs. – Varga B. "Nekünk mégis Mohács kell ..." 11. *Lajos király rejtélyes halála és különböző temetései*. Budapest: 147–154.

- Seláf, L. 2017. Poétiques perpendiculaires: les acrostiches versifiés latins dans la poésie hongroise de la Renaissance. In Seláf L. – Noel P. (ed.), *The Poetics of Multilingualism—La Poétique du plurilinguisme*. Newcastle upon Tyne: 103–120.
- Seláf L., and Tóvizi, Á. 2014. Ismeretlen illusztrált röplap a mohácsi csatáról. In *Magyar Könyvszemle* 130 (2): 261–271.
- Stoll, B., Klaniczay, T. (ed.) 1959. *Régi Magyar költők tára 17. Század*, vol. 1. Budapest.
- Szalády, Á. (ed.) 1890. *Régi Magyar Költők Tára. XVI. századbeli magyar költők művei*, vol. 4. Budapest.
- Vadai, I. 2007. A tudósító ének műfaja. 1554: Megjelenik Tinódi Sebestyén Cronicája. In *A magyar irodalom története. A kezdetektől 1800-ig*, ed. L. Jankovics and G. Orlovsky. Budapest: 274–285.
- Varjas, B. (ed.) 1959. *Cronica. Tinodi Sebestien szörzese ..., Kolozsvár [Cluj, Clausenburg], 1554*, Facsimile edition. Budapest.
- Whigham, F., and Rebhorn, W.A. (ed.) 2007. *George Puttenham, The Art of English Poesy*. Ithaca/London.
- Zemplényi, F. 1998. *Az európai udvari kultúra és a magyar irodalom*. Budapest.

Dichtung als Propaganda? Die historisch-politische Ereignisdichtung zum Landshuter Erbfolgekrieg (1504/05)

Philipp Steinkamp

1 Begriffsklärung

Als Herzog Georg der Reiche von Bayern-Landshut am 1. Dezember 1503 starb, entbrannte ein erbitterter Kampf um sein Erbe. Weil Georg über keinen männlichen Nachfolger verfügte, hatte er sein Herzogtum seiner Tochter Elisabeth und ihrem Gemahl Ruprecht, einem Sohn des Pfalzgrafen Philipp, vermacht. Diese Verfügung verstieß sowohl gegen das Reichsrecht, das eine weibliche Erbfolge ausschloss, als auch gegen den Hausvertrag der bayerischen Wittelsbacher, der bestimmte, dass beim Aussterben einer Linie im Mannesstamm deren Herzogtum unter den verbleibenden Linien aufgeteilt werden müsse. Aus diesem Grund erhob auch Albrecht IV. von Bayern-München, Oberhaupt der zweiten, im Jahre 1503 noch existierenden Linie, Ansprüche auf das Erbe Georgs des Reichen. Nachdem Vermittlungen König Maximilians erfolglos geblieben waren, kam es zum Krieg. Während sich Ruprecht und Elisabeth hauptsächlich auf die Hilfe des alten Pfalzgrafen und die Schlagkraft ihrer böhmischen Söldnertruppen verließen, hatte Albrecht eine eindrucksvolle Koalition geschmiedet. Auf seiner Seite zogen der Schwäbische Bund, Nürnberg und Brandenburg sowie die alten Feinde der Pfälzer, Württemberg und Hessen, in den Kampf. Albrechts wichtigster Verbündeter war aber Maximilian, dem der oberbayerische Herzog Landgewinne in Aussicht gestellt hatte und der die Gelegenheit nutzen wollte, um die Macht der Pfalzgrafen zu beschneiden. Der ein Jahr währende Krieg wurde von beiden Seiten mit äußerster Härte und unter Aufbietung sämtlicher Mittel geführt. Selbst als Ruprecht und Elisabeth starben, gaben ihre Parteigänger nicht auf und führten die Auseinandersetzung im Namen ihrer unmündigen Nachkommen weiter. Am Ende des Krieges standen furchtbare Verwüstungen in Bayern, der Oberpfalz und am Rhein sowie eine verheerende Niederlage der Pfälzer.¹

¹ Allgemein zum Landshuter Erbfolgekrieg: Würdinger (1868) Bd. 2, 174–279; Riezler (1878–1932) Bd. 3, 570–638; Ebneith und Schmid (2004); Bäuml (2005); Metz (2006).

Ein neuer Spruch von dem aufstellen des kriegs zu hagnaw.

Nich freyt ein gedicht yez furwar
 Tut an vrsach gen diesem Jar
 Von dem kunig des heyligen reich
 Marimilian des fursten gleych
 Tut ist in deynz vnd weischen landen
 Der so grosse sach düt vnder standen
 Mit güten fryde vnd eüngtreyt
 In allen landen weyde vnd pleyt
 Ir wiff es her sich begeben
 Es geschach nach hertzog Jörgen leben
 Die fursten stunden in ein freyt
 Das hat gewert noch her vnd seyt
 Zu augspurg wart ein spuch geschichen
 Mit billichen rechte müß ich verichen
 Das war so siefenlich geprochen
 Durch gerechtigkeit ist das gerochen
 Darumb das Bayerslände wart geschende
 Ir haß genomen vnd verbrandt
 Sy kamen in peyn vnd grosse not
 Hertzog Albrecht vergienß mit tode
 Elisabeth die furstin seyn
 Mit im ein junger furst so kleyn
 Damach do sieng der wispoch an
 Vnd wolt den fursten wider stan
 Von münchen hertzog albrecht erkent
 Auch sein bruder hertzog wolffgag gment
 Er wolt das bayerlande han geerde
 Durch in sinde vil leyde vererde
 Doch ist es mir nit vast layd
 Got rech die sach auß seyner schayd
 Das die Bayern den kunig hande verachte
 Es wer güte sy hetten sich kass bedachte
 Das hat d hochwürdig furst geschichen an
 Fridericus ist des selben nam
 Hertzog in Bayern vñ Pfalzgraff peym
 Der wolt so früm vñ güting seyn Keyn
 Thet sich der sach vnder stan
 Vnd angerieff die kuniglich tron
 Das sich der kunig wol erbarmen
 Machen fryde von wegen der armen
 Hertzog Philips hat sich ergeben
 Im willen des Konischen kunigs leben
 Was er in giet sey ernessen
 Der jungen fursten sol er nit vergessen
 Der kunig soll Ir vater seyn
 Wen er selb die segen ein
 Nieman zelib oder zu layde
 Das wends halten bey trey er vnd ayde

Brieff vnd sigell dar vber geben
 Doch etlichen stetten ist das nit eben
 Die treyben so grossen vbermüt
 Hey meyer treu es ist nit güte
 Als haydeck die wil nit han
 Als Brandenburg seyn nit vnderthan
 Hertzog Albrecht hat in versprochen
 Würde es ir es wirt gerochen
 Des gleych wending hat sich gring
 Das sy seyn der von doring
 Man hat in vmb ablassung ergeben
 Etlich in wending ist das nit eben
 Got halt die sach in seyner pfleg
 Nich dunckt die herren seyn hinweg
 Dy obem stet die siten noch eben
 Wen in der kunig ein wirt geben
 Dan wendet sy willig vnd gehorsam seyn
 Haben danck die frumen herren man
 Keyn vñ Leuburg sind noch im spül
 Von wasserburg ich sagen will
 Von Braunaw vnd lanzhüt
 Dingelzingen vnd burghausen gut
 Sade den kunig vñ hertzog albrecht vacht
 Des gleychen den bund tag vnd nacht
 Hertzog Fridreych das edel plüt
 Hat in verpotten bey leys vnd güte
 Wer den kunig vnd hertzog Albrecht
 Vnd den fursten spuch in ir Recht
 Der wer gestrafft von seyner hande
 Sein trey stet in zu pfand
 Darumb hat der kunig gemacht ein fride
 Mit sambe der frumen fursten glide
 Das man al straf yez wandeln dar
 Des hat die kuniglich maiestat
 Auß gangen lassen ir mandat
 In allen stetten prieff an geschlagen
 Das einer den andan sol vertragen
 Mit wort vnd werck gross vbermüt
 Bis der kunig das edell plüt
 Außspuch die sach nach gerechtigteyde
 Wenn lande vnd leyde wirt zu geteyle
 Das wirt villeyche baldt offensbar
 Got ges glich vnd güte Jar
 Das do beleys ein güter fride
 Vnd allen Cristenlichen glide
 Das sit ich goe zu aller fart
 Ich heysß Cristt netzenbart



ABB. 4.1 Spruch von einem gewissen Crist Netzenbart (Gotha, Stiftung Schloss Friedenstern, Inv.-Nr. G. 35, 2/1925).

Dass sich ein Konflikt von solchen Ausmaßen und solcher Intensität auch in der zeitgenössischen Publizistik niederschlug, kann nicht überraschen. So sind nicht weniger als 23 der Gattung der historisch-politischen Ereignisdichtung² angehörende Texte überliefert, die den Landshuter Erbfolgekrieg thematisieren.³

In der Forschung wurden Werke dieser Gattung immer wieder als Propaganda bezeichnet, ohne dass der Begriff zuvor definiert und auf seine Verwendbarkeit hin überprüft worden wäre.⁴ Ob aber ein Begriff, der seine heute gültige Ausprägung erst Anfang des letzten Jahrhunderts erhielt und meist auf Phänomene der Moderne bezogen wurde, tatsächlich eine spätmittelalterliche Literaturgattung adäquat bezeichnet, kann nicht von vornherein als ausgemacht gelten.⁵ Deshalb soll hier zunächst eine handhabbare Propagandadefinition vorgestellt werden, anschließend möchte ich am Beispiel der Dichtungen zum Landshuter Erbfolgekrieg zeigen, inwiefern die Bezeichnung „Propaganda“ das Phänomen Ereignisdichtung zu fassen vermag.

2 Grundlegend zur Gattung der historisch-politischen Ereignisdichtung: Völker (1981); Hone-mann (1997); Kerth (1997); Kellermann (2000). Zum Begriff „historisch-politische Ereignis-dichtung“ siehe dort S. 58–65.

3 Von Liliencron (1865–1869) Bd. 2, Nr. 232–248, S. 494–563; Bader (1885); Herrmann (1904); Lorentzen (1913) 209–218. Nicht zur Gattung der Ereignisdichtung ist ein nur sechs Verse umfassender Spruch zu zählen (Schäffer (1980)). Vgl. zu den kurzen Spottgedichten Hone-mann (1997) 402 und 418–419. Zu Überlieferung, älteren Editionen und Literatur vgl. Schanze (1985a). Dort finden sich auch Verweise zu den Artikeln namentlich bekannter Autoren. Beachte auch die entsprechenden Nachträge und Korrekturen in Bd. 11. Unediert blieben bis-lang: Ein kurzes Lied von Hans Schneider (Hamburg, SB u. UB, cod. hist. 31^e, 390^v). Vgl. Schanze (1992) Sp. 791, Nr. 11. 8; ein Spruch von einem gewissen Crist Netzenbart (Gotha, Schloss-museum, Inv.-Nr. G. 35, 2/1925). Vgl. Schanze (2004); ein anonym Spruch in einer Wiener Handschrift (Wien, Österr. Nat.bib., Cod. 2831^{**}). Vgl. Bäumler (2005) Kat.-Nr. 3.38, S. 103–104. Die Wiener Handschrift konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden. Im Folgenden werden die edierten Texte mit dem abgekürzten Namen des Herausgebers (bei Liliencron mit der entsprechenden Nr.), unedierte mit dem Aufbewahrungsort der Überlieferungsträ-ger bezeichnet.

Hingewiesen sei schließlich noch auf je eine bislang weitgehend unbekannte Fassung von Lor. und Lil. 233 in einer Münchener Handschrift (München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen 215/1, fol. 40^r–47^r bzw. 52^r–57^v). Vgl. die (z. T. fehlerhaften) Angaben bei Bäum-ler (2005) Kat.-Nr. 3.27, S. 95–97.

Das gesamte Textcorpus wurde bislang noch nicht umfassend untersucht. Eine kurze Zusammenschau der von Liliencron edierten Texte bietet Ehse (1880) 27–32. Eine Analyse eines Teils der Gedichte findet sich bei Kerth (1997) 117–121. Daneben ziehen sowohl Kerth wie auch Kellermann die Gedichte als Belegmaterial in den übergreifenden Kapiteln ihrer Untersuchungen heran. Vgl. Kerth (1997) Reg; Kellermann (2000) Reg.

4 Kerth bezeichnet die Ereignisgedichte als „Propaganda“, ((1997) 319–320); Kellermann als „Propagandadichtungen“, ((2000) 6); Völker als „agitatorische Propaganda“, ((1981) 18).

5 Zur Begriffsgeschichte: Schieder und Dipper (1984).

Der Kommunikationswissenschaftler Gerhard Maletzke definiert Propaganda wie folgt: „Propaganda‘ sollen geplante Versuche heißen, durch Kommunikation die Meinung, Attitüden, Verhaltensweisen von Zielgruppen unter politischer Zielsetzung zu beeinflussen.“⁶ Um größere begriffliche Trennschärfe zu erreichen, möchte ich zudem den Begriff auf solche Beeinflussungsversuche beschränken, die darauf abzielen, ihr Publikum zu *manipulieren* – zum Beispiel durch den Einsatz gefälschter Fakten oder durch die Verwendung geeigneter rhetorischer Mittel. Beeinflussungsversuche, die mit sachlichen Argumenten operieren, ihre Informationsbasis zur Überprüfung offenlegen und auch Gegenargumente gelten lassen, also das Zielpublikum nicht zu manipulieren, sondern zu *überzeugen* suchen, sollen hingegen nicht als Propaganda bezeichnet werden.

Ob die Autoren mit ihren Texten eine Beeinflussung ihres Zielpublikums anstreben und ob sie zu diesem Zweck manipulative Mittel verwenden, soll zunächst an drei Gedichten, an einem Spruch über die Verhandlungen im Vorfeld des Krieges und an den beiden die Belagerung Kufsteins thematisierenden Liedern, untersucht werden. Anschließend wird das Textcorpus als Ganzes in den Blick genommen.

2 Ain spruch von herzogen Albrechten und vom pfalzgraven

Im Herbst des Jahres 1503 verschlechterte sich der Gesundheitszustand Herzog Georgs. Da seine Ärzte ihm zu einer Kur rieten, legte er die Regierung seines Landes in die Hände von sechs Kommissaren und machte sich auf den Weg ins Badische Wildbad. Doch viel weiter als bis nach Ingolstadt kam er nicht, dem Tod nahe kehrte er in die Stadt ein und rief Ruprecht, den Ehemann seiner Tochter Elisabeth, zu sich.

Bereits 1496 hatte der Herzog unter Absprache mit dem Pfalzgrafen Philipp in einem geheim gehaltenen Testament Elisabeth als Erbin seines Landes eingesetzt und verfügt, dass sie einen Sohn des Pfälzers ehelichen solle. 1499 wurde sie mit Ruprecht, dem dritten Nachkommen Philipps, vermählt. In den letzten Wochen seines Lebens versuchte Georg nun energisch, wenn auch letztlich erfolglos, den jungen Pfalzgrafen in sein Herzogtum einzusetzen und dessen Legitimation zu stärken. Zunächst verkündete der Fürst, er habe seinen Schwiegersohn, der bayerischen Geblüts sei,⁷ adoptiert. Anschlie-

6 Maletzke (1972) 157. Zum Stellenwert von Maletzkes Definition in der Propagandaforschung vgl. Bussemer (2005) 28.

7 Als Pfälzer gehörte Ruprecht zum Gesamthaus der Wittelsbacher. Darüber hinaus bestand

ßend forderte er die Ingolstädter auf, dem Pfälzer zu huldigen, was ihm die Bürger aber verweigerten, da sie fürchteten, dass ihnen aus einer Parteinahme Schaden erwachsen könnte. Der Herzog ließ sich von diesem Rückschlag nicht beirren, ernannte Ruprecht zum Verwalter seines Landes mit allen Vollmachten eines Herzogs und übergab ihm die Städte und Schlösser Landshut und Burghausen, in die dieser am 23. und 27. November Einlass erhielt. Damit hatte Ruprecht die Hauptorte des Fürstentums und die dort deponierten Geldreserven des Landes unter seiner Kontrolle.

Georgs letzte Anordnung war die Einberufung eines Landtages nach Landshut, der auch stattfinden sollte, falls er zwischenzeitlich verstürbe. Tatsächlich ereilte ihn am 1. Dezember der Tod, den seine Räte wie zuvor verabredet einige Tage lang verheimlichten, damit die bereits begonnenen Rüstungsmaßnahmen für eine eventuelle kriegerische Auseinandersetzung mit Albrecht IV. weiter vorangetrieben werden konnten.

Der Herzog von Oberbayern hatte trotz aller Geheimhaltungsversuche schon früh von dem Testament Georgs erfahren und 1497 im Verborgenen bei König Maximilian eine Annullierung der Verfügung erwirkt. Nach dem Bekanntwerden von Georgs Tod wurde er unverzüglich bei dem Habsburger vorstellig und bat für sich und seinen formal an der Regierung beteiligten Bruder Wolfgang um die Belehnung mit Niederbayern. Diese gewährte ihm Maximilian nach längerem Zögern, allerdings nicht ohne Ruprecht ein Widerspruchsrecht einzuräumen.

Auf dem Landtag zu Landshut versuchten die beiden Kontrahenten, die Stände zu einer Anerkennung ihrer jeweiligen Ansprüche zu bewegen. Ruprecht, der persönlich anwesend war, ließ das Testament verlesen und verwies darauf, dass er mütterlicher- und väterlicherseits von bayerischer Abstammung sowie Adoptivsohn und Tochtermann Georgs des Reichen sei und dass dieser ihn zu Lebzeiten in sein Land eingesetzt habe. Albrecht und Wolfgang hingegen beriefen sich auf den Wittelsbachischen Hausvertrag. Unterstützt wurden sie in ihrem Ansinnen durch ihre Verbündeten und König Maximilian, der in einem Mandat die Stände bei Androhung der Acht dazu aufforderte, den Oberbayerischen Herzögen zu huldigen, da diese von ihm mit dem Fürstentum belehnt worden seien.

In der Landschaft herrschte große Uneinigkeit darüber, für welche Seite man sich entscheiden solle. Deshalb beschlossen die Stände zunächst, für die weiteren Verhandlungen mit den Parteien einen 64-köpfigen Ausschuss zu bilden.

über seine Mutter – eine Schwester Herzog Georgs – eine direkte Verbindung zur niederbayerischen Linie.

Am 17. Dezember kam dieser überein, den König um Vermittlung zu bitten. Bis zu einem gütlichen Austrag sollte ein aus Vertretern aller Stände gebildetes Regiment die Herrschaft über das Fürstentum übernehmen. Ruprecht wurde das Versprechen abgenommen, derweilen auf jede Herrschaft zu verzichten, sich kriegerischer Handlungen zu enthalten und eine gütliche Einigung mit den oberbayerischen Herzögen zu suchen, oder, wenn dies nicht gelänge, einen Richtspruch der königlichen Majestät zu akzeptieren. Maximilian ergriff die Möglichkeit, die sich ihm durch die Unentschlossenheit der Landstände bot, und lud die Streitparteien für den 11. Januar nach Augsburg, um dort eine Einigung herbeizuführen oder ein Gerichtsurteil zu fällen.⁸

In den Kontext des Landshuter Landtages gehört das Gedicht *Ain spruch von herzogen Albrechten und vom pfalzgraven* (Lil. 232). Eingeleitet wird es, nicht ungewöhnlich für ein Ereignisgedicht, mit einer Klage über die allgemeine Schlechtigkeit der Welt, für die der anschließend geschilderte aktuelle Konflikt als Exempel fungiert: Die Verdorbenheit der Welt zeigt sich nach Auffassung des Dichters in der Verheimlichung des Todes Georgs, die „etlich tag“ (Lil. 232, 10) – tatsächlich waren es höchstens vier⁹ – angedauert habe und zum Nachteil der nächsten männlichen Erben, Albrecht und Wolfgang, gewesen sei. Des Weiteren manifestiere sie sich im Handeln einer anonymen Gruppe, welche sich über das Fürstentum ihres verstorbenen Herren „ain regiment angenommen“ (Lil. 232, 22) und geplant habe, einen „her von ferren“ (Lil. 232, 25), den Pfalzgrafen Ruprecht, dem kein Erbrecht zukomme, einzusetzen. Aus welchen Personen diese Gruppe bestand, erwähnt der Dichter nicht, doch wird aus den folgenden Versen und der Schilderung ihrer weiteren Taten deutlich, dass es sich bei ihnen um die Räte Georgs des Reichen handeln muss, die während der Abwesenheit ihres Herrn Statthalter in den beiden genannten Orten waren und nach dessen Tod Ruprecht in seinem Kampf um das Erbe unterstützten:

Si geprauchten sich übrigs gewalts
und gaben zû vil enthalts
zû Purkhausen und Landshût

Lil. 232, 29–31

Der Darstellung des Dichters zufolge agierten die Räte selbstherrlich, anmaßend und aus eigenem Antrieb: Sie „gedeichten sich volkumen“ (Lil. 232, 21),

⁸ Vgl. zur Vorgeschichte des Erbfolgekrieges die oben genannte Literatur und Stauber (1993) 695–783.

⁹ Darauf verwies schon Liliencron (1865–1869) Bd. 2, Nr. 232, S. 495, Anm. zu V. 10. Vgl. auch Stauber (1993) 755–756.

„gebrauchten sich übrigs gewalts“ (Lil. 232, 29), trieben ihren „mütbillen [...]“ (Lil. 232, 39) und folgten „irem aigen wellen“ (Lil. 232, 43). Ruprecht erscheint neben ihnen nur als ein Werkzeug, mittels dessen sie ihr selbstsüchtiges Ziel anstrebten, nämlich neben diesem „in irem gewalt zû pleiben“ (Lil. 232, 35) und sich am Land zu bereichern. Kerth schreibt zu dieser und zu ähnlichen Stellen in anderen Dichtungen zum Landshuter Erbfolgekrieg:

Über die erbrechtliche Ebene hinaus versuchen die Texte, Ruprecht den Niederbayern zu entfremden, indem sie ihn als ‚Herren aus dem [sic] Fremde‘ darstellen, der nichts mit dem Herzogtum zu tun habe (Lil. 232–234). Die Ansprüche der pfalzgräflichen Familie, die sich immerhin auf Herzog Georgs (ungültiges) Testament und damit auf seinen erklärten Willen berief, sind als willkürlich oder niederen Motiven entstammend dargestellt. Die Schuld wird aber in den seltensten Fällen Herzog Ruprecht selbst angelastet: Fast immer sind es die Macht- und Besitzgier des alten Pfalzgrafen (zum Beispiel Lil. 234) und ein Stab böser, blutsaugerischer Ratgeber (zum Beispiel Lil. 232–234), denen die Schuld an der desolaten Lage gegeben wird. Hierbei wird wohl der [...] Tatsache Rechnung getragen, dass Ruprecht und seine Frau unter der Bevölkerung überaus beliebt waren.¹⁰

Letzteres wird aber kaum der Grund dafür gewesen sein, dass der Autor die Rolle der Räte so stark hervorhob, denn von einer besonderen Beliebtheit Ruprechts in der Bevölkerung kann mitnichten gesprochen werden, wie die wenig enthusiastische Reaktion der Landstände auf dessen Forderung, ihm zu huldigen, erkennen lässt.

Vielmehr dürfte der Dichter mit der Schuldzuweisung an die Räte den von Kerth erwähnten Zweck verfolgen, Ruprechts Ansprüche als unbegründet darzustellen, worauf die gesamte Schilderung des Konfliktes abzielt: Indem der Verfasser seine Darstellung erst mit den Ereignissen nach dem Tod Herzog Georgs und nicht schon mit dessen Erkrankung und seinen letzten Wochen in Ingolstadt beginnen lässt, kann er die Versuche des niederbayerischen Herzogs, seinen Schwiegersohn in sein Land einzusetzen und dessen Legitimation zu stärken – also dessen Adoption, die Aufforderung an die Ingolstädter, ihm zu huldigen, sowie seine Installation als Statthalter in Landshut und Burghausen –, übergehen. Die Tatsache, dass die Einsetzung Ruprechts dem letzten Willen Georgs entsprach und seine Räte ihm nur Gehorsam leisteten, wenn

¹⁰ Kerth (1997) 121.

sie dem Pfälzer in Landshut und Burghausen Einlass gewährten und ihn in seinen Forderungen unterstützten, wird durch die Fehlinformation entstellt, einige namenlose Usurpatoren hätten Ruprecht installiert. Die Bezeichnung des Pfalzgrafen als „her von ferren“ (Lil. 232, 25) schürt einerseits Ängste vor dem landfremden Herrscher, der die lokalen Gewalten durch Vertraute aus seiner Heimat ersetzt und frei von persönlichen Bindungen das Herzogtum ausbeuten kann; und sie macht andererseits vergessen, dass das Geschlecht der Pfalzgrafen auch zum Gesamthaus der Wittelsbacher gehörte, Ruprecht über seine Mutter eng mit dem verstorbenen Georg verwandt war und er die Tochter des Landesherren gehehlicht hatte. All dies diente Ruprecht aber als Legitimation und wurde auch von ihm und seinen Fürsprechern vor der versammelten Landschaft vorgebracht. Darüber hinaus wurde auch der Inhalt des im Spruch nirgendwo erwähnten Testamentes und damit der letzte Wille Georgs in Landshut öffentlich verlesen.

Da Ruprechts Ansprüche durch diese einseitige und stark verzerrende Darstellung des Konfliktes als völlig unbegründet erscheinen, wirken die im Folgenden erwähnten Gegenmaßnahmen Maximilians, Albrechts und Wolfgangs – das königliche Mandat und die Einlassungen der oberbayerischen Gesandten – umso gerechtfertigter.

Auch die in Landshut versammelte „frum landschaft“ (Lil. 232, 58) habe, so der Dichter, gehandelt, um „zůvorkomen der selbigen list“ (Lil. 232, 61). Sie hätte diejenigen, die diese Pläne verfolgten,

[...] vom Regiment getan,
darzů erkiest ander person
auß in von allen stenden,
di alls dahin wenden,
das den erben zů gehort;

Lil. 232, 63–67

weshalb sie zu loben seien. Wem nun das Land übertragen werden müsse, daran lässt der Dichter keinen Zweifel. Nachdem er im ersten Teil seines Gedichtes gegen eine Erbfolge durch Ruprecht agitiert hat, argumentiert er in der zweiten Hälfte für diejenige Albrechts und Wolfgangs: Es sei

[...] offenlich am tag,
daß niemand widersprechen mag,
daß die zwen fursten frumb
recht erben sind zů furstentumb,
als auch ir brief das klar sagen,

di dann für sind getragen,
 darauf kunigliche majestat
 in gnädiglich gelichen hat.

Lil. 232, 77–84

Sodann fragt der Dichter sein Publikum: „Warumb wolt dann ain frum gemain/ in nit pillich huldung tûn?“ (Lil. 232, 85 f.). In den folgenden gut 80 Versen, die mit rhetorischen Fragen, Appellen und Warnungen gespickt sind, bemüht er sich, seine Rezipienten mit zusätzlichen Argumenten dazu zu bewegen, den oberbayerischen Brüdern zu huldigen. Zunächst appelliert er an ihr Ehrgefühl, wenn er ihnen vorhält, ihre Vorfahren seien der Obrigkeit stets gehorsam gewesen, weshalb „kain nation in geleich / sei gebest im ganzen reich“ (Lil. 232, 95 f.). So sollten auch sie sich verhalten. Anschließend warnt er nachdrücklich vor den Konsequenzen, die eine Parteinahme für Ruprecht mit sich brächte. Diese würde zum Verderben des Landes führen, da die Herzöge von Oberbayern viele Verbündete hätten (vgl. Lil. 232, 76; 110; 118; 120; 165 f.). Damit bezieht sich der Verfasser geschickt auf eine der Hauptsorgen der Landstände, deren Taktieren im Erbfolgestreit vorrangig dem Ziel diene, diesen ohne Blutvergießen und Schäden für das Land beizulegen. Um eine gewaltsame Auseinandersetzung zu vermeiden, empfiehlt der Dichter, zunächst den Oberbayern zu huldigen, um dann den Streit gütlich beizulegen. Ruprecht solle nämlich durchaus das bekommen, was ihm gebühre: die „varende[.] hab“ (Lil. 232, 129).

Um Befürchtungen zu zerstreuen, dem Land könnten Nachteile aus dem Herrschaftswechsel erwachsen, schlägt der Dichter seinem Publikum vor, sie sollten, hätten sie „ainig geprechen, / di euch oder das ewer swechen“ (Lil. 232, 133 f.), diese schriftlich festhalten und den beiden Fürsten vortragen; „alles das sich gepür / werd euch von in nit verzigen“ (Lil. 232, 138 f.).

Die letzten Argumente dürften vor allem das Ziel verfolgt haben, der handel- und gewerbetreibenden Bevölkerung eine oberbayerische Erbfolge schmackhaft zu machen. Eine Landesunion brächte „gûten nutz und friden“ (Lil. 232, 151); man könnte, wie der Dichter anmerkt, Gewichte und Maße vereinheitlichen und ein gemeinsames Recht schaffen,

dann di gelerten sind zû swâr,
 machen oft ainem den seckel lâr;
 si füren ainen ins decretal,
 piß ainer nicht mer hat überall.

Lil. 232, 159–162

Nach einem letzten Hinweis auf die Gefahren, welche die Verweigerung der Erbpflicht beinhalte, schließt der Verfasser mit dem Wunsch: „got geb euch das pest in sinn!“ (Lil. 232, 168) seinen Spruch.

Die mit dem Werk verbundene Intention ist durch die zahlreichen Appelle leicht erkennbar: Die Rezipienten sollen dazu bewegt werden, Herzog Albrecht und seinem Bruder Wolfgang zu huldigen. Angesprochen werden aber nicht die Teilnehmer des Landtages, denen eigentlich die Entscheidung oblag – über sie wird ja in der dritten Person berichtet –, sondern die „landleit“ (Lil. 232, 97), womit vermutlich die nicht in Landshut anwesenden, niederbayerischen Landstände, vielleicht sogar alle Bewohner Niederbayerns gemeint waren. Ziel war es, in das durch den Tod Georgs entstandene Vakuum hineinzuwirken, um eine Entscheidung der unentschlossenen Landschaft zugunsten Albrechts und Wolfgangs herbeizuführen.

Zu diesem Zweck entwirft der Dichter eine klar gegliederte, stringente Argumentation, in der es ihm durch Unterschlagen von Tatsachen und Verzerrungen gelingt, alle die Gründe, welche der Pfalzgraf für sein Erbrecht anführte, verschwinden zu lassen. Darüber hinaus macht sich der Verfasser die Befürchtungen und Interessen seines Zielpublikums zunutze, um für seinen Standpunkt zu werben. Eine Parteinahme für die Pfälzer stellt er als schädlich für das Land dar: Die Räte wollten sich auf Kosten Niederbayerns bereichern, Ruprecht sei ein Herr aus der Fremde und ein Krieg unvermeidbar, nähme man ihn als Herrscher an. Als Argumente für eine Erbfolge durch Albrecht und Wolfgang wird vor allem auf den praktischen Nutzen einer Landesunion für die Untertanen verwiesen. Die rechtliche Begründung, der Hausvertrag und das Lehnsrecht, treten dabei in den Hintergrund.

Bei dem Autor handelte es sich vermutlich um einen Oberbayer, da er als Außenstehender zu seinem niederbayerischen Publikum spricht.¹¹ Ob er aber im offiziellen Auftrag Albrechts IV. dichtete, ist fraglich, da dieser dem Vorschlag, Ruprecht die fahrenden Besitztümer zu überlassen – also auch Georgs sagenhaften Schatz und die enormen Getreidevorräte des Landes –, zu diesem Zeitpunkt wohl noch nicht zugestimmt hätte. Der Abschiedsgruß im vorletzten Vers, „Alde! ich var dahin“ (Lil. 232, 167), könnte darauf hinweisen, dass der Verfasser eine mündliche Verbreitung des Spruches durch einen reisenden Sprecher intendierte, doch ist bei der Deutung von solchen Formulierungen stets Vorsicht geboten.¹² Sicherer lässt sich eine Publikation in der Form eines

11 Der Dichter/Erzähler vermeidet konsequent die 1. Person Plural.

12 Derartige Wendungen sind topisch, vgl. die von Liliencron beigebrachten Belege. Von Liliencron (1865–1869) Bd. 2, S. 111.

Einblattdruckes oder einer Flugschrift nachweisen, da das Gedicht in der handschriftlichen Überlieferung, mit einer für Kleindrucke typischen Datierung versehen ist: „1504 in novo anno“¹³.

Damit ist auch ein Zeitrahmen für die Abfassung des Textes gegeben. Das letzte erwähnte Ereignis ist die Wahl des Regimentes (vgl. Lil. 232, 64f.), die am 29. Dezember erfolgte. Anfang des Jahres 1504 lag der Spruch ausweislich der oben zitierten Datierung in gedruckter Form vor und konnte in den offenen Konflikt hineinwirken. So schnell wie das Gedicht publiziert wurde, war es aber auch wieder überholt: Zwar bemühten sich die Parteien noch parallel zu den am 5. Februar in Augsburg beginnenden Verhandlungen um eine Huldigung der Landstände, doch ging dort die Entscheidungsbefugnis über das Erbe sukzessive von den Ständen auf den König über. Dieser versuchte, die beiden Fürsten auf eine Teilung des Erbes festzulegen und auch einige Besitzungen – sein sogenanntes Interesse – für sich herauszuschlagen. Letzteres hatte Albrecht IV. dem König bereits bei seiner vorläufigen Belehnung zugebilligt. Ruprecht aber war zu solchen Zugeständnissen nicht bereit und lehnte auch Maximilians Teilungsvorschläge ab. Als sich keine Lösung zu seinen Gunsten abzeichnete, verließ er die Verhandlungen, während seine Gemahlin den Krieg mit der Vertreibung des landständischen Regiments eröffnete. Der König stellte sich nun vollends auf die Seite der Oberbayern, sprach ihnen das gesamte Erbe zu und ächtete die Pfälzer.

3 Ein schönes lied von Kopfstain und das Benzenauer-Lied

Zu dem ‚Interesse‘, das sich Maximilian gegenüber Albrecht IV. ausbedungen hatte, gehörte auch das Landgericht Kufstein. Ende Juni 1504 sandte der König einen seiner Räte dorthin, der von dem zuständigen Pfleger, Hans von Pienzenau, die Übergabe seines Schlosses erwirkte, wofür dieser in seinen Ämtern bestätigt wurde.¹⁴ Als aber am 9. August die Pfälzer die Stadt durch List einnahmen, öffnete der Pienzenauer auch ihnen die Festung – nach eigenen Angaben

13 Von Liliencron (1865–1869) Bd. 2, Nr. 232, S. 497. Auch Von Liliencron vermutete eine Druckabschrift.

14 Zur Eroberung Kufsteins und ihrer Vorgeschichte existiert eine reiche Spezialliteratur, hier seien nur die wichtigsten Arbeiten genannt: Höhlbaum (1887); Maretich (1888); Redlich (1888); Wiedemann (1895); Sinwel (1889); Schlagintweit (1903); Knöpfler (1904); Sinwel (1905); Lippott (1928) 28–33; Stelzer (1969); Wiesflecker (1971–1986) Bd. 3, 192–198; Rebitsch (2005); Haidacher (2005). Die Quellen sind bei Stelzer und Wiesflecker verzeichnet.

am 15. August, anderen Angaben zufolge bereits nach einer Viertelstunde. Die Pfälzer beließen ihn auf seinem Posten, statteten ihn mit Proviant, Munition und Geschützen aus und legten eine aus böhmischen Söldnern bestehende Besatzung in die Stadt.

Erst nachdem Maximilian dem Gegner am Rhein und in Bayern schwere Niederlagen zugefügt hatte, konnte er eine Rückeroberung des Gerichts ins Auge fassen. Ende September erschien er mit 9000 Mann vor Kufstein und forderte Stadt und Schloss zur Übergabe auf. Der Bürgermeister des Ortes, Permann, wollte dem Folge leisten, doch Hans von Pienzenau untersagte eine Kapitulation.¹⁵ Der darauffolgende Beschuss der Festung blieb ohne größere Wirkung, weshalb der König das Feuer zunächst auf die Stadt konzentrierte. Deren schwächere Verteidigungsanlagen waren den Geschützen nicht gewachsen und so musste der böhmische Stadtkommandant, nachdem er sich zum Verdruss Maximilians lange dagegen gestäubt hatte, am 12. Oktober Kufstein übergeben.

Der Pienzenauer aber glaubte in seiner Burg dem König trotzen zu können und verweigerte weiterhin die Kapitulation. Stattdessen forderte er vier Wochen Waffenstillstand – käme bis dahin kein Entsatz, wolle er die Festung öffnen. Auf eine von der Gegenseite angebotene Waffenruhe von zwei Wochen ging er nicht ein, und so einigte man sich nur auf eineinhalb Tage. Diese Zeit nutzte der Pfleger, um die Befestigungen des Schlosses zu verstärken, und Maximilian, um aus Innsbruck die beiden Riesengeschütze *Purlepauß* und *Weckauf von Österreich* herbeizuschaffen. Als die Kanonen eintrafen, brach der Schlosskommandant den Waffenstillstand und nahm die Belagerer unter Beschuss. Er konnte aber nicht verhindern, dass die beiden Hauptstücke in Stellung gebracht wurden. Ihre Feuerkraft legte die Festung innerhalb von nur drei Tagen in Trümmer. Als der Pienzenauer nun um Gnade bat, war Maximilian nicht mehr bereit, sie zu gewähren, und befahl für den 17. Oktober die Erstürmung des Schlosses. In einem Akt der Verzweiflung wagte ein Teil der Burgbesatzung einen Ausfall, der Rest versuchte zu fliehen, doch alle wurden – entgegen dem Befehl Maximilians, keine Gefangenen zu machen – von den königlichen Truppen in Ketten gelegt und abgeführt. Am nächsten Tag verhängte der König über die gesamte Besatzung das Todesurteil: Hans von Pienzenau und 18 seiner Männer wurden hingerichtet, etwa zwanzig weitere kamen nur deshalb mit dem Leben davon, weil Erich von Braunschweig und

15 Außer in der viel späteren Geschichtsschreibung wird die Auseinandersetzung zwischen Hans von Pienzenau und dem Bürgermeister nur in den beiden sich u. a. in diesem Punkt widersprechenden Liedern erwähnt (s. u.).

einige weitere Fürsten aus dem Gefolge des Habsburgers im letzten Augenblick ihre Begnadigung erwirken konnten.

In der Literatur zur Eroberung Kufsteins nimmt die moralische und juristische Bewertung dieses Blutgerichts einen breiten Raum ein. Maximilians Vorgehen wird als „fürchterliche[n/s], ja barbarische[n/s] Strafgericht“ und als „Akt übertriebener Härte“ bezeichnet,¹⁶ während Rebitsch hervorhebt, dass sich der König mit seinem „fürchterlich[en]“ Urteil durchaus im Rahmen des geltenden Kriegsrechts bewegte.¹⁷ Das Verhalten des Pienzenauers wertet die Forschung zwar fast einhellig als Verrat, doch bemühte sich namentlich die ältere bayerische und tirolische Geschichtsschreibung – letztere wohl unter Einfluss der damals dort sehr starken deutschnationalen Strömungen¹⁸ – den Schlosshauptmann zu entschuldigen: Als bayerischer Patriot habe er versucht, Kufstein vor dem Zugriff Österreichs und für die pfälzischen Wittelsbacher zu bewahren.¹⁹

Doch nicht erst in der modernen Forschung, sondern bereits unter den Zeitgenossen wurde um die Vorgänge in Kufstein heftig gestritten. Am 21. Oktober, also nur drei Tage nach der Hinrichtung des Pienzenauers und seiner Anhänger, ließen die pfalzgräflichen Hauptleute ein Schreiben an die königlichen Räte ausgehen,²⁰ in dem sie zunächst ihre Parteinahme für den inzwischen verschiedenen Ruprecht und die Fortführung des Krieges nach seinem und seiner Gemahlin Tod rechtfertigen. Anschließend kommen sie auf die Hinrichtung des Pienzenauers und seiner Genossen zu sprechen: In bitterem Ton klagen sie, die Königliche Majestät habe ihre „freunde [...] mit etlichen knechten gefangen, dieselbigen unerschuldt und allen redlichen ursachen enthaupten lassen.“²¹ Sie hingegen hätten ihre Gefangenen stets „ritterlich und redlich gehalten.“²² Sie mutmaßten, der König wolle sie mit seinem Strafgericht in Schrecken versetzen, damit sie von den Kindern Ruprechts und Elisabeths abrückten, was aber niemals geschehen solle. Den König bitten die Pfälzischen schließlich:

16 Wiesflecker (1971–1986) Bd. 3, 197. Ähnliche Formulierungen wählen auch Wiedemann: „barbarische Härte“ ((1895) 118), und Riezler: „antike Barbarei“ (1878–1932) Bd. 3, 624).

17 Vgl. Rebitsch (2005) 104–105. So auch schon Stelzer (1969) 15.

18 Vgl. Haidacher (2005) 95.

19 Am weitesten in der Apologie Pienzenauers geht Sinwel (vgl. Sinwel (1905) 16–27), obwohl er einige Jahre zuvor noch völlig anders über den Schlosshauptmann geurteilt hatte (vgl. Sinwel (1889) 8). Knöpfler argumentiert ähnlich, verzichtet aber darauf, ein abschließendes Urteil zu fällen, da dies die Quellenlage nicht zulasse (vgl. Knöpfler (1904) 14, 40) Vgl. auch Schlagintweit ((1903) 5).

20 Der Brief ist ediert bei Knöpfler (1904) 49–50.

21 Knöpfler (1904) 49–50.

22 Knöpfler (1904) 50.

„bey sollicher handlung nit lenger beleyben, das ander teusch [sic!] nation von kaysern, königen, fursten, grauen, herrn, rittern und knecht nie mer geschehen noch gehört ist.“²³

Im Namen Maximilians antworteten am 2. November seine Räte auf den Vorwurf, der König habe den Krieg anders als nach Herkommen der deutschen Nation geführt: „nun ist meniglich Wissen das in vil hundert Jaren nie erhört ist, das kain Teutscher gegen seinen Römischen Kong und Oberherrn gekriegt hab, dan ir.“²⁴ Um ein Exempel zu statuieren, habe er „weiter dan Kriegsrecht ist“ gestraft.²⁵ Zum Pienzenauer selbst und der Schlossbesatzung schreiben sie, die Königliche Majestät habe diese „ausser billichen Ursachen“ verurteilt, da erstens der Pienzenauer „sein Glubt Brief und Sigil gegen Ir Majestet vergessen und sich verräterlich gehalten hat“, womit die Übergabe der Festung an die Pfälzer gemeint ist, und da zweitens seine Gesellen nach der Übergabe der Stadt den Abzug versprochen hatten, dann aber doch zum Pflieger auf das Schloss geflüchtet waren. Zudem hätten sie Maximilian „etliche smeliche verachtliche Worte nachgeredt.“²⁶

Die unterschiedlichen Positionen zum Kufsteiner Blutgericht spiegeln in gewisser Hinsicht auch die beiden Lieder *Ein schönes lied von Kopfstain* (Lil. 245) und das *Benzenauer-Lied* (Lil. 246 A, B, C). Da sie in ihrer Tendenz entgegengesetzt sind, aber einen ähnlichen Aufbau haben, sollen sie hier parallel zueinander analysiert werden.

Während das erste Lied mit einem Druck in zwei Auflagen aus der Offizin von Hans Schobser und zwei Handschriften gut, aber auch nicht außergewöhnlich reich überliefert ist,²⁷ handelt es sich bei dem zweiten um das im 16. Jahrhundert am weitesten verbreitete „historische Lied“²⁸: Mindestens sieben Drucke sind erhalten, die teilweise noch Jahrzehnte nach der Eroberung Kufsteins gefertigt wurden, als das Ereignis seine politische Bedeutung schon längst verloren hatte; es entstanden Übertragungen in die verschiedenen hochdeutschen Mundarten sowie eine niederdeutsche Fassung und sein Titel diente in der Folgezeit oft zur Tonangabe.²⁹ Dies belegt eine weite zeitliche und räumliche Verbreitung sowie eine Popularität, die nur wenigen historisch-politischen Ereignisdichtungen beschieden war. Grundlage der folgenden Analyse ist Lil.

23 Knöpfler (1904) 50.

24 Der Brief ist in Zayners Chronik überliefert: Zayner (1763) 451–452.

25 Zayner (1763) 451.

26 Zayner (1763) 452.

27 Vgl. Schanze (1985a) Sp. 554.

28 Vgl. Herrmann-Schneider (1993) 156–157, Kat. Nr. 2.18; Ehses (1880) 31.

29 Vgl. Schanze (1985a) Sp. 555.

A, da diese Fassung im Vergleich zu den anderen, die alle auf eine Redaktion zurückgehen, den wohl authentischsten Text bietet.³⁰

Beide Dichtungen verzichten darauf, die Belagerung Kufsteins in den Kontext des Landshuter Erbfolgekrieges einzuordnen und die Vorgeschichte mit der Verpflichtung Pienzenauers dem König gegenüber und seinem Übertritt auf die Seite der Pfälzer darzustellen. In Lil. 245 beginnt die Schilderung der Ereignisse mit dem Zug des königlichen Heeres vor Kufstein und der Aufforderung Maximilians an die Stadt, sich ihm zu unterwerfen. Die Häufung der Worte „könig“ und „undertänig sein“ in der dritten Strophe erweckt den Eindruck, Maximilian fordere den Gehorsam ein, der ihm als Reichsoberhaupt zustehe, und macht vergessen, dass er weniger als König denn als Landesherr vor Kufstein zog, um seine territorialen Interessen durchzusetzen. Die Meinungsverschiedenheiten zwischen Hans von Pienzenau und dem Bürgermeister, die auf die Aufforderung des Königs, die Stadt zu übergeben, folgen, stellt der Verfasser in zwei antithetisch gebauten Strophen dar:

Der burgermeister was ein weiser man,
er griff die sach nach dem besten an:
„die stat wöll wir aufgeben
dem römischen könig wol in sein hand,
so fristt er uns unser leben.“

Der pfleger was ein stolzer man,
er nam die sach nach dem bösten an,
er wollt sich nit ergeben;
hätt er dasselbig nit gethan,
so hätt er behalten sein leben.

Lil. 245, 4–5

Der Bürgermeister ist „weise“, folgerichtig geht er „die sach nach dem besten an“, was hier bedeutet, die Stadt dem König zu übergeben, der dafür Gnade gewähren wird. Der Pienzenauer wird stattdessen als „stolz“ bezeichnet, er ist der Sünde der *superbia* anheimgefallen, und nimmt deshalb „die sach nach dem bösten an“, das heißt, er verweigert Maximilian seine Festung. Deshalb

30 Vgl. die Ausführungen von Hildebrand (1856) Nr. 9, 45–46 und die Anmerkungen; Von Liliencron (1865–1869) Bd. 2, Nr. 246 A, B, C, S. 556–557. Lil. 246 A hat eine inhaltlich notwendige Strophe (Str. 14), über die die anderen Fassungen nicht verfügen. Darüber hinaus bringt diese Fassung als einzige die Strophen 9–11 in der richtigen Reihenfolge. Vgl. Hildebrand (1856) Nr. 9, 49, Anm. zu Str. 10–11.

habe er, so der Dichter, das Ende vorwegnehmend, sein Leben verloren. „Diese Wendung, einen Charakterzug vorauszuschicken, um eine folgende That oder Äußerung zu begründen, ist formelhaft, gehört zum epischen Apparat der Sänger“³¹ und entspricht sicherlich auch der mittelalterlichen Vorstellung vom Zusammenhang von Charakter und Handeln. Sie erfüllt hier aber vor allem eine propagandistische Funktion: Da die Handlungsweise des Pflegers durch seinen Hochmut, seinen „stolz“, hinreichend erklärt wird, kann darauf verzichtet werden, die Sachlage im einzelnen darzustellen.

Das Benzenauer-Lied schildert die Ereignisse völlig anders: Von einer Aufforderung Maximilians, ihm die Stadt zu übergeben, die man als einen Gnädenerweis verstehen muss, da die freiwillige Übergabe immer auch eine Garantie für Leib und Leben der Belagerten beinhaltete, ist nicht die Rede. Grund für die Beratung der Bürger über eine Aufgabe der Stadt ist hier vielmehr der Beschuss durch den Gegner, der schon in vollem Gange ist: „man tet die maur zerschießen“ (Lil. 246 A, 2,5). Der Pienzenauer ist bei der Beratung anwesend und verbietet die Übergabe, da Maximilian bereits seinen Tod beschlossen habe:

„er schwur bei allen hailigen,
ich muß mein leben verloren han.“

Lil. 246 A, 3,7f.

Auf die Befürchtungen des Bürgermeisters Permann hin, der Macht des Königs nichts entgegensetzen zu können, gibt sich der Pfleger zuversichtlich, denn Kufstein hätte schließlich eine starke Festung. Doch Pienzenauer hatte nicht mit einer List Maximilians gerechnet:

Ain frid ließ er anstellen
biß auf den dritten tag,
das tet der könig mit listen,
hew! warumb tet er das?

Die potschaft was im kommen
und was im vor wol bekannt:
zwo püchsen solt man pringen,

Lil. 246 A, 7,5-8,3

³¹ Hildebrand (1856) Nr. 8, 42, Anm. zu Str. 4.

Als der Hauptmann bemerkt, dass ihn der König hintergeht und neue Geschütze heranbringen lässt, fühlt er sich nicht mehr an den Waffenstillstand gebunden und beginnt wieder mit dem Beschuss der Belagerer.

In Lil. 245 ist von einer „list“, also von einem betrügerischen, hinterhältigen Verhalten³² seitens Maximilians, nicht die Rede. Der Verfasser wählt stattdessen einen positiv konnotierten Begriff, er spricht von einem „sinn“ (Lil. 245, 6,1), einem klugen Gedanken,³³ den Maximilian gefasst habe, als er „vil guts geschütz [...] für Kopfstain bracht“ (Lil. 245, 6,2). Dass dies während eines Waffenstillstandes geschehen ist, wie Lil. 246 hervorhebt und auch andere Quellen belegen, wird hier unterschlagen, von dem „frid“ ist erst in der nächsten Strophe die Rede: Etwas unmotiviert wird erwähnt, man habe einen Waffenstillstand geschlossen, der durch den Pienzenauer aber gebrochen worden sei (Lil. 245, 7). Dem betrügerisch eine Waffenruhe ausnutzenden Maximilian und dem legitim handelnden Pienzenauer des Benzenauer-Liedes stehen also in Lil. 245 ein klug handelnder König und ein den Waffenstillstand nicht respektierender Festungskommandant gegenüber.

Der nun folgende Beschuss der Festung mit den beiden Riesengeschützen *Purlepauß* und *Weckauf* wird in beiden Gedichten recht ähnlich beschrieben, Unterschiede zeigen sich aber erneut in der Schilderung des Belagerungsendes: Lil. 245 verschweigt das Kapitulationsangebot der Schlossbesatzung und dessen Zurückweisung durch den König, berichtet dafür aber in zwei Strophen von dem Fluchtversuch der Belagerten. Lil. 246 hingegen widmet der Bitte um freien Abzug durch zwei vom Schlosspfleger entsandte Knaben und der abschlägigen Antwort Maximilians ein Strophenpaar. Von einem Fluchtversuch ist hier nicht die Rede, stattdessen heißt es lapidar:

man [das königliche Heer] saumt sich auch nit lange,
man ruckt im rauch hinan;
auch xliiii war man vahren

Lil. 246 A, 14,3–5

Die Hinrichtung des Schlosspflegers und seiner Männer stellt der Dichter von Lil. 245 knapp und kommentarlos dar – die Begründung für die Strafe war ja schon zu Beginn des Liedes durch den „stolz“ des Pflegers, seinen Widerstand gegen die königliche Majestät, gegeben. In einer weiteren, leider schwer verständlichen und vielleicht verderbten Strophe wird das Blutgericht aber noch in den größeren Rahmen des Landshuter Erbfolgekrieges gestellt:

32 Vgl. Grimm (1854–1960) Bd. 12, Sp. 1066–1067.

33 Vgl. Grimm (1854–1960) Bd. 16, Sp. 1125.

Herzog Albrecht ist ein weiser man,
 er griff die sach zu dem besten an,
 er ist dem krieg vil zu frumme;
 der weisen sind also vil
 der thoren und der thummen.

Lil. 245, 15

Liliencron paraphrasiert sie wie folgt: „Der König weiß besser, wie man Frieden machen soll, als Herzog Albrecht, der, obschon man ihn den weisen nennt, doch zu milde ist. So sind manche Weise Thoren.“³⁴ Unter ironischer Anspielung auf Albrechts Beinamen ‚der Weise‘ und seine unkriegerische Wesensart spricht sich der Verfasser – wenn Liliencrons Interpretation der Stelle zutrifft³⁵ – gegen Albrechts zurückhaltendes Vorgehen und damit für die von Maximilian vor Kufstein bewiesene Härte aus.

Statt dieser Strophe verfügt die in einer Handschrift Oswald Gabelkovers enthaltene Fassung über eine andere, die ausführt, dass dem Herzog Erich von Braunschweig einige Gefangene übergeben wurden. Da Gabelkover seine Abschrift erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts³⁶ anfertigte und die anderen Textzeugen die zuvor zitierte Strophe aufweisen, dürfte es sich bei der Erich-Strophe um eine spätere Umarbeitung handeln – möglicherweise in Anlehnung an das populäre Benzenauer-Lied, denn dieses schenkt der Hinrichtung und dem Einschreiten des Braunschweiger Herzogs große Aufmerksamkeit:

Auf den Richtplatz geführt, verwarft sich Hans von Pienzenau in einer Verteidigungsrede gegen den Vorwurf, er sei „ain glüblos [treuloser] man“ (Lil. 246 A, 15,4): Er habe „redlich tan“, denn er habe dem Herzog Ruprecht geschworen, und wäre nicht zu loben, wenn er das ihm anvertraute Schloss ohne Not an den Feind übergeben hätte (Lil. 246 A, 15,2–16,3). Er beruft sich also auf die Treue-

34 Von Liliencron (1865–1869) Bd. 2, 551, Anm. zu Str. 15.

35 Liliencron hat bereits angedeutet, dass der genaue Sinn der Strophe nicht mehr zu erschließen ist. Vgl. von Liliencron (1865–1869) Bd. 2, 551, Anm. zu Str. 15. Zweifelhaft erscheint vor allem, dass der Verfasser in dieser Strophe die Wendung „er griff die sach zu dem besten an“ (Lil. 245, 15,2) ironisch meinen soll, da er doch zuvor mit den gleichen Worten das Verhalten des Bürgermeisters als vorbildlich gekennzeichnet hat (vgl. Lil. 245, 4,2). Für Liliencrons Deutung spricht aber eine bisher in diesem Zusammenhang nicht beachtete Stelle bei Fietrer: dem „krieg er [= Albrecht] aber zu frum was und güettig und ain schbärer man und nit ain kriegs man“ (Spiller (1909) 239). Der Herzog wird hier wie in Lil. 245 als „zu frum“ für den Krieg bezeichnet. Die Kopplung mit dem Ausdruck „güettig“ belegt, dass mit *frumme* in Lil. 245,15 tatsächlich gemeint ist, Albrecht habe nicht hart genug durchgegriffen.

36 Stälin (1878).

verpflichtung seinem Herrn Ruprecht gegenüber, wie es auch die pfalzgräflichen Hauptleute in ihrem Beschwerdebrief an Maximilian taten. Die vorangehende Verschreibung des Pienzenauers gegenüber dem König und der Bruch dieser Verschreibung, den die königlichen Räte in ihrem Antwortschreiben als Grund für die Hinrichtung des Pflegers angeben, werden hier geflissentlich verschwiegen.

Da Maximilian eine Bürgschaft von 30000 Gulden für den Pienzenauer ablehnt – „[k]ain bitt mocht da nit helfen“ (Lil. 246 A, 17,1) –, bleibt dem Schlosshauptmann nichts anderes übrig, als sich in sein Schicksal zu fügen:

[...] „seid ich dann muß sterben,
der lieb got muß sein walten!
von aller Bairen wegen
muß ich heut ain tapfers halten.“

[...]
„hab urlaub, liebe welte!
got gesegen dich, laub und gras!
nun hilft mich heint kain gelte
und wirt mir mmer baß.“

Lil. 246 A, 17,5–18,8

Diese Abschiedsworte, denen das Pienzenauer-Lied wohl zu einem nicht geringen Teil seine Popularität im sechzehnten und dann wieder im neunzehnten Jahrhundert verdankt,³⁷ dürften zum größten Teil eine Erfindung des Autors sein, haben aber auch einen historischen Kern: So berichtet der Kölner Gesandte Heinrich Slebusch, der sich zur Zeit der Belagerung im Gefolge Maximilians aufhielt, in einem Brief an den Ratskanzler seiner Heimatstadt, „Pienzenauer habe vor seinem Tode gesagt, er wolle sterben als ein frommer Bayer für alle Bayern.“³⁸ Ritterliches Selbstverständnis und Patriotismus dem niederbayerischen Herzogtum gegenüber – als dessen neuen Herrn er wohl Ruprecht ansah – drücken sich in diesen Worten aus und wurden vom Dichter effektiv in die Abschiedsrede eingefügt.

Nach der Hinrichtung von 18 Mann schreitet Erich von Braunschweig ein und bittet den König für die restlichen Gefangenen um Gnade. Darauf lässt der Dichter Maximilian antworten:

37 Im Jahre 1904 errichtete man dem Schlosshauptmann an seiner mutmaßlichen Hinrichtungsstätte ein Denkmal, das als Inschrift eben jene Verse aus dem Benzenauer-Lied trägt. Vgl. die Abbildung bei Sinwel (1905) 3.

38 Nur indirekt zitiert bei Höhlbaum (1887) 37, Anm. 11.

„wir schwern auf unsern aid,
 wer für ain wölt pitten
 dem gäb man ain packenstraich.“

Lil. 246 A, 20,2–4

Für diesen Ausspruch während der Hinrichtung gibt es keinen Quellenbeleg, wohl aber dafür, dass Maximilian ihn in anderem Kontext geäußert hat: Als die Verhandlungen mit dem böhmischen Stadtkommandanten über eine Kapitulation Kufsteins zunächst scheiterten, drohte der König jedem, der noch von einer „taidung“ spreche, mit einer Ohrfeige. Das Motiv wurde also wahrscheinlich erst später auf die Bitte Erichs von Braunschweig bezogen, ob durch den Dichter des Benzenauer-Liedes oder schon durch seine Quelle, ist nicht mehr zu klären.³⁹ Es wird aber eindeutig dazu verwendet, um Maximilian als einen unbarmherzigen Herrscher darzustellen. „Zorniklich“ (Lil. 246 A, 20,5) gibt er dem Herzog einen Schlag, den jener lachend entgegennimmt: Härte und Großmut werden hier einander kontrastierend gegenübergestellt.

Die Analyse der beiden Gedichte dürfte gezeigt haben, dass sie in ihrer Tendenz einander diametral gegenüberstehen. Lil. 245 stellt Hans von Pienzenau als einen hochmütigen Mann dar, der seinem König die Öffnung der ihm anvertrauten Festung verweigert, einen Waffenstillstand bricht und sich feige durch Flucht zu retten versucht, weshalb er, wie man gar nicht mehr anders urteilen kann, die Strafe verdient hat, die ihm schließlich zuteil wird. Im Benzenauer-Lied erscheint der Schlosspfleger stattdessen als ein Mann, der im Widerstand nur seine Treueverpflichtungen gegenüber seinem Herrn Ruprecht und seinem Land erfüllt. Maximilian erweist sich hingegen durch seine Taten als ein hinterlistiger und unnachgiebiger Mann. Er vereinbart einen Waffenstillstand mit der Absicht, neue Geschütze herbeizuschaffen, nimmt die Kapitulation der Schlossbesatzung nicht an, lässt sich auch nicht durch die Verteidigungsrede des Pienzenauers oder eine Bürgschaft erweichen und begnadigt die letzten Männer des Pflegers erst, nachdem er den Bittsteller, Erich von Braunschweig, erniedrigt hat.

Die Tendenz der Gedichte resultiert weniger aus einer expliziten Deutung des Geschehens durch den Dichter – eine abschließende Bewertung der Vorgänge vor Kufstein oder gar eine Verurteilung der einen oder der anderen Seite findet sich in keinem der beiden Lieder – als vielmehr aus der unterschiedlich pointierten Darstellung derselben Ereignisse. Indem Details unterschlagen oder hervorgehoben werden, erscheint das Handeln des Königs beziehungs-

39 Vgl. Redlich (1888) 106–107.

weise des Schlosshauptmannes in den beiden Liedern in jeweils anderem Licht: Zum Beispiel wird in Lil. 245 nicht erwähnt, dass Maximilian den Waffenstillstand nutzt, um sich zu verstärken, was wiederum im Benzenauer-Lied hervorgehoben wird. So erzeugen die Autoren in den Köpfen der Rezipienten ein Bild von der Belagerung Kufsteins, das im Fall von Lil. 245 die königliche Partei, im Fall des Benzenauer-Liedes die pfälzisch-niederbayerische Partei in ihren Handlungen gerechtfertigt erscheinen lässt.

Die Angaben, welche die Verfasser in den letzten Strophen ihrer Lieder über sich machen, bestätigen die aus der Darstellung erschlossene Parteizugehörigkeit. Der Dichter von Lil. 245 bezeichnet sich als „ein freier lanzknecht gut“ (Lil. 245, 16,4), gehört also dem Heer Maximilians an. Möglicherweise ist er mit Hans Gern von Ems, dem Autor eines weiteren Gedichtes zum Landshuter Erbfolgekrieg (Lil. 241) identisch, da das Lied zur Belagerung Kufsteins, wie der Einblattdruck auch ausdrücklich vermerkt, „in behamer schlachtweise“, dem Ton von Lil. 241, abgefasst wurde.⁴⁰ Die Wiederverwendung eines bereits im Laufe des Erbfolgekrieges benutzten Tones muss programmatisch verstanden werden. Er erzeugte beim Rezipienten die Erwartung, wie schon in *Ain Lied von der behemschen schlacht*, so auch hier den Bericht von einem glänzenden Sieg Maximilians zu erhalten. Auf diese Weise konnte die Wahrnehmung des Werkes bereits durch das Erklingen der Melodie gesteuert werden.

Der Autor des Benzenauer-Liedes behauptet, ein Adeliger zu sein, der der Belagerung auf dem Schloss beigewohnt habe; und „wär er nit entrunnen, / man het im auch drucken gschorn“ (Lil. 246 A, 22,7 f.). Seinen Namen möchte er aber nicht nennen – ein Umstand, auf den er ausdrücklich hinweist: „er tüt sich nit nennen / von wegen seiner stat“ (Lil. 246 A, 22,3 f.). Kellermann hat dieses explizite Verschweigen des eigenen Namens „ostentative[.] Anonymität“⁴¹ genannt. Auf diese Weise könnten die Autoren ihren Namen verbergen, um Verfolgungen wegen der von ihnen verfassten Gedichte zu entgehen, und gleichzeitig deren politische Brisanz herausstreichen.⁴² Hier ist der Fall allerdings etwas anders gelagert: Der Dichter verschweigt seine Identität nicht, weil er Sanktionen aufgrund des von ihm verfassten Liedes zu befürchten hätte, sondern seiner Zugehörigkeit zur Burgbesatzung wegen. Die „ostentative[.] Anonymität“ des Verfassers von Lil. 246 betont deshalb nicht die politische Brisanz seines Liedes, vielmehr hebt der Dichter damit die Brisanz des Ereignisses selbst hervor, indem er zum Ausdruck bringt, dass ihm Gefahr drohe, wenn er seinen

40 Vgl. Schanze (1985a) Sp. 554.

41 Kellermann (2000) 237.

42 Vgl. Kellermann (2000) 238.

Namen nennt. Denn damit unterstellt er, Maximilian würde die Anhänger des Pienzenauers noch über das Ende der Belagerung hinaus verfolgen.

Ob der Autor aber wirklich ein Mitglied der Schlossbesatzung war, das im letzten Augenblick seinem Schicksal entrann, ist fraglich, da die feindliche Truppenpräsenz vor Kufstein eine Flucht unmöglich gemacht haben muss. Der Dichter berichtet denn auch seltsam distanziert über die Ereignisse. Intime Kenntnis der Vorgänge in der Festung, wie er sie als Augenzeuge eigentlich besessen haben müsste, offenbart er an keiner Stelle. Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass der Autor hier eine Erzählerrolle einnimmt, mit der er die Brisanz des Ereignisses herausstreichen, sich als verlässlicher Zeuge der Darstellung präsentieren und seine Parteizugehörigkeit zum Ausdruck bringen kann.

Die beiden Ereignisgedichte spiegeln in ihren Tendenzen die Auseinandersetzung wider, die zwischen den Pfälzern und den Königlichen um die Frage entbrannte, ob die Hinrichtung des Pienzenauers gerechtfertigt war. Sie ergreifen für jeweils eine Seite Partei und versuchen diese durch die Schilderung ihrer Worte und Taten als rechtschaffend und ritterlich, die andere als verschlagen, hochmütig oder grausam zu erweisen. Dabei bleiben sie aber an der Oberfläche des Konfliktes, während etwa in dem Briefwechsel zwischen den pfälzischen Hauptleuten und den königlichen Räten mit den allgemeinen Kriegssitten beziehungsweise dem Eidbruch des Schlosspflegers argumentiert wird. Dennoch zeigen diese beiden Lieder, dass in der Gattung der historisch-politischen Ereignisdichtung nicht einfach nur zeitgeschichtliche Geschehnisse mit mehr oder weniger parteigetrübtem Blick wiedergegeben werden, sondern die Dichter mit ihren Texten auf aktuelle Streitfragen interessierten Bezug nahmen und auf den Verlauf der Diskussion einwirken wollten.

4 Propaganda

Nachdem an einigen Beispielen exemplarisch gezeigt werden konnte, dass die Verfasser von Ereignisgedichten versuchten, ihr Publikum zu beeinflussen, und zu diesem Zweck auch manipulative Mittel einsetzten, soll das gesamte Textcorpus überblicksartig betrachtet werden. Um die überlieferte Textmasse zu gliedern und um sich der Frage, welche Absichten die Dichter mit ihren Werken verfolgten, anzunähern, hat es sich als sinnvoll erwiesen, zunächst nach der von den Autoren verwendeten literarischen Form zu fragen.

Bei der Abfassung ihrer Werke konnten die Dichter zwischen zwei Grundformen wählen: zwischen dem aus Strophen aufgebauten und als Gesang vorgebrachten Lied und dem aus paarweise gereimten Versen bestehenden gespro-

chenen Spruch. Die Forschung zur Ereignisdichtung vertritt bisher weitgehend die Ansicht, dass sich beide Formen hinsichtlich der verarbeiteten Stoffe, der Darstellungsweise und der Funktion nicht voneinander unterscheiden.⁴³ Lediglich Gisela Ecker kommt bei ihrer Untersuchung der auf Einblattgedrucken veröffentlichten Ereignisgedichte zu einem anderen Ergebnis. Sie schreibt:

Bei einem Vergleich der politischen Rede und dem historisch-politischen Lied können eine ganze Reihe von Unterschieden festgestellt werden. Sie liegen vor allem in der beschriebenen starken Festlegung der Lieder auf einige wenige Typen von Ereignissen und in ihrer Formelhaftigkeit begründet. Diese Einschränkungen bestehen für die Reden nicht; die politischen Reden sind thematisch weiter gefaßt [...], sie beziehen sich oft auf mehrere Ereignisse und häufig stärker auf die Zukunft und räumen in allen Fällen der Reflexion mehr Raum ein.⁴⁴

Diese Einschätzung trifft auch auf die Lieder und Sprüche zum Landshuter Erbfolgekrieg zu: Für die Lieder gilt, dass sie sich alle auf ein einzelnes, abgeschlossenes und klar abgrenzbares Ereignis beziehen, auf eine Schlacht oder eine Belagerung; nur das fragmentarisch überlieferte Lied auf den ersten Feldzug der oberbayerischen Koalitionstruppen (Bad.) bildet insofern eine Ausnahme, da es eine Ereigniskette schildert. Die Rückbindung an den übergeordneten Konflikt, den Landshuter Erbfolgekrieg, ist häufig dürftig. In den meisten Fällen fehlt eine Erläuterung der politischen Hintergründe, die zu der besungenen Belagerung oder Schlacht geführt haben, oder sie bleibt völlig im Vagen (vgl. zum Beispiel Lil. 241). Fällt die Darstellung der Vorgeschichte doch einmal etwas ausführlicher aus, so bemüht sich der Dichter, den Erzählradius sukzessive einzuengen, um zu seinem eigentlichen Gegenstand vorzudringen (vgl. Lil. 238; Lil. 243).

Der Standpunkt des Verfassers lässt sich den Liedern größtenteils nicht direkt entnehmen. Erzählerkommentare betreffen überwiegend Details der beschriebenen Vorgänge, eine Gesamtdeutung des Geschehens am Ende der

43 Kellermann schreibt: Die „äußere Form der historisch-politischen Ereignisdichtung ist innerhalb der Versdichtungen unspezifisch; sie umfaßt mehrstrophige Lieder und Reimreden in Paar- oder Kreuzreim. [...] Damit ist eine Kategorisierung [...] nach strophischer und Reimpaardichtung, eben auch in Lied und Rede hinfällig.“ Kellermann (2000) 52. Ähnlich urteilte auch Honemann: „Zwischen gesungenen und gesprochenen Texten zu differenzieren, erwies sich [...] nicht als sinnvoll, darüber hinaus auch nicht immer als möglich.“ Honemann (1997) 402.

44 Ecker (1981) Bd. 1, 228–129.

Texte findet selten statt.⁴⁵ Ihre Wirkung entfalten diese Dichtungen hingegen bereits durch die Darstellung des Ereignisses. Von zwei Ausnahmen abgesehen behandeln alle strophischen Dichtungen einen militärischen Vorfall, der für die eigene Partei siegreich ausgegangen ist. Die Verfasser hatten die Wahl, diese zu rühmen oder die gegnerische zu verspotten. Ein wichtiges Anliegen der Autoren war es daneben auch, die Unrechtmäßigkeit und Unehrenhaftigkeit des Gegners zu erweisen. Der beste Beleg dafür war der eigene Sieg – Paul-Gerhard Völker hat dies als das „einzig wirklich schlagende[.] Argument“⁴⁶ bezeichnet. Die Autoren verfahren dabei stets auf dieselbe Weise. Zu Beginn der Darstellung lassen sie den Gegner in prahlerischen, vor Selbstbewusstsein strotzenden Reden die Überzeugung äußern, mit Leichtigkeit einen Sieg erringen zu können (vgl. zum Beispiel Her.; Lil. 247, 14f.). Der Ausgang des Geschehens, die Niederlage des Gegners, entlarvt dessen Rede anschließend als haltlos und den Redenden selbst als hochmütig, als jemanden, der seine eigenen Fähigkeiten überschätzt und sich so etwas anmaßt, was ihm nicht zusteht. Dies wiederum galt als eine Sünde, die unweigerlich eine Niederlage als Strafe nach sich ziehen musste. Hochmut und Niederlage stehen damit in einem wechselseitigen Folgeverhältnis: Einerseits ist die Niederlage Folge einer hochmütigen Einstellung; andererseits erweist erst die Niederlage die Einstellung als eine hochmütige.

Thematisierte der Dichter dagegen ein für die eigene Partei misslich ausgegangenes Ereignis, wurde dem Gegner Hinterlist vorgeworfen, wie es der Verfasser des Pienzenauer-Liedes tat. Weniger problematisch war die Sachlage bei der Plünderung des Klosters Waldsassen, die auch in einem Lied besungen wurde (Lil. 238). Da hier die Geschädigten wehrlose Mönche waren, brauchte man nicht dem Eindruck entgegenzutreten, die eigene Seite hätte eine Niederlage erlitten. Stattdessen konnte man leicht den Gegner verunglimpfen, indem man ihm Kirchenfrevel und Gräueltaten vorwarf.

Ebenso wie abschließende Deutungen fehlen in den meisten Fällen Appelle, die dem Publikum klare Handlungsanweisungen geben könnten. Gibt es sie doch, gehen sie nicht aus der Schilderung hervor, sondern werden bloß angehängt und vom Inhalt der Gedichte kaum unterstützt. So fordert zum Beispiel der Verfasser des Liedes über die Belagerung von Kaub eine gute Besoldung der an der Verteidigung der Stadt beteiligten Landsknechte (Her. 43–47). In der Schilderung der Kämpfe finden diese Landsknechte und ihre Leistungen aber

45 Dies hat bereits Honemann als charakteristisch für die Gattung der historisch-politischen Ereignisdichtung erachtet. Vgl. Honemann (1997) 407.

46 Völker (1981) 17.

kaum Erwähnung, vielmehr konzentriert sich der Verfasser darauf, die militärischen Fehlschläge des Gegners herauszustellen und diesen so der Lächerlichkeit preiszugeben. Auch in dem Lied Lil. 236, das von der erfolglosen Belagerung Neumarkts durch die Nürnberger berichtet, unterstützt die Darstellung nicht die an den Pfalzgrafen gerichtete Bitte, die Stadt weiterhin zu beschützen. Überzeugender sind dagegen Lil. 241, in welchem nach der Schilderung des Sieges über die Böhmen davor gewarnt wird, den Krieg schon als gewonnen anzusehen, und Lil. 247, in dem andere Städte aufgerufen werden, es den Bürgern von Vilshofen gleichzutun, die sich einem pfälzischen Angriff tapfer erwehrt.

Das Fehlen einer abschließenden Deutung und klarer Handlungsanweisungen erschwerte es, die mit der Abfassung der Lieder verbundene Intention zu ermitteln. Offenbar ging es weniger darum, die Hörer und Leser zu einer bestimmten Handlung aufzurufen, als die Deutungshoheit über ein Ereignis zu erlangen und auf diese Weise bestimmte Vorstellungen zu verbreiten. Stellte man den Gegner als unfähig, verworfen und schwach dar, die eigene Partei aber als erfolgreich, konnte das die eigenen Leute motivieren und Unentschlossene davon abhalten, sich dem Feind anzuschließen.⁴⁷

Von den Liedern zum Landshuter Erbfolgekrieg unterscheiden sich die Sprüche deutlich. Ganz besonders trifft dies auf eine Gruppe von sechs Dichtungen zu. Sie stellen nicht wie die Lieder ein Ereignis dar, sondern erörtern konkrete Streitfragen und nehmen Stellung zum Erbfolgestreit als Ganzen. Neben dem oben analysierten Spruch Lil. 232 argumentiert noch ein weiterer im Vorfeld des Krieges für das Erbrecht Herzog Albrechts (Lil. 233). Ein Gedicht aus der Feder von Johann Kurtz ermahnt die Reichsöffentlichkeit, im Landshuter Erbfolgekrieg dem König zu Diensten zu sein (Lor.). Der anonyme Spruch Lil. 234 erschien nach Beginn der Kämpfe und klagt die Parteigänger Ruprechts einer Reihe von Schandtaten an, tadelt Städte, die sich dem Feind ergeben hatten, und ruft die unteren Volksschichten zum Widerstand auf. Der sehr umfangreiche Text Lil. 240 wendet sich gegen die niederbayerischen Räte und Hauptleute, erzählt, mit welchen Mitteln der junge Pfalzgraf angeblich an die Macht gekommen sei, und appelliert an Maximilian, endlich auf dem bayerischen Kriegsschauplatz aktiv zu werden. Das ungedruckte Flugblatt von Crist Netzenbart (Got.) schildert knapp Ursache und Verlauf des Krieges bis zu dessen weitgehender Einstellung und fordert einige renitente Städte auf, sich endlich zu fügen. Schließlich verkündet es das von König Maximilian im April 1505 erlassene Friedensgebot.

47 Honemann sieht die „ideologische Hauptfunktion der politischen Lieder und Sprüche [...] in der Sicherung und Festigung von bereits bestehenden Verständigungsgemeinschaften“ ((1997) 419).

Diese Sprüche greifen – wie die oben untersuchten Reimpaardichtung – aus der Masse der Ereignisse diejenigen heraus, die ihnen für ihre Argumentation nützlich erscheinen. Sie formulieren klare Stellungnahmen zu dem Erbfolgestreit und wenden sich mit ihren Appellen an ein genau adressiertes Publikum. Sie wurden immer dann veröffentlicht, wenn der Konflikt an einen Wendepunkt geraten war und die Beeinflussung der Öffentlichkeit besonders dringlich erschien. Da präzise Handlungsanweisungen gegeben werden, ist es möglich, ihre Intention genau zu umreißen: Lil. 232 und Lil. 233 versuchten, die niederbayerische Bevölkerung zur Huldigung Albrechts und Wolfgangs zu bewegen, Lor., Lil. 234 und Lil. 240 beabsichtigen, die Öffentlichkeit zum Kampf gegen die Pfälzer zu mobilisieren, und das Gothaer Flugblatt bemüht sich darum, dem Friedensgebot des Königs Gehör zu verschaffen.

Neben den argumentierenden Texten existieren noch einige Reimpaardichtungen, die sich stärker der Schilderung von Ereignissen widmen. Von diesen erzählenden Sprüchen ähnelt am ehesten die Dichtung zur Belagerung Vilschhofens (Lil. 248) den Liedern, alle anderen behandeln mehrere Vorkommnisse oder enthalten auch argumentierende Passagen: Hans Glasers Bericht über den Feldzug Ulrichs von Württemberg (Lil. 237) hat in seiner Aneinanderreihung von Ereignissen eher Ähnlichkeit mit einer Reimchronik als mit den strophischen Dichtungen. Hans Schneiders Spruch über die Feldzüge der Nürnberger (Lil. 235) thematisiert die einzelnen militärischen Aktionen seiner Heimatstadt, kommt daneben auch auf die Kriegstaten des Königs zu sprechen und verfügt über argumentierende Teile. Sein Spruch zur Böhmenschlacht (Lil. 244) konzentriert sich zwar nur auf ein Ereignis, stellt diesem aber eine ausführliche Einleitung voran, in der die Vorgeschichte des Konfliktes erläutert wird, und auch Johan Kurtz rückt seine Schilderung desselben Waffengangs in einen größeren politischen Zusammenhang (Lil. 242).

Die Autoren der Ereignisgedichte zum Landshuter Erbfolgekrieg wählten also je nach Inhalt und Intention unterschiedliche Formen. Recht fest umrissen war die strophische Dichtung, die nur ein einzelnes Ereignis aufnehmen konnte und sich hauptsächlich auf die Darstellung des Geschehens beschränkte, um eine Wirkung zu erzielen. Die Form des Spruchs besaß offenbar eine größere Flexibilität und konnte für Texte unterschiedlicher Art genutzt werden. Für Argumentationen eignete er sich besser als das Lied, dessen kurze, mit den Strophen übereinstimmende Sinneinheiten⁴⁸ die Ausbreitung komplizierterer Gedankengänge nicht erlaubten. Ebenso dürfte in diesen Fällen

48 „Strophengrenzen [werden] nahezu einhellig zur inhaltlichen Zäsurierung genutzt.“ (Kellermann (2000) 303).

der einfachere Versbau und der ruhigere Vortragston der Reimpaardichtungen den Bedürfnissen der Autoren eher entsprochen haben als die anspruchsvollere Strophenform und die Melodie der Lieder. Auch den Gedichten, die mehrere verschiedene Ereignisse oder Ereignisketten zum Inhalt hatten und zum Teil durch Zusätze laufend aktualisiert wurden (vgl. Lil. 235; Lil. 240), kamen Reimpaarverse eher entgegen als die Liedform mit ihrem auf Abgeschlossenheit hindrängenden Spannungsbogen.

Dass die Verfasser mit ihren Werken tatsächlich versuchten, die Meinungen, Attitüden und Verhaltensweisen des Publikums unter politischen Zielsetzungen zu manipulieren, dürfte deutlich geworden sein. Besonders die argumentierenden Sprüche versuchten das Publikum dazu zu bewegen, sich auf die Seite einer der Konfliktparteien zu stellen, und legten ihm bestimmte Handlungsweisen nahe. Die Lieder hingegen dienten wohl weniger dazu, direkte Handlungen zu provozieren. Sie sollten vermutlich eher die Wahrnehmung eines einzelnen Ereignisses steuern und Stimmungen erzeugen, um die Einstellungen der Rezipienten gegenüber den Parteien zu verändern.

Um diese Ziele zu erreichen, scheuten die Dichter auch nicht davor zurück, Fakten fortzulassen und zu verfälschen, wobei die Eingriffe unterschiedliche Ausmaße annehmen konnten. Die Texte Lil. 247 und Lil. 248 berichten weitgehend korrekt und ohne allzu große Übertreibungen über die Belagerung Vilshofens, wie der Vergleich mit einer unabhängigen Quelle beweist.⁴⁹ Da die eigene Partei einen glorreichen Sieg davongetragen hatte, konnte hier auf grobe Verzerrungen verzichtet werden. Gab es aber Details, die die eigene Seite in ein schlechtes Licht rückten, wurden diese häufig einfach unterschlagen. Beispielsweise hebt jedes der fünf Gedicht zur Böhmenschlacht (Ham.; Lil. 241; Lil. 242; Lil. 243; Lil. 244) die – in der Tat – überragende Rolle Maximilians hervor, aber keines erwähnt, dass der König beim Ansturm auf den Gegner in Lebensgefahr geriet und vom Herzog von Braunschweig gerettet werden musste.⁵⁰ Noch weiter gingen die Verfasser der in Kapitel 2 und 3 untersuchten Werke. Hier nahmen die Dichter durch Auslassungen, Umstellungen und Umwertungen systematisch Manipulationen auf der Faktenebene vor, die eine Umdeutung des gesamten Geschehens zum Ziel hatten.

Neben Verfälschungen benutzten die Dichter auch zahlreiche rhetorische Mittel, um die persuasive Wirkung ihrer Texte zu erhöhen. Da hier kein vollständiger Katalog ausgebreitet werden kann, müssen einige Beispiele genügen: Von großer Bedeutung waren die Erzählerfigur, die das Geschehen kommen-

49 Vgl. den chronikalischen Bericht eines Stadtschreibers über dasselbe Ereignis: Wild (1979).

50 Vgl. hierzu Honemann (1997) 418.

tierte, rhetorische Fragen und Appelle, mit denen das Publikum direkt angesprochen werden konnte, Ausrufe, Klagen und Anklagen, die dazu beitrugen, die Texte zu emotionalisieren, und nicht zuletzt ein bissiger, gegen den Feind gerichteter Spott.

Es lässt sich also festhalten, dass die Ereignisgedichte die Kriterien der Propagandadefinition insoweit erfüllen, als dass es sich bei ihnen tatsächlich um Versuche handelt, die Meinungen, Attitüden und Verhaltensweisen von Zielgruppen unter politischen Zielsetzungen zu manipulieren.

5 Eigeninitiative der Dichter

Eine wichtige Einschränkung muss aber gemacht werden. Die hier verwendete Definition weist den Zusatz auf, dass es sich bei Propaganda um „geplante“ Versuche handeln soll, Zielgruppen zu beeinflussen (beziehungsweise zu manipulieren), „[s]poradische, nicht geplante, aus einer Augenblickssituation sich ergebende“⁵¹ Versuche werden damit ausgeklammert. Eine Planung ist aber für die Ereignisgedichte zum Landshuter Erbfolgekrieg nicht auszumachen. Zwar hat die Forschung die These vertreten, dass hinter den Gedichten in vielen Fällen ein Auftraggeber gestanden habe,⁵² aber eine solche Initiative der Herrschenden, die zur Abfassung geführt hätte, lässt sich für die Dichtungen zum Landshuter Erbfolgekrieg nicht nachweisen, ja noch nicht einmal wahrscheinlich machen. Schon die Existenz zweier Dichtungen, die in Inhalt, Aufbau und Tendenz nahezu übereinstimmen (vgl. Lil. 247; Lil. 248), spricht gegen einen planenden Auftraggeber, denn dieser hätte seine Ressourcen sicherlich effektiver eingesetzt.

Die Produktion der Texte erfolgte wahrscheinlich weniger von oben nach unten in der Form eines klaren Auftrags, sondern umgekehrt von den Dichtern

51 Maletzke (1972) 156.

52 Kellermann ((2000) 4, 89) geht davon aus, dass die Dichter zum Teil aus Überzeugung, zum Teil im Auftrag ihre Werke verfassten. Honemann und Völker rechnen ebenfalls damit, dass ein Teil der Gedichte Auftragsarbeiten waren, letzterer gesteht den Verfassern aber dennoch zu, „mit ihrer eigenen Überzeugung hinter der Sache [zu stehen], weshalb sie auch kaum ihre politischen Einschätzungen und Parteinahmen wechseln.“ Vgl. Honemann (1997) 409, Anm. 50 (Hier auf die Sprüche zum Landshuter Erbfolgekrieg bezogen!), 415 und 417; Völker (1981) 26. Das Zitat 24. Kerth vermutet, dass Herrscher „nicht selten Bürger oder Berufsdichter beauftragt [haben], eine in Tendenz und Inhalt wohl genau vorgeschriebene Dichtung zu verfassen“, Parteigänger aber auch „von sich aus Propagandatexte im Sinne einer Kriegspartei“ gedichtet hätten (vgl. Kerth (1997) 272–279; die Zitate 273). In ihren jüngeren Untersuchungen vertritt Kerth die Ansicht, dass der größte Teil der Gedichte im Auftrag entstanden ist (vgl. z. B. Kerth (1999) 230).

aus zu den Herrschern. Wilhelm Sunneberg sprach in seinem Werk Albrecht und dessen Gemahlin direkt an und erklärte, er habe in ihrem Dienst seine Kleider zerrissen (Lil. 233, 118–122). Offenbar dichtete und verbreitete er einen Spruch für seinen Fürsten, ohne von diesem beauftragt worden zu sein. Vielmehr trieb ihn die Hoffnung an, von dem Herzog eine Belohnung für seine propagandistische Tätigkeit zu erhalten. Da er aus Eigeninitiative agierte, war er wohl darauf angewiesen, den politischen Willen seines Herren zu antizipieren, und konnte nur hoffen, mit seinem Werk dessen Interessen zu entsprechen.

Neben einem fahrenden Berufsdichter wie Wilhelm Sunneberg, dem es in erster Linie um ein Geldgeschenk oder neue Kleider gegangen sein dürfte, ist auch ein Gelehrter wie Johann Kurtz anzutreffen, der wohl vor allem aus ideellen Gründen tätig war. Mit seinen Sprüchen zum Landshuter Erbfolgekrieg (Lor.; Lil. 242) wie auch mit seinen übrigen Ereignisgedichten⁵³ versuchte er, die Politik König Maximilians publizistisch zu unterstützen. So forderte er die deutsche Nation auf, den Krieg im Inneren zu beenden und dem König im Kampf gegen seine europäischen Gegner beizustehen. Diese Gedanken zeigen eine große Nähe zu den politischen Ideen der Humanisten, von denen viele ohne besonderen Auftrag aber aus voller Überzeugung für das Reich und Maximilian eintraten. Auch Kurtz handelte vermutlich nicht in offiziellem Auftrag, denn als seinen Herrn nennt er nicht Maximilian, sondern Ulrich von Württemberg, der aber – obwohl er auf Seiten Albrechts und des Königs am Krieg teilnahm – in den Sprüchen nur am Rande auftaucht.

Engere Verbindungen zu einem Herrscher lassen sich im Falle des Spruchdichters Hans Schneider nachweisen. Zunächst war er gleichzeitig für Herzog Christoph von Bayern-München und Kaiser Friedrich III. tätig. Nachdem diese verstorben waren, trat er in den Dienst Maximilians. Selbstbewusst bezeichnete er sich als Sprecher der königlichen Majestät (vgl. zum Beispiel Lil. 244) und erscheint unter diesem Titel auch in Kölner Rechnungsbüchern.⁵⁴ Nachdem er aber 1501 das Nürnberger Bürgerrecht erworben hatte, wird die Verbindung zu Maximilian nur noch lose gewesen sein, obwohl er auch in den Jahren danach nicht aufhörte, in dessen Interesse zu dichten. So verfasste er im Landshuter Erbfolgekrieg ein Lied und einen Spruch über den glänzenden Sieg des Habsburgers in der Böhmenschlacht (Ham.; Lil. 244). Dies bedeutet aber nicht, dass er ausschließlich für den König wirkte, denn Schneider berichtete in einem weiteren Werk auch über die Eroberungszüge seiner Heimatstadt Nürn-

53 Vgl. Schanze (1985b). Dort auch weitere Literatur.

54 Vgl. Pietzsch (1966) 81.

berg. Ein Auftrag seitens der Nürnberger Obrigkeit hatte er dafür nicht, denn kurz nachdem das Gedicht erschien, wurden Schneider und seine Druckerin vom Rat dafür gerügt, dass sie einen Text ohne dessen Erlaubnis publiziert hatten.⁵⁵

Die Bindung zwischen den Dichtern und der Obrigkeit wird also viel lockerer gewesen sein, als man bisher angenommen hat. Von einem *geplanten* Manipulationsversuch kann deshalb hinsichtlich der Ereignisgedichte keine Rede sein, die Initiative für die Werke lag im Wesentlichen bei den Dichtern selbst. Wollten die Fürsten gezielt auf die öffentliche Meinung Einfluss nehmen – was im Landshuter Erbfolgekrieg häufig der Fall war – nutzten sie zumeist Medien, die ihnen vertrauter und leichter zugänglich waren, als die historisch-politische Ereignisdichtung. Dies waren vor allem die schriftlichen Erzeugnisse ihrer Kanzleien – Briefe, öffentliche Ausschreibungen, Mandate und Ähnliches – die mit Hilfe des eigenen Beamten- und Diplomatenapparates hergestellt und verbreitet werden konnten.⁵⁶

Da die Obrigkeit als Auftraggeber nur eine geringe Rolle spielte, kommt dem Publikum als Bezugspunkt der Dichter eine größere Bedeutung zu. Viele Sprecher und Sänger heischten am Ende ihrer Gedichte nicht bei den Herrschenden um Lohn, sondern bei ihren Hörern (vgl. zum Beispiel Lil. 241, 17,4f.; Lil. 243, 15,8f.). Das Verfassen und Vortragen der Ereignisgedichte wurde demzufolge als eine Dienstleistung betrachtet, für die eine Vergütung erwartet werden konnte. Auch die Tatsache, dass ein großer Teil der Lieder und Sprüche zum Landshuter Erbfolgekrieg nicht nur mündlich, sondern zeitgleich auch als Flugblatt oder mehrblättrige Flugschrift verbreitet wurde,⁵⁷ belegt ein finanzielles Interesse der Produzenten. Denn Kleindrucke wurden in der frühen Neuzeit nicht kostenlos verteilt, sondern mussten käuflich erworben werden.⁵⁸ Die zahlreichen Neuauflagen und Nachdrucke der Dichtungen zeigen, dass tatsächlich eine große Nachfrage nach den Texten bestand und die Rezipienten auch bereit waren, für diese zu zahlen.

Eine Planung und Steuerung der Propagandatätigkeit durch die Obrigkeit fand also wohl nicht statt, vielmehr handelten die Dichter der Sprüche und Lieder zum Landshuter Erbfolgekrieg aus Eigeninitiative. Dabei dürften kommerzielle Interessen neben den auch vorhandenen ideellen Beweggründen

55 Vgl. Schanze (1985a). Dort auch weitere Literatur.

56 Zahlreiche Beispiele für solche Texte finden sich bei von Krenner (1805).

57 Mindestens zwölf der 23 Ereignisdichtungen sind – z. T. mehrfach – im Druck erschienen, für einige weitere, nur handschriftlich überlieferte Texte ist dies zu vermuten. Vgl. die Angaben im Verfasserlexikon.

58 Auf den Warencharakter des Flugblattes hat besonders Schilling (1990) hingewiesen.

von großer Bedeutung gewesen sein. Dies wirft aber weitere Fragen auf: Warum waren die Rezipienten bereit, für Propagandadichtung zu zahlen? Welche Bedürfnisse des Publikums konnten die Texte erfüllen, welchen Interessen kamen sie entgegen? Wurden die Dichtungen als Informationsquelle genutzt oder als Mittel zur Meinungsbildung? Konsumierten die Rezipienten die Publikationen der eigenen Partei, um sich die eigene Meinung noch einmal bestätigen zu lassen, oder suchten sie die Auseinandersetzung mit den Ansichten der Gegenseite? Und welche Rolle spielte der Unterhaltungsaspekt? Die Frage, welche Funktionen die Texte erfüllten, stellt sich damit erneut aus anderer Perspektive.

Literatur

- Bader, T. 1885. Über ein auf der hiesigen Gymnasialbibliothek befindliches Fragment eines historischen Volkslieds aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. *Programm Schleusingen 227*: 3–24.
- Bäumler, S. u. a. (Hg.) 2005. *Von Kaisers Gnaden. 500 Jahre Pfalz-Neuburg. Katalog zur Bayerischen Landesausstellung 2005, Neuburg an der Donau, 3. Juni bis 16. Oktober 2005*. Augsburg (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 50).
- Bussemer, T. 2005. *Propaganda. Konzepte und Theorien. Mit einem Vorwort von Peter Glotz*. Diss. Erfurt. Wiesbaden.
- Ebner, R. und Schmid, P. (Hg.) 2004. *Der Landshuter Erbfolgekrieg. An der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*. Regensburg.
- Ecker, G. 1981. *Einblattdrucke von den Anfängen bis 1555. Untersuchungen zu einer Publikationsform literarischer Texte*. 2 Bde. Göttingen (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 314, zug. Diss. München 1978).
- Ehse, S. 1880. *Quellen und Literatur zur Geschichte des bayrisch-pfälzischen oder Landshuter Erbfolgekrieges 1504–1509*. Diss. Würzburg.
- Grimm, J. und W. 1854–1960. *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bde. Leipzig.
- Haidacher, C. 2005. Bilder und Texte zu 1504. In *Von Wittelsbach zu Habsburg. Maximilian I. und der Übergang der Gerichte Kufstein, Rattenberg und Kitzbühel von Bayern an Tirol 1504–2004. Akten des Symposiums des Tiroler Landesarchivs Innsbruck, 15.–16. Oktober 2004*, hgg. C. Haidacher und R. Schober. Innsbruck (Veröffentlichungen des Tiroler Landesarchivs 12): 69–96.
- Herrmann, F. 1904. Landsknechtslied auf die Belagerung von Caub 1504. *Archiv für Hessische Geschichte und Altertumskunde N.F.* 3: 113–122.
- Herrmann-Schneider, H. 1993. Ain lyed vom bentznauer. In *Bayerisch-Tirolische G'schichten ... eine Nachbarschaft, Ausstellungskatalog Festung Kufstein 15. Mai bis 31. Oktober 1993*, hgg. G. Ammann und M. Pizzinini, Bd. 1: Katalog. Innsbruck: 156–157, Kat.-Nr. 2.18.

- Hildebrand, H.R. (Hg.) 1856. *Fr.L. von Soltau's Deutsche Historische Volkslieder. Zweites Hundert. Aus Soltau's und Leyser's Nachlaß und anderen Quellen.* Leipzig.
- Höhlbaum, K. 1887. Kölner Briefe über den bairisch-pfälzischen Krieg im Jahre 1504. *Mittheilungen aus dem Stadtarchiv von Köln* 4: 1–40.
- Honemann, V. 1997. Politische Lieder und Sprüche im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit. *Die Musikforschung* 50: 399–421.
- Kellermann, K. 2000. *Abschied vom ‚historischen Volkslied‘. Studien zu Funktion, Ästhetik und Publizität der Gattung historisch-politische Ereignisdichtung.* Tübingen (Hermaea N.F. 90, zugl. Habil. Berlin 1996).
- Kerth, S. 1997. *Der landsfrid ist zerbrochen. Das Bild des Krieges in den politischen Ereignisdichtungen des 13. bis 16. Jahrhunderts.* Wiesbaden (Imagines medii aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 1, zugl. Diss. Würzburg 1996).
- Kerth, S. 1999. Der gute Grund. Modelle für Kriegsbegründungen in Liedern und Reimpaarsprüchen des 15. und 16. Jahrhunderts. In *Der Krieg im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit: Gründe, Begründungen, Bilder, Bräuche, Recht*, hgg. H. Brunner. Wiesbaden (Imagines medii aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 3): 229–262.
- Knöpfler, J.F. 1904. *Die Belagerung und Eroberung Kufsteins durch König Maximilian im Jahre 1504. Festschrift zur Erinnerung an die 400ste Wiederkehr dieser denkwürdigen Tage im Auftrage des Stadtmagistrats Kufstein.* Kufstein.
- Von Krenner, F. (Hg.) 1805. *Baierische Landtags-Handlungen in den Jahren 1429 bis 1513, Bd. 14: Nieder- und Oberländische Landtage, im vereinigten Landshut-Ingolstädter Landantheile: Vom Tode Herzog Georgs 1503 anfangend bis zum allgemeinen Landesverein 1505.* München.
- Von Liliencron, R. 1865–1869. *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert.* 5 Bde. Leipzig.
- Lippott, E. 1928. *Festung Kufstein. Ein Heimatbuch der Stadt und Festung.* Kufstein (Tiroler Heimatschriften 3).
- Lorentzen, T. 1913. Zwei Flugschriften aus der Zeit Maximilians I. *Neue Heidelberger Jahrbücher* 17: 139–218.
- Maletzke, G. 1972. Propaganda. Eine begriffskritische Analyse. *Publizistik* 17: 153–164.
- Maretich, G. Freiherr von Riv-Alpon 1888. Kaiser Maximilian I. vor Kufstein 1504. *Organ der Militär-wissenschaftlichen Vereine* 37: 159–196.
- Metz, A. 2006. Das „Interesse“ des Königs. Maximilian I. und die niederbayerischen Landstände im Vorfeld des Landshuter Erbfolgekriegs. *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 69: 843–870.
- Pietzsch, G. 1966. *Fürsten und fürstliche Musiker im mittelalterlichen Köln. Quellen und Studien.* Köln (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 66).
- Rebitsch, R. 2005. Die Eroberung der Festung Kufstein 1504. In *Von Wittelsbach zu Habsburg. Maximilian I. und der Übergang der Gerichte Kufstein, Rattenberg und Kitzbühel*

- hel von Bayern an Tirol 1504–2004. Akten des Symposiums des Tiroler Landesarchivs Innsbruck, 15.–16. Oktober 2004*, hgg. C. Haidacher und R. Schober. Innsbruck (Veröffentlichungen des Tiroler Landesarchivs 12): 97–109.
- Redlich, O. 1888. Zur Belagerung von Kufstein im Jahre 1504. *MIÖG* 9: 104–113.
- Riezler, S. 1878–1932. *Geschichte Baierns*. 9 Bde. Gotha.
- Schäffer, R. 1980. Ein bäuerlicher Spottvers auf König Maximilian I. aus dem Landshuter Erbfolgekrieg (1505). *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 43: 497–500.
- Schanze, F. 1985a. Der Landshuter Erbfolgekrieg. In *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hgg. K. Ruh, Bd. 5. Berlin: Sp. 549–556.
- Schanze, F. 1985b. Kurtz, Johann. In *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hgg. K. Ruh, Bd. 5. Berlin: Sp. 463–468.
- Schanze, F. 1992. Schneider, Hans. In *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hgg. K. Ruh, Bd. 8. Berlin: Sp. 786–797.
- Schanze, F. 2004. Netzenbart, Crist. In *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hgg. K. Ruh, Bd. 11. Berlin: Sp. 1047–1048.
- Schieder, W. und Dipper, C. 1984. Propaganda. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hgg. O. Brunner u. a., Bd. 5. Stuttgart: 69–112.
- Schilling, M. 1990. *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Tübingen (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 29, zugl. Habil. München 1987–1988).
- Schlagintweit, M. 1903. *Kufsteins Kriegsjahre 1504, 1703, 1809. Eine Erinnerungs-Schrift zur 200jährigen Wiederkehr der Erstürmung der tirolischen Grenzfeste durch die Bayern unter Kurfürst Max Emanuel*. München (Darstellungen aus der Bayerischen Kriegs- und Heeresgeschichte 12).
- Sinwel, R. 1889. *Die Belagerung Kufsteins im Jahre 1504. Erweiterter Separat-Abdruck aus dem „Tiroler Grenzboten“. Im Anhang zwei gleichzeitige Volkslieder und die Romanze von Anastasius Grün*. Kufstein.
- Sinwel, R. 1905. *Hans v. Pienzenau der Schloßhauptmann von Kufstein im Jahre 1504. Erweiterter Separatabdruck aus dem „Tiroler Grenzboten“*. Kufstein.
- Spiller, R. (Hg.) 1909. *Ulrich Fietrer, Bayerische Chronik*. München (Quellen und Erörterungen zur Bayerischen und Deutschen Geschichte, NF, Bd. 2, Abt. 2).
- Stälin, C.F. 1878. Gabelkover, Oswald G. In *ADB*, Bd. 8, 290–291.
- Stauber, R. 1993. *Herzog Georg von Bayern-Landshut und seine Reichspolitik. Möglichkeiten und Grenzen reichsfürstlicher Politik im wittelsbachisch-habsburgischen Spannungsfeld zwischen 1470 und 1505*. Kallmünz/Opf. (Münchener historische Studien. Abteilung Bayerische Geschichte 15).
- Stelzer, W. 1969. *Die Belagerung von Kufstein 1504*. Wien (Militärhistorische Schriftenreihe 12).
- Völker, P.-G. 1981. Das historische Volkslied. In *Einführung in die deutsche Literatur des*

12. bis 16. Jahrhunderts, Bd. 3: Bürgertum und Fürstenstaat – 15./16. Jahrhundert, hgg. W. Frey u. a. Opladen (Grundkurs Literaturgeschichte): 12–37.
- Wiedemann, T. 1895. *Die Pienzenauer. Eine historisch-genealogische Abhandlung. Sonderabdruck aus dem 11. Bande des „Oberbayerischen Archives“ des Historischen Vereins von Oberbayern.* München: 200–286; 347–407.
- Wiesflecker, H. 1971–1986. *Kaiser Maximilian I. Das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit.* 5 Bde. Wien.
- Wild, K. 1979. Franz Seraph Scharrer und der Vilshofener Stadtschreiber Wolfgang Klopfinger. Studien zur Geschichte des Landshuter Erbfolgekrieges. *Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde* 21: 155–186.
- Würdinger, J. 1868. *Kriegsgeschichte von Bayern, Franken, Pfalz und Schwaben von 1347 bis 1506.* 2 Bde. München.
- Zayner, A. 1763. De Bello Bavarico Liber memorialis. In *Rerum Boicarum Scriptores*, hgg. A.F. Oefele, Bd. 2. Augsburg: 347–468.

Der sprechende Held: Darstellungsstrategien des frühneuzeitlichen politischen Gedichts am Beispiel der Auseinandersetzungen um Heinrich den Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel und Wilhelm von Oranien

Guillaume van Gemert

1 Einleitung

Die politische Versdichtung, in der die Leitfigur einer Zeitenwende als sprechende Ich-Person auftritt und den eigenen Empfindungen sowie ihren tiefen Seelenregungen Ausdruck verleiht, ihre Beweggründe oder künftige Vorgehensweisen aufdeckt beziehungsweise auf bereits Geschehenes zurückblickt und es gegebenenfalls zu rechtfertigen versucht, scheint bislang weder in der germanistischen Mediävistik noch in der Erforschung der frühneuzeitlichen deutschsprachigen Literatur, genauso wenig aber in der Niederlandistik, insofern sie sich mit den entsprechenden Epochen befasst, als eigenständige Kategorie wahrgenommen worden zu sein. Monographien zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters stufen sie nicht als solche ein, wenn ihnen in der Regel schon deren spezifische Ausprägungen als gesprochene lyrische Großform, biographische Rede, Reimrede, Spruch, Lied oder Klage, durchaus geläufig sind;¹ die beiden einschlägigen Bände der großen neuen Geschichte der niederländischen Literatur berücksichtigen genauso wenig ihre gattungsspezifische Eigenständigkeit.² Die bislang etwas unzulängliche wissenschaftliche Beschäftigung mit eben dieser spezifischen Ausdifferenzierung dürfte sich nicht zuletzt daraus erklären, dass die Gattungszuordnung der hier näher zu berücksichtigenden Sonderart der politischen Dichtung uneindeutig ist und Klassifizierungen wie Rede und Spruch an und für sich diffuse Momente in sich bergen beziehungsweise zu grobmaschig sind.

Eine nähere Beschäftigung mit der politischen Versdichtung, die den sprechenden Helden in den Mittelpunkt rückt, als einer Kategorie mit spezi-

¹ Vgl. etwa Müller (1974).

² Pleij (2007); Porteman/ Smits-Veldt (2009).

fischem Eigenwert, ist gerade für die Frühe Neuzeit vollauf gerechtfertigt, da eben diese Variante politischer Selbstapostrophierung damals im Zuge der einsetzenden Territorialisierung einen ausgesprochenen Beitrag zur Identitätsstiftung zu leisten vermochte, und zwar in dem doppelten Sinne, wie Identitätsfindung eben abläuft: durch Konstruktion von Gemeinschaft oder Aufkloyierung von Gemeinsamkeit zum einen oder durch Abgrenzung gegen das als negativ empfundene Fremde zum andern, im Wechselspiel von Eigenheit und Alterität, in der komplizierten Dynamik von Auto- und Heterostereotypie. Der Held, der sich selbst als politische Führungspersönlichkeit profiliert beziehungsweise sich als ablehnenswerte Schreckensgestalt selber desavouiert, ist hier der zentrale Kristallisationspunkt, zum Positiven beziehungsweise zum Negativen hin, aber immer im Dienste einer sich verwirklichenden neuen kollektiven Identität.

Die hier näher zu berücksichtigende Dichtart bewährt sich besonders in Umbruchszeiten, wie den Zeitläuften der sich durchsetzenden Reformation in den deutschen Landen zum einen, und des Ringens um staatliche Eigenheit im Prozess der niederländischen Loslösung aus der spanischen Herrschaft, dem auch ein ausgesprochen konfessionelles Moment innewohnte, zum andern. Eine Analyse der Strukturen der politischen Dichtung, die sich des sprechenden Helden bedient, in der Art und Weise, wie sie sich im deutschen Sprachraum im 16. Jahrhundert und in den Niederlanden zur Zeit der Abnabelung von Spanien artikulierte, und eine Aufdeckung der in eben diesem Kontext gehandhabten Strategien lassen die unterschwelligsten Mechanismen durchscheinen, die bei Territorialisierung und Nationwerdung zum Tragen kommen. Insgesamt lässt sich auch hier eine zweifache Zielrichtung beobachten: Die dichterische Darstellung des sprechenden Helden kann paränetisch-apologetisch angelegt sein und den Helden zum vorbildlichen Freiheitskämpfer hochstilisieren beziehungsweise auf ironische Entlarvung der Selbstgefälligkeit der missliebigen Herrscherpersönlichkeit setzen und diese als Mitte einer verkehrten Welt der Lächerlichkeit preisgeben.

Beide Zielrichtungen der politischen Versdichtung um den sprechenden Helden sollen hier jeweils an einem konkreten Kasus exemplifiziert werden: zunächst die negative Stoßrichtung an Herzog Heinrich dem Jüngeren von Braunschweig³ (1489–1568), der ein ausgesprochener Gegner der Reformation war und der, nicht zuletzt wohl auch, weil Luther ihn 1541 in seinem Pamphlet *Wider Hans Worst* aufs Korn genommen hatte,⁴ gewiss nicht ganz mit Recht, in aller Breite als Galionsfigur der unreflektierten Ablehnung des Neuen,

3 Zu Heinrich dem Jüngeren vgl. ADB. Bd. 11: 495–500; NDB. Bd. 8: 351–352; Koldewey (1883).

4 Luther: *Wider Hans Worst* 1541. Edition: Luther (1914) 461–572.

angeblich Besseren *in religiosis* sowie als Inbegriff des grobschlächtigen Haudogens und verlogenen Sinnlichkeitsapostels ausgemalt wird. Als sein positives Pendant soll hier Wilhelm von Oranien⁵ (1533–1584), der auf der Dillenburg geborene Nassauergraf, firmieren, der als angeblich integerer und moralisch vorbildlicher Held die Niederlande aus selbstloser Vaterlandsliebe und mit uneigennützigem Einsatz für die reformierte Konfession in die Unabhängigkeit geführt haben soll. Beide, Heinrich der Jüngere von Braunschweig sowie Wilhelm von Oranien, sind so zu Demonstrationsfiguren politischer Intentionen geworden, in negativer beziehungsweise in positiver Spiegelfunktion.

Wilhelm von Oranien's dichterische Vereinnahmung als sprechende politische Leitfigur mit positivem Vorbildwert soll im Folgenden exemplifiziert werden am bekannten Lied *Wilhelmus van Nassouwe*, das wohl zwischen 1568 und 1572 entstand und seit 1932 als niederländische Nationalhymne gilt.⁶ Zwei Aktualisierungen aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, die sich um die Söhne, Moritz⁷ (1567–1625) und Friedrich Heinrich⁸ (1584–1647), zugleich die unmittelbaren Nachfolger des Landesvaters der niederländischen Republik, ranken, sollen es als weitgehend gleich angelegtes Kontrastgut kontextualisieren: erstere, anonym erschienen, wie die Vorlage auch, stammt aus der Zeit um 1600,⁹ letztere, die wohl als Begrüßungsgedicht zur Übernahme der Statthalterschaft durch Friedrich Heinrich gedacht war, das *Princelied* von 1625,¹⁰ wurde verfasst von Joost van den Vondel¹¹ (1587–1679), dem wohl angesehensten Dichter des niederländischen 17. Jahrhunderts, der als Konvertit ein ausgewiesener Gegner von Moritz' nicht gerade toleranter Religionspolitik war und daher große Hoffnung auf Friedrich Heinrich setzte. Die literarische Diffamierung Heinrichs des Jüngeren zur antiprotestantischen Abschreckungsgestalt fast teuflischen Ausmaßes, ja zum gottlosen Tyrannen, der sich selbst entlarvt, wird dargetan an zwei polemischen Streitgedichten. Das erste, *Hertzog Heinrichs von Braunschweigs klage Liedt*, stammt vom bekannten Verfechter der Reformation Burkhard Waldis¹² (um 1490/95–1556); es ist in das Jahr 1542 zu

5 Zu Wilhelm von Oranien vgl. NNBW. Bd. 1, Sp. 1539–1547; Deursen (1995); Mörke (2007).

6 Vgl. dazu Bruin (1998) 16–42, namentlich 18; Grijp (1998) 44–73, namentlich 68.

7 NNBW. Bd. 1, Sp. 1315–1318; Deursen (2000); Zandvliet (2000).

8 NNBW. Bd. 1, Sp. 898–902; Poelhekke (1978).

9 Mauricius van Nassouwen ben ick van Duytschen bloet. o. O. o. J. [um 1600]. Exemplar: Leiden, Universitätsbibliothek, Sign. Thys. pfl. 1151.

10 Vondel (1928) 505–506.

11 NNBW. Bd. 4, Sp. 1397–1409; Baumgartner (1882).

12 Zu Waldis vgl. ADB Bd. 40, 701–709; Goedeke (1852); Mittler (1855); Buchenau (1858) 1–40; Könneker (1975) 157–165.

datieren,¹³ als Heinrich vom Schmalkaldischen Bund, unter der Führung des Kurfürsten von Sachsen sowie des Landgrafen von Hessen, besiegt wurde und der Dichter in hessischen Diensten stand. Es präsentiert sich als Klagegedicht und muss recht beliebt gewesen, da es insgesamt in vier Ausgaben überliefert ist¹⁴ und zudem in einer anonymen Bearbeitung, die sich als Spruch versteht.¹⁵ Ein zweites Streitgedicht, das Heinrich ebenfalls sprechend einführt, dessen Verfasser aber nicht ermittelt werden konnte, *Bekentnis und Clag Herzog Heinrichs von Braunschweig des Jüngern*, dürfte zur selben Zeit oder etwas später abgefasst worden sein und gibt sich ausdrücklich als Klage beziehungsweise als eine Art Beichte.¹⁶

Gerade solche politischen Dichtungen um den sprechenden Helden, namentlich die um Heinrich den Jüngeren, lassen die Kontinuität des Formenvorrats vom Mittelalter her sichtbar werden, wenn auch neuzeitliche Ausprägungen wie der Meistergesang oder die Kunst der Rederijker in den Niederlanden diesen scheinbar überlagern. Dass aber hinter neuen Bezeichnungen wie Meistergesang alte Spruch- und Reimrededichtung aufscheint, und das Lied vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit eine ungebrochene Form- und Ausdruckstradition aufweist, sollte nicht übersehen werden.¹⁷ Sowohl das Lied um Wilhelm von Oranien, das noch seine Nachfolger legitimieren soll, als auch die Streitgedichte, die gegen Heinrich den Jüngeren ins Feld geführt werden, gewinnen erst auf dem Hintergrund der Tradition, in der sie stehen, der epischen Lieddichtung beziehungsweise der Reimrede, ihren vollen Aussagewert.

13 Vgl. Burkhard Waldis: Hertzog Heinrichs von Braunschweigs klage Liedt. In Waldis (1883) 8–14.

14 Vgl. Waldis (1883) x–xi.

15 Burkhard Waldis / Anonymer Bearbeiter: Ein spruch von ainem hungeringen wolffen. In Waldis (1883) 41–46. Die Umdichtung von Waldis' Klagegedicht Heinrichs dürfte um 1560 entstanden sein, vgl. Waldis (1883) 39–40.

16 *Bekentnis und Clag* (21863) 68–76. Eine Ausgabe mit dem Titel *Bekentnus vnd clag hertzog Heinrichen von Braunschweigs des Jüngern aller seiner hendel/ vnd wie er seine sachen hinfort anzustellen gedencket* (o. O. o. J.) besitzt die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Sign. Gn Sammelbd. 10 (6)). Es ist nicht auszuschließen, dass Schades Edition eine überarbeitete und modernisierte Fassung beziehungsweise eine ungenaue Abschrift derselben Ausgabe wie die in Wolfenbüttel ist. Trotzdem wird hier nach Schades Edition zitiert, weil sie leichter zugänglich ist als das Originalwerk und die Verszeilen hier durchnummeriert sind, was das Verweisen erleichtert. Mittlerweile ist die Originalausgabe, die auch in Wolfenbüttel vorhanden ist, abrufbar über das Verzeichnis Deutscher Drucke des 16. Jahrhunderts (VD16) auf der Digitalisierungsplattform der Bayerischen Staatsbibliothek.

17 Dazu u. a. Brunner (1975).

2 **Die Selbstentlarvungen Heinrichs des Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel in der protestantischen polemischen Versdichtung um 1540 durch Burkhard Waldis und den anonymen Verfasser des „Bekentnis“**

Heinrich der Jüngere von Braunschweig-Wolfenbüttel war um 1540 zu einem der wohl prominentesten Reformationsgegner unter den norddeutschen Fürsten herangewachsen beziehungsweise hochstilisiert worden. Das verdankte er mehreren Umständen. Zum einen machte er sich durch sein politisches Handeln bei den Befürwortern der Reformation unbeliebt, etwa durch seine Treue zu Kaiser Karl v., für den er 1528 gar mit einer Heeresmacht nach Italien zog – mag eine solche Treue auch eher durch realpolitisch-dynastische Erwägungen bedingt gewesen sein, als dass sie aus reiner selbstloser Loyalität dem Lehensherrn gegenüber hervorgegangen wäre; desgleichen durch seine Kampfbereitschaft und seine aggressive Eroberungssucht, deren Opfer etwa der Bischof von Hildesheim wurde; durch seine heftigen Invektiven gegen Vertreter des Schmalkaldischen Bundes, die einst seine Freunde waren; durch seine Beteiligung an der Hinrichtung Thomas Müntzers oder durch die rücksichtslose Auseinandersetzung mit seinem Bruder Wilhelm, den er zwölf Jahre lang gefangen hielt, um ihm die Anerkennung des Erstgeburtsrechts abzutrotzen. Zum anderen bot er sich zur Negativgestalt aus der Sicht der neuen Lehre gleichsam an, und zwar aufgrund seiner persönlichen Lebensführung, etwa durch seine Unmäßigkeit in Speis und Trank, der er allerdings mit manch anderem fürstlichen Zeitgenossen gemeinsam huldigte, durch sein langjähriges außereheliches Verhältnis mit Eva von Trott, einer Hofdame seiner Gattin, die ihm, dem elffachen Familienvater, zehn Kinder gebar und die er sogar zum Schein sterben und feierlich beerdigen ließ, um sie nachher heimlich während angeblicher Jagdpartien umso häufiger auf einem entlegenen Schloss besuchen zu können, aber auch durch unüberlegte Äußerungen, die ihm entfuhr, indem er beispielsweise die Nachricht vom Tod Georgs von Sachsen dahingehend kommentierte, dass ihm lieber gewesen wäre, wenn er statt dessen erfahren hätte, dass Gott selber im Himmel gestorben wäre.¹⁸ Drittens konnte er dadurch zur Negativgestalt aus reformatorischer Sicht werden, dass die Anhänger der neuen Lehre ihm manches an Schandtaten andichteten, die er wohl kaum verübt haben dürfte, etwa der eigentliche Betreiber von Mordbrennerbanden gewesen zu sein, die sein eigenes Territorium brandschatzten und zerstörten,

18 Koldewey (1883) 30.

oder den Vertreter der mit ihm verfeindeten Stadt Goslar, Dr. Konrad Dellingshausen, umgebracht und dessen Leiche unter der Mauer des Schlosses Schöningen verscharrt zu haben. Schließlich und viertens wurde er wohl endgültig zur Zielscheibe reformatorischer Anfeindungen durch Luthers Verteidigungsschrift *Wider Hans Worst* von 1541, die manch alte Anschuldigung gegen Heinrich aufwärmte, die Aufmerksamkeit geballt und in grobschlächtiger Weise auf ihn fokussierte sowie ihn als „Heintz zu Wolffenbüttel“ der Lächerlichkeit preisgab und als feige Memme beziehungsweise als Eunuchen hinstellte:

Und das ich auch zum ende komme, achte ich fur mich, das Heintze Teufel darumb solche böse, lesterliche, lügen bücher fur genomen hab zu schreiben: Er weis, das er bey aller welt viel schendlichem namen hat, und stincket wie ein Teufels dreck, in Deutschen land geschmissen, wolt er vielleicht gern, das er nicht alleine fur andern so scheusslich stüncke, Sondern auch andere löbliche Fürsten bestenckern, ob man seines stancks damit ein wenig vergessen möcht, oder doch nicht sein stanck allein alle nasen füllen müste, zuvor aus, weil dis jar der Mordbrenner geschrey gar uber jn zeter schreyet. Denn solch zeter geschrey zu uberschreien mit leisen worten, das wils nicht thun, Darumb mus er sich also zu zerren und zu plerren, mit fluchen, lestern, liegen, wüeten und toben, obs helffen wolt. Aber es hilfft nicht, Heintz, du schreiest vergeblich, vnd wenn du Wittern und Donnern kundtest, wie Gott selbs, Dis gros, unschuldig blut, zu Eimbeg und anders wo durch deinen Mordbrand vergossen, schreiet gen Himel so starck, das dichs sampt deinen Gesellen gar bald (ob Gott wil) in abgrund der Hellen schreien sol, wird auch nicht ehr auffhören

Das du aber das maul woltest wisschen, Es seien Bosewichter und Schelcke, die solchs von dir, deinen ehren zu nahe, sagen, Ist in dem wol recht geredt und gebest jnen deinen eigen rechten namen. Denn darumb sind sie geschmeucht mit fewr, das sie solche Bösewichter und Schelcke gewest, die jrem heubt und Ertzmordbrenner gedienet haben, Und der Hencker, der sie gerichtet, hat damit dir furgemalet, was du verdienet hettest, wenn man dir solt dein recht thun. Wolan du musst dencken, Es sey eben so mehr in die Helle gerant, als gedrabet, du hasts doch da hin gesetzt, das du Gottes und menschen feind bleiben wilt. Und wo du Gott ermorden kündtest, so würdestu sein ja so wenig schonen als der menschen, wie dein wort zeuget, da Hertzog George gestorben war: Ey, nu wolt ich lieber, das Gott im Himel gestorben were. Davon jtzet nicht alles, denn es ist zu grewlich zu hören, dasselb aus zu streichen, Du hast dir sonst ewigs gedechtnis gnug gestifft, das man Judas, Herodes, Nero und aller welt Bösewichter gegen dir schier wird heilig sprechen müssen.

Denn ob wol Nero auch Rom ansteckt, thet ers dennoch offenbar und wogets als ein man, wie es zu letzt gehen wurde, Und die andern Mordbrenner stecken Brieve, zeigen jren namen, warnen jre Feinde, wogen auch, das sie dem Hencker in die hende komen. Aber dieser verzagter Schelm und Feltflüchtige Memme thuts alles meuchlings. Er were besser ein Frawen hut, der nichts thun solt, denn wie ein Eunuchus, das ist ein Frawen hut, stehen in einer Narren kappen mit einem Fliegenwedel und der Frawen hüten und des, davon sie frawen heissen (wie es die groben Deudschen nennen). Ich habs von seinen Kriegsleuten gehört, wie ein verzagter Schelm er sey, Ist auch noch nie keines freidigen mans that von jm erhöret, Sondern was er gethan hat, das hat er heimlich oder meuchlings auffß leugnun gethan, oder gegen die, so uber menget oder uber mannet, Seines gleichen oder einen man lesst er wol zu frieden, Das beweiset er nicht allein mit seinem lesterlichen meuchel Ehebruch, sondern auch mit diesem jemerlichen Meuchelmordbrand, on was der stück noch mehr sind.¹⁹

Der Reformator verfasste sogar ein Spottgedicht auf Heinrich, vielsagend genug auf der Melodie des sogenannten Judaslieds:²⁰

Wolan, sie sind verstockt, verblent, dem zorn Gottes übergeben, Wir müssen dem zorn raum geben und Gottes Gericht lassen gehen, Wollen auch nicht mehr für ihre Sünde bitten (Wie uns Sanct Johannes leret), sondern von jnen und wider sie, Gott zu lobe und danck singen das Judas Lied auff Heintzen also gedeut:

Ah du arger Heintze, was hastu gethan,
 Das du viel Fromer menschen durchs fewr hast morden lan.
 Des wirstu in der Helle leiden grosse pein,
 Lucibers geselle mustu ewig sein, Kyrieleison.

Ah verlorn Papisten, Was habt jr gethan,
 Das jr die rechten Christen nicht kundtet leben lan?
 Des habt die grossen schande, die ewig bleiben sol,
 Sie gehet durch alle Lande, und solt jr werden tol, Kyrieleison

19 Luther (1914) 551–552.

20 Zum Judas-Lied vgl. Liliencron (1884) 227–228 und LII–LV. Der Text lautet: „O du armer Judas, was hastu getan, | daß du deinen herren also verraten hast! | darum mustu leiden in der helle pein, | Lucifers geselle mustu ewig sein. Kyrieleison“.

Wenn ich dis Liedlin ein mal vol mache, wil ich dem zu Meintz seine leisen auch finden.²¹

Luther mag Heinrich den Jüngeren als Feigling hingestellt haben, dieser war in militärischer Hinsicht jedoch keineswegs als harmlos einzustufen. Er hatte den Bischof von Hildesheim besiegt, und die Feindschaft zum Schmalkaldischen Bund und zu den Städten Goslar und Braunschweig führte immer wieder zu kriegerischen Auseinandersetzungen, die beiden Seiten zu schaffen machten. 1542 wurde Heinrichs Territorium von dem Kurfürsten von Sachsen und dem Landgrafen von Hessen besetzt und sogar die Festung Wolfenbüttel eingenommen, allerdings in Heinrichs Abwesenheit, denn dieser war selber vergeblich im Süden bei Verbündeten auf der Suche nach Unterstützung; da er damals auch in der Abtei Sankt Emmeram in Regensburg Aufnahme fand, wird er gar als Mönch verspottet.²² Der gescheiterte Versuch, seine Herrschaft zurückzuerobern, ließ ihn 1545 in die Gefangenschaft des Landgrafen von Hessen geraten, aus der ihn Karl v. erst 1547 nach der Schlacht bei Mühlberg befreite, um ihn wieder in seine alten Rechte einzusetzen. Hier räumte er mit der Schreckensherrschaft der Schmalkaldischen Statthalter auf und versuchte, der sich Bahn brechenden Reformation Einhalt zu gebieten.²³ Späte Erfolge waren ihm durchaus beschieden: 1553 wusste er in der Schlacht bei Sievershausen im Zuge des sogenannten markgräfischen Krieges Albrecht von Brandenburg-Culmbach zu besiegen, aber er wurde hier selber zur tragischen Gestalt, indem er seine beiden ältesten, katholisch geliebten Söhne verlor und auf den jüngsten als Nachfolger angewiesen war, der sich jedoch mittlerweile zur neuen Lehre bekannte. Das mag dazu geführt haben, dass er sich im Alter in den konfessionellen Auseinandersetzungen eher zurückhielt und Toleranz walten ließ.

Heinrichs Niederlagen und seine Siege werden in zahlreichen politischen Verdichtungen, die nicht selten zu historischen Volksliedern geworden sind, thematisiert.²⁴ Dabei kehrt manches Detail aus seinem wechselvollen Leben in stereotyper Weise, oft auch als Anspielung, wieder, insofern kommt ein fester Motivbestand zum Einsatz. Solche Lieder sind aber trotz festen Themenvorrats immer Momentaufnahmen, da an einen spezifischen Anlass gebunden. Nur in zwei dieser Lieder, dem *klage Liedt* und dem *Bekentnis*, wird Heinrich als

21 Luther (1914) 570–571.

22 Koldewey (1883) 52.

23 Koldewey (1883) 57–58 sowie 67.

24 Vgl. Liliencron (1869) 170–200 (Nr. 476–484), 264–290 (Nr. 513b–518b), 593–598 (Nr. 615), 603–604 (Nr. 618).

sprechendes Ich aufgeführt. Sie konzentrieren sich in auffälliger Dichte um die Niederlage von 1542 mit Heinrichs vermeintlicher Flucht zu den Verbündeten im Süden. Beide sind im Grunde dürftig kaschiertes Triumphgeschrei aus dem protestantischen Lager, das auf dem Wege der Verteufelung des vertriebenen, aber immerhin noch mächtigen Gegners der Selbstbestätigung beziehungsweise der Verfestigung eigener Positionen dient, um so zum Konstrukt einer neuen kollektiven Identität der siegreichen Partei beizutragen. Beide operieren auch mit weitgehend gleichen stereotypen Versatzstücken aus dem gängigen Materialfundus.

3 Burkhard Waldis' *klage Liedt*

Burkhard Waldis dürfte selber, und zwar im Gefolge seines damaligen Dienstherrn Landgraf Philipp von Hessen, bei der Eroberung Wolfenbüttels zugegen gewesen sein. Er verfasste insgesamt vier Dichtungen zu den Geschehnissen des Jahres 1542 um Heinrich den Jüngeren.²⁵ In drei von ihnen tritt die Wolfsmotivik, bedingt durch den Namen von Heinrichs Residenz Wolfenbüttel, mehr oder weniger prominent zutage, im vierten erscheint der Herzog als Wilder Mann.²⁶ Das *klage Liedt* präsentiert den Wolf als treuloses, verräterisches Tier, das auch in den eigenen Reihen Unheil stiftet, feige ist, weil es in Rudeln lebt, somit nicht alleine angreift, und sobald ihm Leid geschieht, kläglich heult. Insgesamt umfasst das *klage-Liedt* 21 siebenzeilige Strophen, deren Einzelverse jeweils aus jambischen Dreiebern bestehen, bis auf den fünften, der ein Vierheber ist. Das Quartett kennzeichnet sich durch Kreuzreim, in der Terzine als Abgesang findet sich umarmender Reim, wobei Zeile 6, die mittlere der Terzine, reimlos ist. Wort- und Versakzent fallen nicht immer zusammen. Waldis greift hier eine der beliebtesten Liedformen des 16. Jahrhunderts auf;²⁷ mit dem Quartett der ersten Strophe spielt er parodistisch auf eine typische Konstellation an: die Klage der Geliebten, die von ihrem Liebhaber scheiden muss, wie sie in dem bekannten Volkslied aus dem Ambraser Liederbuch anklingt:

25 Sie sind allesamt abgedruckt in: Waldis (1883). Es handelt sich, neben dem *klage-Liedt*, um die *Warhafftige beschreibung/ der Belegerung vnd Schantzens/ für dem Haus Wolfenbüttel. Durch die Durchleuchten Hochgebornen Fürsten/ Churfürsten zu Sachssen/ Vnd Landgraff Philipssen zu Hessen. Gescheen den 9. Augusti/ des 42. Jars* (Waldis (1883) 2–7), *Wie der Lyacon von Wolffebuttel/ itz newlich in einen Munch vorwandelt ist* (Waldis (1883) 15–23) und um *Der Wilde Man von Wolffebuttel* (Waldis (1883) 25–38).

26 Vgl. dazu auch Stopp (1970) 200–234.

27 Dazu Frank (1993) 534–536.

Ich stund an einem morgen
 heimlich an einem ort;
 Da hett ich mich verborgen,
 ich hört klägliche wort
 Von einem frewlein hübsch und fein,
 das stund bey seinem bulen,
 es mus gescheiden sein.²⁸

Ein sprechendes Ich ist hier somit unverzichtbar, allerdings ist es bei Waldis, wie in der Liebesklage aus dem Ambraser Liederbuch, verschachtelt: Das Ich in der ersten Strophe ist der Beobachter, der zugleich auch Erzähler ist, doch im Verlauf des beobachteten Geschehens beziehungsweise der Erzählung erscheinen dann auch Hauptpersonen der Erzählung, hier das Fräulein und ihr Liebhaber, dort der Wolf, als Ich.

Ich stundt an einem Morgen
 Heimlich an einem ort,
 Da hett ich mich verborgen,
 Ich hort Klegliche wort
 Von einem Wolff, der klagt sich sehr,
 Wie jm sein Nest verstöret,
 Sein Balck zurrissen wer.²⁹

In Waldis' Lied hält der Beobachter sich als Erzähler viel stärker zurück als in der Liebesklage, und der Wolf spricht unmittelbar und wortwörtlich, nicht gefiltert durch einen Erzählerkommentar. Das führt dazu, dass, während in der Liebesklage der Erzähler in der letzten Strophe, der siebten, das Fräulein einfach umfallen und bitterlich weinen ließ, Waldis keinen rechten Schluss findet und sich in seiner 21. Strophe beide Ich-Personen mehr oder weniger vermischen:

Dabey lass ichs jtzet bleiben,
 Weil ich nicht weiter kan.
 Was sie reden vnd schreiben,
 Muss ich geschehen lan.
 Damit beschlies ich das gedicht:

²⁸ Das Ambraser Liederbuch vom Jahre 1582 (1845) 229–231 (Nr. 176). Hier: 229.

²⁹ Waldis (1883)10.

Kan ich mich aber rechen,
So lass ichs warlich nicht.³⁰

Es dürfte der erzählende Beobachter sein, der hier als Dichter das Gedicht beschließt. Der klagende Wolf aber lässt es für jetzt gut sein und muss sich gefallen lassen, was andere über ihn reden oder schreiben beziehungsweise was ihm als Diktat auferlegt wird. Der Racheschwur am Schluss dürfte ebenfalls vom Wolf stammen. Mit ihm fließt, in der Warnung vor weiteren Schandtaten Heinrichs, zugleich ein didaktisches Moment ein, das sich *mutatis mutandis* auch in der Liebesklage aus dem Ambraser Liederbuch findet, sei es viel verspielter: Hier will ein „Schlemmer“ das Lied gesungen haben, was wohl das ahnungslose Mädchen vor dem Mann als Lustbold auf der Hut sein lassen will, wenn dies auch unverkennbar im Scherz, als Selbstzurücknahme des Erzählers, gesprochen ist:

Da kehrt er sich herumme,
und sprach nit mehr zu jhr,
Das frewlein das fiel umme,
in einen winckel schier,
Und weinet das es schier vergieng,
das hat ein schlemmer gesungen,
wie es eim frewlein gieng.³¹

Der Vergleich von Waldis' Lied mit der Tradition der Liebesklage eröffnet noch eine weitere Perspektive: In deren geistlicher Umdichtung wird aus dem Abschied der Geliebten ein Abschied vom Leben.³² Indem Waldis hier anknüpft, scheint er betonen zu wollen, dass Heinrich zunächst einmal erledigt ist, wenn vielleicht auch nicht endgültig, wie in der letzten Strophe durchscheint.

Die eigentliche Klage des Wolfs, die *narratio*, die von der ersten Strophe als *prooemium* und von der letzten als *conclusio* umrahmt wird, ist eine einzige schonungslose Selbstentblößung Heinrichs. In Strophe 2 beklagt er, noch in der Tradition der Liebesklage, seine Verlassenheit, diesmal allerdings von allen Verbündeten, die ihn in der Stunde der Not, die Strophe 7 schildert, im Stich lassen, ein Thema, das in den Strophen 8 bis einschließlich 11 präzisiert wird, mit Bezugnahme auf einzelne vermeintliche Helfer: Sachsen (Strophe 8),

30 Waldis (1883) 14.

31 Ambraser Liederbuch vom Jahre 1582 (1845) 230–231.

32 Frank (1993) 535.

wobei Heinrichs gotteslästerliche Worte zum Tode Georgs zitiert werden, Bremen (Strophe 9), Mainz und womöglich Bayern (Strophen 10 und 11). Strophe 3 konkretisiert Heinrichs Hybris dahin, dass er Sachsen, Hessen, Braunschweig und Goslar habe bezwingen wollen, die hier allesamt mit ihren heraldischen Attributen vertreten sind. Welche Schandtaten er dazu anwandte, List, Verräterei, Mordbrennen und heimtückische Tötung, zeigen die Strophen 4 bis einschließlich 6:

Drumb liss ich mich fast sehen
 Mit Ritterlicher that,
 Mit schenden vnd mit schmehen,
 Mit list vnd falschem Rath,
 Mit lügen vnd vorreterey,
 Stiff bey mein Bundgenossen
 Viel heimlich Meuterey.

Man sagt, ich hab mit Brennen
 Vnd Mord viel schaden than,
 Mit rauben, vberrennen
 Beschedigt mannigen man:
 Das klagt beid Goslar vnd Braunschweig,
 Zu Pless der Eseltreiber
 Zu Eimbeck Heinrich Deick.

Zum Berlyn Simon Fincken
 Vber mich gsungen hat.
 Zu Schening liss vorsinken
 Wol in den Wall, vorstath,
 Doctor Delingshausen gnant,
 Der ist jtz auffgegraben
 Vnd warhafftig erkant.³³

Da alles aber scheitert, muss er die Flucht, das „Hasen Baner“ (Strophe 7), ergreifen und mit kaiserlichem Geleitbrief sich schmähslich aus der eigenen Residenzstadt Wolfenbüttel davonschleichen (Strophe 12), auf deren Stärke er zu Unrecht vertraute und in der nun der Feind herrscht (Strophe 18). Es bleiben Heinrich am Ende nur zwei Helfer, der Teufel als Fürst der Hölle (Belial, Strophe

33 Waldis (1883) 10–11.

12; Pluto, Strophe 14), der ihn zum Kampf ermahnt, und der Papst, als Mitstreiter gegen die lutherische Reformation, dessen Bannflüche aber wirkungslos geworden sind (Strophe 14–16). Indirekte Didaxis sind Heinrichs Worte, dass man sich nicht auf Menschen verlassen sollte (Strophe 17), aber er zieht daraus die falschen Schlüsse, indem er sich nicht Gott zuwendet, sondern seine Klage beendet mit einem pervertierten Bittgebet (Strophe 19–20) an das ganze höllische Personal aller Zeiten von Kain, über sämtliche alttestamentlichen Bösewichter bis hin zu den verbrecherischsten Kaisern der Antike, das darin mündet, dass er sich Judas' Kuss („buss“) erlebt, der wohl den Inbegriff der verräterischen Treulosigkeit darstellte, wenn „buss“ hier nicht gar auf Judas' Buße, d. h. dessen Selbstmord durch Erhängung, verweist:

Cain, du Fürst der Welte,
 Dich ruff ich jtzund an,
 Phaaro, du starcker Helte,
 Auch Saul, du theurer man,
 Achitophel, du trewer Rath,
 Absolon vnd Semei,
 Ewer gleich man jtz nicht hat.

Nero, Domiciane,
 Euch folg ich willig nach;
 Caligula, Juliane,
 Jr strebt allzeit nach Rach;
 Bey euch ich Ewig bleiben muss,
 Helfft, das ich müg erlangen
 Am end des Judas buss.³⁴

Waldis' *klage Liedt* ist eine anspielungsreiche Erledigung Heinrichs in der ärgsten, für die damalige hexengläubige Zeit aber wohl auch hinterhältigsten, Art, indem es ihn letztendlich zum Teufelsbündler macht. Dagegen nimmt sich die Wolfsmetaphorik eher harmlos aus, auch wenn man, wie Stopp,³⁵ annehmen würde, dass hier noch das Moment des Werwolfs mitschwingt, eine Art von Wiedergängertum, die sich höchstens von der angekündigten Rache in der letzten Strophe her rechtfertigen ließe. Die Aussagekraft des Liedes steckt darin, dass Heinrich hier unmittelbar sprechend als Ich-Person aufgeführt wird, aber

34 Waldis (1883) 13–14.

35 Stopp (1970) namentlich 229–232.

auch in der fast lückenlosen Verwertung sämtlicher gängiger Heinrich-Stereotype in recht kunstvoller Weise und im intertextuellen Dialog mit einer bewährten Liedtradition.

4 *Bekentnis und Clag Herzog Heinrichs*

Im anonym erschienenen Gedicht *Bekentnis und Clag Herzog Heinrichs von Braunschweig des Jüngerens* kommt die Wolfsmetaphorik, die Waldis' *klage Liedt* durchzog, kaum noch zum Tragen. Bloß einmal wird der Wolf erwähnt, und zwar in der Verszeile 229, als der Herzog sich, nach der Eroberung seiner Residenz, in tiefster Not befindet und von allen Verbündeten wegen seiner Schandtaten im Stich gelassen wurde; da erklärt er das damit, dass niemand wegen eines Wolfs den Wildbann brechen, das heißt, das Jagdrecht verletzen, würde:

Ich steck in solcher not zu diser frist
 Als ie ein mensch gewesen ist.
 Het mich nicht vorsehen zu den vorwanten mein
 Daß ich also solt vorlaßen sein.
 Weil aber meine thaten so offenbar,
 So ist keiner der mir beistehen thar.
 Dann ich sie darumb nicht vordencken thue,
 Wollen sie anders bei dem iren haben rue.
 Was darf man auch von mir singen oder sagen,
 Meins unfals halben schreyen oder klagen?
 An einem wolf man kein wiltban bricht.³⁶

Der Wolf als verachtetes Tier, für das niemand etwas übrig hat, versinnbildlicht aber treffend die Konstellation, die das Gedicht evoziert. Heinrich erscheint hier als der verstockte Sünder, der unbelehrbare Verbrecher, der stolz ist auf seine Schandtaten, die – in glatter Verkehrung des mittelalterlichen Wertesystems – seine *memoria* sichern helfen sollen, und der im Grunde bereits dem Höllengott Pluto ausgeliefert ist, den er aber in seiner Verblendung nicht fürchtet:

Was ich aber vor stücklein mehr gedan,
 Das ich itzt nicht außsinnen kan:

³⁶ *Bekentnis und Clag* (21863) 74–75 (V. 229–234).

Dann meine ret und getreuen dahinden bliben,
 Die haben es vleißig auffgeschriben.
 Den ich aber gerne sehen wolt,
 Der es in seiner memoria alles behalden solt.
 Darf wol sagen, man wirt keinen finden
 Vor einen meister der mich solt überwinden:
 Ich wolt wol behalden den plan
 Und mich er darüber reufen lan.
 Nun weiß ich nicht, wie ich thu der that:
 Ich darft wol einer klugen frauen rat.
 Es muß ein anders angefangen sein,
 Wann es schon kost das leben mein,
 Dann daran ist nicht viel verloren:
 Ich bin bereit dem Pluto außerkoren.³⁷

Heinrich soll hier als Inbegriff des Bösen abschrecken und dadurch die entgegengesetzte Position, die der schon gerechten und gottesfürchtigen Anhänger der Reformation, verfestigen: Er wird hier somit zur Konstruktion einer kollektiven Identität aus der Abgrenzung heraus instrumentalisiert. Sein Abschreckungspotential wird noch dadurch gesteigert, dass er in Verkenntung der gottgegebenen Ordnungshierarchie, die den Fürsten über das kodifizierte Recht hinaushebt und unmittelbar dem Naturrecht als Abspiegelung des göttlichen Rechts unterordnet, die weltliche Gerichtsbarkeit schon fürchtet, während er sich um Gottes Zorn und die ewige Höllenstrafe nicht im geringsten kümmert:

So hab ich doch er und eid weit vorgeßen.
 Was nun von solchem wer mein lon,
 Darumb darf man nicht fragen don.
 Dann wie etliche gelarte leut vorwar,
 Zwelf henker, wenn mans sagen thar,
 Etlich urteil und sentenz haben geschlossen,
 Welchs alle auß meiner büberei entsproßen:
 Do kont man mir balt ein urteil fellen
 Und mich darauf vor gericht stellen.
 Darumb ich das selbig auch nicht wagen thar,
 Möcht sonst komen in größere far.

37 *Bekentnis und Clag* (21863) 74 (V. 213–228).

Doch kan ich bei mir nicht ersinnen,
 Daß in ganzer welt weren zu erfinden
 Solche büberei und große schand
 Die ich geübt hab mit meiner hant.
 Sol ich mich nu weiter umb dienst bewerben,
 So fürcht ich die untreu möcht auff mich erben.
 Aber nach dem sprichwort war,
 Was schats, wann mans vorsuchen thar?
 Meine botschaft hab ich auß gesant
 Mich zu wenden in seltsame lant,
 Zu begeben in den gewaltigen haufen
 Do die engel mit brenden laufen.
 Dann gleicher gestalt geachtet die herrn mein,
 Also wirt auch ihr diener sein.
 Do wil ich mich erst gebrauchen lan
 Nach allem vorteil wie ichs gelernet han,
 Ewig und alzeit ein merer im reich,
 (Dem Pluto dar niden ich mich vogleich)
 Mich setzen zu seiner rechten hant
 Ein gubernator im selben lant.
 Ein fürstentumb wil er mir geben ein:
 Das sol ich besitzen vor das mein.
 Meine sachen wil ich dahin richten
 Und al mein thun darauf schlichten
 Daß mein reime bleibt war
 Welchen ich gefüret manche jar.³⁸

Heinrich als gottloser Höllenbraten wird hier weit weniger subtil präsentiert als bei Burkhard Waldis; die Darstellung insgesamt ist weniger vielschichtig. Die lange Reimrede ist auch in formaler Hinsicht viel einfacher gehalten. Sie besteht aus 302 Versen mit Paarreim, zumeist sind es jambische Vierheber mit freier Senkungsfüllung, unter denen sich gelegentlich auch ein Fünfheber findet. Die Anlage ist ebenfalls wenig kompliziert: Heinrich übt Selbstlob durch Auflistung seiner Schandtaten in ironischer Verkehrung und sucht sich damit zu rechtfertigen, gerade in seiner misslichen Lage als vertriebener Fürst ohne Land. Am Schluss steht die Hölle als große Ironie, die ja die ewige Seligkeit in ihr Gegenteil verkehrt, aber die gerechte Belohnung ist für den Gottesveräch-

38 *Bekentnis und Clag* (21863) 75–76 (V. 242–278).

ter Heinrich. So kommt die ausgleichende Gerechtigkeit am Ende zur Geltung, und wird die rechte Lehre bestätigt.

Von der Motivik her ist anzunehmen, dass der anonyme Verfasser Waldis' *klage Liedt* gekannt hat. Sehr vieles daraus kehrt hier wieder, sei es auch weit weniger verschlüsselt und mit Verzicht auf den heraldischen Apparat: Neu ist nur die Anspielung auf Heinrichs ehebrecherisches Verhältnis zu Eva von Trott, der *toten junkfrau*:

All mein büberei und falsche list,
 Was ich vom anfang biß zum end getriben
 Und wie es entlich ist vorbliben:
 Der selben sein nicht wenig, als man meint.
 Dann ich bedacht hab michs gar voreint,
 Mir solt kein schalkheit groß noch klein
 Die selbig außzurichen [sic!] zu vil sein.
 Wie ich auch getriben mein hurerei
 Mit der toten junkfrau, steht auch darbei,
 All mein practiciern und falscher bericht
 Der keiser könig und dem reich beschicht,
 Wie ich auch doctor Delinghausen den fromen man
 Ermordet und in den wall hab graben lan:
 Das ist man auch ganz gewis.
 Umb des wegen ich mein sel vorlies.³⁹

Als Beichte und Klage ist Heinrichs Ich-Aussage hier, wie bei Waldis, ebenfalls rücksichtslose Selbstentblößung. Seine Worte sollen aber zugleich, so heißt es in der als *prooemium* funktionierenden Leseranrede, zum Epitaphium, zur Grabschrift somit, dienen, was deren Endgültigkeit und die Vergeblichkeit jeglicher Hoffnung auf Bekehrung unterstreichen soll:

Es kan sich ein ieder erinnern wol
 Daß man einen vogel bei den federn kennen sol.
 Was ich nun für ein man geacht,
 Das hab ich in dise schrift gemacht,
 Und hab es darumb gethan,
 Damit man es solt wißen han,
 Wie ich gehandelt bei meinem leben,

39 *Bekentnis und Clag* (21863) 72 (V. 130–144).

Was ich gethan und getriben eben.
 Dises sol auch mein epitaphium sein
 Darauf ich zubring das leben mein.⁴⁰

Heinrich ist dem Tode anheimgegeben und der Hölle geweiht. Das Motto *Injuste egi et iniquitatem feci*,⁴¹ das auf Psalm 106,6 (*Peccavimus cum patribus nostris, injuste egimus, iniquitatem fecimus*) anspielt, konterkariert ironisch Heinrichs wahre Gesinnung. Gegenüber Waldis *klage Liedt* ist die Höllenmetaphorik hier ungeheuer verdichtet. Als einer, der stolz die eigenen Schandtaten auflistet, ist Heinrich ein Beichtender ohne Reue, ein skrupelloser „Held“, ein Realpolitiker macchiavellistischen Ausmaßes, das heißt aus der christlicher Perspektive ein Antiheld: Er schmäht Gott hier generell, mit eben den Worten, die er zum Tode Georgs von Sachsen gesagt haben soll, als sein Ansinnen sich zerschlägt:

Aber das spil thet sich also wenden
 Unvorsehens under unsern henden,
 Daß ich lieber hett gewolt,
 Der got im himel sterben solt
 Dann ein einig mensch auf erden
 Dardurch es must underlaßen werden.⁴²

So wird durch die Montage von tradierten Versatzstücken im Grunde ein verkehrtes Heldenpos konstruiert. Das didaktische Moment tritt hier prononcierter zutage als bei Waldis, und zwar nicht nur im *prooemium* und in der *conclusio*. Durch die Ironie ist es aber zugleich auch impliziter, was noch dadurch verstärkt wird, dass hier, anders als bei Waldis, kein erzählender Beobachter erscheint, so dass Heinrich selbst die eigenen Taten kommentieren muss, was ihn als Lehrer fragwürdig werden lässt, weswegen er sich nur in der Ironie recht als solcher bewähren kann:

Auß disem allen hat ein ieder vornomen
 Daß ich auß keinem stein gesprungen,
 Sondern daß ich ein man von tugent reich
 Also daß man nicht findt meins gleich.
 Es ist aber nicht gut daß ich mich selbs lob,

40 *Bekentnis und Clag* (21863) 68 (Vorrede: „Dem Leser“).

41 *Bekentnis und Clag* (21863) 68.

42 *Bekentnis und Clag* (21863) 70 (V. 77–82).

Sondern habs wol gehort darob.
 Wie meine sachen gelegen sein,
 Das habt ir alles vornomen fein.
 Weil mir aber die nachbarn übel geraten,
 So muß ich selbs loben meine thaten.
 Aber nach dem gemeinen sprichwort war
 Das werk den meister loben thar,
 Also vorhoffe ich wol zu bestan
 Vor meinen herren vor iederman.
 Wil nun besehen wer mich wil fellen,
 Weil ich gezogen bin in die hellen
 Und da warten der gesellen mein:
 Vorhoff, sie sollen auch nicht lang außen sein.⁴³

Trotz der Dürftigkeit der dichterischen Gestaltung ist es dem anonymen Verfasser schon gelungen, der eigenen Sache der Reformation mehr Glanz zu verleihen, indem er Heinrich sich selbst als abschreckendes Beispiel hinstellen lässt.

5 **Wilhelm von Oraniens Mahnrede als Selbstdarstellung: Inszenierung des frommen Tugendhelden zur Identifikationsfigur der Niederlande als zweites Israel**

Wilhelm von Oranien, der Nassauer-Graf, der durch Vererbung das Fürstentum Orange erhielt, so zum Prinzentitel kam und zum ersten Statthalter der jungen niederländischen Republik wurde, galt, ganz anders als Heinrich der Jüngere von Braunschweig-Wolfenbüttel, keineswegs als Unterdrücker der eigenen Untertanen, sondern vielmehr als Lichtgestalt ohne Makel, als Inbegriff der Frömmigkeit, als Verteidiger der reformierten Konfession gegen spanische Willkür und Zwangsherrschaft, als Freiheitsheld und zugleich als Verfechter der interkonfessionellen Toleranz sowie der Gewissensfreiheit gegen jegliche Unterdrückung. Alles an ihm eignete sich dazu, ihn zur Leitgestalt des aufstrebenden neuen Staatsgefüges zu machen, zur Verkörperung der ersehnten eigenen niederländischen kollektiven Identität im Prozess der Loslösung von Spanien. Dabei wurden seine Schattenseiten, etwa sein Taktieren bis hin zur Unentschlossenheit oder seine langjährige religiöse Indifferenz, glattweg aus-

43 *Bekentnis und Clag* (21863) 76 (V. 285–302).

geblendet, erst recht nachdem er 1584 einem von spanischer Seite angezettelten Attentat zum Opfer gefallen war.

Auch seine Flucht 1567 vor den heranrückenden Truppen Albas ins Reich auf das Stammschloss Dillenburg wurde ihm weder als Feigheit ausgelegt noch als ein Im-Stich-Lassen der Seinigen in Zeiten der Not, zumal er aus der Ferne die Politik Philipps II. kritisierte und immer wieder mit Söldnertruppen ins Land fiel, um die Spanier zu bekämpfen, wobei mehrere seiner Brüder das Leben verloren und er selber u. a. 1568 bei Maastricht geschlagen wurde. Erst 1572 führten seine Anstrengungen mit französischer und englischer Unterstützung und mit Hilfe der sogenannten Wassergeusen zu einigem Erfolg und konnte er in die Niederlande zurückkehren, wo er eine Art Guerilla-Krieg gegen die Spanier führte, der nach und nach erste Erfolge zeitigte. Seine Versuche, die nördlichen wie die südlichen Provinzen im Kampf gegen die Spanier zu einigen, scheiterten aber an den konfessionellen Unterschieden, zumal er sich selber seit 1573 öffentlich zum Calvinismus bekannte.

Mit der Utrechter Union legte er aber den Grundstein für den Zusammenschluss der sieben nordniederländischen Provinzen, den seine Söhne Moritz und Friedrich Heinrich politisch und militärisch verfestigen sollten; seine diesbezüglichen Initiativen und sein tragischer Tod ließen ihn aber zum Vater des Vaterlands werden. Als solcher und als Freiheitsheld tritt er in vielen Flugblättern und Einblattgedichten der Zeit in Erscheinung.

6 Das Wilhelmus-Lied

Als Vater des Vaterlands geriert Wilhelm von Oranien sich im Grunde bereits in dem Wilhelmus-Lied, das wohl ursprünglich als Einblattgedicht um 1570 erschien,⁴⁴ das aber in der frühesten Fassung in einer Sammlung patriotischer Kampflieder aus dem Jahre 1577/78, dem sogenannten *Geuzenliedboek*, überliefert ist.⁴⁵ Im Lied wendet Wilhelm sich aus dem Exil in eigener Person als sprechendes Ich an die Niederländer. Im ursprünglichen Funktionszusammenhang diente es sicher auch zur Rechtfertigung der Flucht Wilhelms im Jahre

44 Zur Datierungsfrage Maljaars (1996) namentlich 151–245. In der Überschrift der Ausgabe von 1570 wird Wilhelm hier bereits als „Pater Patriae“ bezeichnet. Zum Lied insgesamt auch Duyse (1905) 1620–1663 (Nr. 433).

45 Im Folgenden wird es zitiert nach der Fassung im *Geuzenliedboek* von 1581, die die geläufigere ist, und die abgedruckt ist in: Duyse (1905) 1620–1622. Sie ist ebenfalls enthalten auf einer Loseblattbeilage zu Maljaars (1996). Dort sind auch die an und für sich geringfügigen Varianten zu der Fassung von 1577/78 angegeben.

1567, der Niederlage bei Maastricht 1568 und seines langjährigen Aufenthalts außerhalb der Niederlande, gerade in einer Zeit, als die Bedrängnis durch die Spanier am intensivsten spürbar war. Der Verfasser ist unbekannt, wenn auch seit Jahren mehrere Namen kursieren;⁴⁶ auf jeden Fall konnte die Verfasser-schaft für niemanden endgültig gesichert werden. Die Worte an die Niederländer, die Wilhelm im Lied in den Mund gelegt werden, sind aber ein beredtes Zeugnis rhetorischen Könnens.⁴⁷

Das Lied, das auch in mehreren deutschen Übersetzungen vorliegt,⁴⁸ und das womöglich sogar deutschen Ursprungs gewesen sein könnte,⁴⁹ umfasst insgesamt 15 Strophen, deren Anfangsbuchstaben das Akrostichon „Willem van Nassov“ ergeben. Letzteres braucht nicht unbedingt zu implizieren, dass es in der Tradition der sogenannten *Rederijker*,⁵⁰ der niederländischen Sprachgesellschaften der frühen Neuzeit, mit ihren spezifischen Formtraditionen stünde; in der neueren Forschung wird auch die Nähe zum deutschen Historienlied verstärkt betont,⁵¹ was den Vergleich mit der politisch-historischen Versdichtung um Heinrich den Jüngeren zusätzlich rechtfertigt.

Das Wilhelmus-Lied ist in achtzeiligen Strophen aus jambischen Dreiebern mit doppeltem Kreuzreim und weiblich / männlich alternierenden Kadenzen abgefasst. Wenn man diese Strophenform auf dem Hintergrund der deutschen Tradition betrachtet,⁵² so eröffnen sich neue Perspektiven: Sie ist nicht nur der am häufigsten anzutreffende Achtzeiler in der deutschen Lieddichtung des 16. und 17. Jahrhunderts, als sogenannter Hildebrandston ist sie ursprünglich in der Heldenepik beheimatet, und eignet sich somit im Verständnis des nationalbewussten 16. Jahrhunderts wohl besonders zur Darbietung ‚national‘ besetzter Stoffe, etwa im Historienlied, insofern es einen Beitrag leistete zur sich herausbildenden Nationalepik. Damit ist auch das Wilhelmus-Lied gewissermaßen für eben diesen Bereich kontextualisiert.

Von der Struktur her springt im Wilhelmus-Lied die offenkundige Zweiteilung ins Auge.⁵³ Es schillert zwischen weltlicher Historiendichtung und deren Überhöhung ins Geistliche. Die Strophen 1 bis einschließlich 7 sind noch weit-

46 Dazu u. a. Duyse (1905) namentlich 1630–1636. Als Verfasser genannt wurden u. a. Philips van Marnix van Sint Aldegonde, Dirk Volkertsz. Coornhert und J.P. Houwaert.

47 Vgl. Meeuwesse (1964) 8–29.

48 Vgl. dazu Nehlsen (1993). Weiter auch: Duyse (1905), 1622–1625; Harms/ Kemp (1987) 120–121 („Ein Christlich HeldenLiedt“).

49 Vgl. u. a. Maljaars (1996) 204–209.

50 Vgl. u. a. Coigneau (1984) 35–57.

51 Maljaars (1996) 214–215.

52 Vgl. Frank (1993) 573–580.

53 Vgl. Meeuwesse (1951) 393–405; Maljaars (1996) 200–204 und 224–234.

gehend im Irdischen und in der Gegenwart befangen: Hier stellt Wilhelm sich als volksverbundener (*van Duytschen bloet*), obrigkeitstreuer und gottesfürchtiger Reichsfürst vor, der, obwohl er aus seinem Land vertrieben ist, darauf vertraut, dass Gott ihn wieder in seine verbürgten Rechte einsetzen werde:

Wilhelmus van Nassouwe
 ben ick van Duytschen bloet,
 den vaderlant ghetrouwe
 blijf ick tot inden doot:
 een Prince van Oraengien
 ben ick vrij onverveert,
 den Coninck van Hispaengien
 heb ick altijt gheert.

In Godes vrees te leven
 heb ick altijt betracht,
 daerom ben ick verdreven,
 om landt, om luyd ggebracht;
 maer God sal mij regeren
 als een goet instrument,
 dat ick sal wederkeeren
 in mijnen regiment.⁵⁴

[Wilhelmus von Nassawe/ | bin ich von Teutschem blut/ | dem Vatterland
 getrewe/ | bleib ich biß in den Todt/ | ein Printze von Vranien/ | bin ich
 gantz vnuerfehrt/ | den König von Hispanien | hab ich allzeit geehrt. ||

In Gottes forcht zu leben/ | hab ich allzeit betracht/ | darumb bin ich
 vertrieben/ | vmb Land vnd Leut gebracht/ | aber Gott sol mich regiren/
 | als ein gut Instrument/ | daß ich mag wider keren/ | zu meinem Regi-
 ment.]

Er ermahnt auch seine Landsleute, die *ondersaten* aus Strophe 3, zum Gottvertrauen, wobei er den Verlust nächster Angehöriger, den eignen hohen Stand und die eigene Opferbereitschaft beziehungsweise den eigenen Kampfesmut, in den Strophen 4 und 5, als Garanten für künftige Erfolge im Kampf gegen die spanische Tyrannei ansieht:

54 Duyse (1905) 1620. Die deutsche Fassung stammt aus dem Jahre 1579/1580 und ist abgedruckt bei Nehlsen (1993) 353–354, hier 353.

Lijdt u, mijn ondersaten,
 die oprecht zijn van aert,
 Godt sal u niet verlaten,
 al zijt ghy nu beswaert:
 die vroom begheert te leven,
 bidt Godt nacht ende dach,
 dat hy my cracht wil gheven,
 dat ick u helpen mach.

Lijf en goet al te samen
 heb ick u niet verschoont,
 mijn broeders hooch van namen
 hebbent u oock vertoont;
 Graef Adolff is ghebleven
 in Vrieslandt inden slach,
 sijn siel int eewich leven
 verwacht den jongsten dach.

Edel en hooch gheboren,
 van keyserlicken stam,
 een vorst des rijcks vercoren,
 als een vroom Christen man,
 voor Godes woort ghepresen
 heb ick vrij onversaecht,
 als een helt sonder vreesen,
 mijn edel bloet ghewaecht.⁵⁵

[Leit euch mein Vndersassen/ | die auffrecht sein von art/ | Gott wirt euch
 nit verlassen/ | all seidt jhr nun beschwert/ | wer from begert zu lebe[n]/ |
 der bitt Gott nacht vnnd tag/ | daß er mir krafft wöll geben/ | daß ich euch
 helffen mag. ||

Leib vn[d] Gut all zusammen/ | hab ich auch nit gespart/ | mein Brüder
 hoch von namen/ | haben euch auch verwahrt/ | Graff Adolff ist geblie-
 ben/ | in Frießland in der schlacht/ | sein Seel im ewigen leben/ | erwart
 den jüngsten tag. ||

Edel vnd Hochgeboren/ | von Keyserlichem stam[m]/ | ein Fürst des
 Reichs erkoren/ | als ein fromb Christen Man/ | für Gottes wort

55 Duyse (1905) 1620–1621. Deutsche Fassung: Nehlsen (1993) 353.

gepriesen/ | hab ich frey vnuerzagt/ | als ein Held one vresen/ | mein edel
blut gewagt.]

Der erste Teil endet mit einem Bittgebet, in den Strophen 6 und 7, das als Überleitung zum stärker geistlich ausgerichteten zweiten Teil fungiert und in dem Wilhelm als sprechendes Ich sich Gottes Schutz und Hilfe im Kampf gegen die Unterdrücker, beständige Tapferkeit sowie Frömmigkeit erlebt und den Herrn im Himmel bittet, ihn vor den Ränken und der Hinterhältigkeit seiner Verfolger zu behüten:

Mijn schilt ende betrouwen
sijt ghy, o Godt myn Heer,
op u soo wil ick bouwen,
verlaet mij nemmermeer;
dat ick doch vroom mach blijven
u dienaer taller stondt,
die tyranny verdrijven,
die my mijn hert doorwondt.

Van al die my beswaren,
end mijn vervolghers zijn,
mijn Godt wilt doch bewaren
den trouwen dienaer dijn;
dat sy my niet verrasschen
in haren boosen moet,
haer handen niet en wasschen
in mijn onschuldich bloet.⁵⁶

[Mein Schilt vnnd mein vertrawen/ | bistu O Gott mein Herr/ | auff dich
so wil ich bawe[n]/ | verlaß mich nimmermehr/ | daß ich doch fromb mög
bleiben/ | dir dienen zu aller stund/ | die Tyranny vertreiben/ | die mir
mein Hertz durchwundt. ||

Von allen die mich beschweren/ | vnd mein Verfolger sein/ | mein Gott
wöllst doch bewahren/ | den trewen Diener dein/ | daß sie mich nit ver-
raschen/ | in jrem bösen mut/ | jr Hende nit thun waschen/ | in meinem
vnschuldigen blut.]

⁵⁶ Duyse (1905) 1621. Deutsche Fassung: Nehlsen (1993) 353.

Die Strophen 9 bis 15, die den zweiten Teil ausmachen, wenden sich höheren, metaphysischen Werten zu; in ihnen artikulieren sich Unterordnung unter Gottes Heilsplan, Mitleid mit den unterdrückten Niederländern (Strophe 10), Standhaftigkeit, auch in Widerwärtigkeiten (Strophe 13), und Zuversicht auf einen guten Ausgang des Kampfes (Strophe 9), sogar im Angesicht des Todes, den Gott noch nicht will, da er den Prinzen vor Maastricht erhalten habe (Strophe 11–12):

Na tsuer sal ick ontfanghen
 van Godt mijn Heer dat soet,
 daer na so doet verlanghen
 mijn vorstelick ghemoet;
 dat is, dat ick mach sterven
 met eeren in dat velt,
 een eewich rijck verwerven
 als een ghetrouwe helt.

Niet doet my meer erbarmen
 in mijnen wederspoet,
 dan datmen siet verarmen
 des Conincks landen goet;
 dat u de Spaengiaerts crencken,
 o edel Neerlandt soet,
 als ick daer aen ghedencke,
 mijn edel hert dat bloet.

Als een Prins opgheseten
 met mijner heyres cracht,
 vanden tyran vermeten
 heb ick den slach verwacht;
 die, by Maestricht begraven,
 bevreesde mijn ghewelt;
 mijn ruyters sachmen draven
 seer moedich door dat velt.

Soo het den wille des Heeren
 op die tijt had gheweest,
 had ick gheern willen keeren
 van u dit swaer tempeest;
 maer de Heer van hier boven,

die alle dinck regeert,
 diemen altijt moet loven,
 en heeftet niet begheert.

Seer prinslick was ghedreven
 mijn princelick ghemoet;
 stantvastich is ghebleven
 mijn hert in teghenspoet;
 den Heer heb ick ghebeden,
 van mijnes herten gront,
 dat hy mijn saeck wil reden,
 mijn onschult doen bekant.⁵⁷

[Nach sawr werd ich empfangen/ | von Gott mein Herren das süß/ | dar-
 nach so thut verlange[n]/ | mein Fürstelich gemüt/ | daß ich doch möge
 sterbe[n]/ | mit ehren in de[m] feld/ | ein ewigs Reich erwerben/ | als ein
 getrewer Held. ||

Nichts thut mich mehr erbarmen/ | in meinem widersput/ | dann daß
 man sicht verarmen/ | des Königs Landen gut/ | daß euch die Spanier
 krencken/ | O edel Niderland gut/ | wann ich daran gedencke/ | mein edel
 Hertz das blut. ||

Als ein Printz auffgesessen/ | mit meiner Heeres Krafft/ | wol vonn dem
 Feind vermessen/ | hab ich der Schlacht verwacht/ | der bey Mastrich lag
 begraben/ | beförchtet mein gewalt/ | mein Reuter sah man traben/ sehr
 mutig durch das feld. ||

So es der will des Herren | auff die zeit wer gewest/ | hett ich gern wöl-
 len kehren/ | von euch diß schwer tempest/ | aber der Herr dort droben/ |
 der alle ding regiert/ | den man allzeit muß loben/ | der hat es nit begert. ||

Sehr Christlich war getrieben | mein Fürstelich gemüt/ | standthafftig
 ist geblieben/ | mein Hertz in widersput/ | den Herr hab ich gebetten/
 | auß meines Herten grund/ | daß er mein Sach wöll richten/ | mein
 vnschuld machen kundt.]

In Strophe 14 bekundet sich Abschiedsstimmung: Sie enthält den Aufruf Wilhelms an die Niederländer, auf Gott zu vertrauen, auch wenn er, d. h. der Prinz, selber nicht zugegen ist oder womöglich gar bald sterben werde. Zugleich

57 Duyse (1905) 1621. Deutsche Fassung: Nehlsen (1993) 354.

dürfte er hier aber den eigenen Tod eschatologisch in eine nahe Endzeiterwartung einbinden, die als endgültige Erlösung, auch der Niederländer aus deren heutigem Leiden, firmiert:

Oorlof, mijn arme schapen,
die zijt in grooten noot,
u herder sal niet slapen
al zijt ghy nu verstroyt;
tot Godt wilt u begheven,
sijn heylsaem woort neemt aen,
als vrome Christen leven,
tsal hier haest zijn ghedaen.⁵⁸

[Vrlaub mein arme Schaffen/ | die seind in grosser not/ | ewr Hirt der sol
nit schlaffen/ | vnd seid jr nun verströwt/ | zu Gott wöllt euch begeben/ |
sein heilsam wort nempt an/ | als fromme Christen leben/ | sol hie bald
sein gethan.]

Mit Beteuerung der eigenen Aufrichtigkeit in Strophe 15 endet das Lied. Sie ist als Pendant zu den Strophen 1 und 2 zu lesen, womit sich das Lied rundet: Am Anfang wie am Schluss bekundet sich die Wertehierarchie, zu der Wilhelm sich als gläubiger Christ und als um das Wohl des ihm anvertrauten Volkes bemühter Statthalter bekennt, aber zugleich auch das Spannungsfeld, in das er sich durch die Geschehnisse der Zeit gedrängt sah, indem er zwar den irdischen (spanischen) König zu ehren, vielmehr aber der höheren göttlichen Majestät zu gehorchen hat um der Gerechtigkeit willen:

Voor Godt wil ick belijden
end zijner grooter macht,
dat ick tot gheenen tijden
den Coninck heb veracht,
dan dat ick Godt den Heere,
der hoochster Maiesteyt,
heb moeten obedieren
inder gherechticheyt.⁵⁹

58 Duyse (1905) 1621. Deutsche Fassung: Nehlsen (1993) 354.

59 Duyse (1905) 1622. Deutsche Fassung: Nehlsen (1993) 354.

[Vor Gott wil ich beken[n]en/ | vnd seiner grossen macht/ | daß ich zu
keinen zeiten | den König hab veracht/ | dann daß ich Gott dem Herren/
| der höchsten Maiestet/ | hab müssen obediren/ | in der Gerechtigkeit.]

Die zentrale Mitte des Liedes, auch in übertragenem Sinne, bildet Strophe 8: Sie verbindet beide Teile, in ihr kommt aber auch ein für das Verständnis des Liedes entscheidender Gedanke zum Tragen. Die Parallele zum Alten Testament war nicht, wie häufig angenommen wurde, dazu angelegt, Wilhelm ohne weiteres mit David gleichzusetzen. Die biblische Einbindung erfüllt eine Trostfunktion, und zwar vor allem, indem sie an das Selbstverständnis des jungen Staatsgefüges appelliert: Angesprochen wird hier indirekt einer der Gründungsmythen der Republik, namentlich der des zweiten Israel.⁶⁰ Als erste reformierte Nation im europäischen Nordwesten betrachtete die niederländische Republik sich als auserwähltes Volk mit dem missionarischen Auftrag, den rechten Glauben zu verbreiten, wie einst Israel den Monotheismus:

Als David moeste vluchten
voor Saul den tyran,
soo heb ick moeten suchen
met menich edelman;
maer Godt heeft hem verheven,
verlost wt alder noot,
een coninckrijck ghegheven
in Israel, seer groot.⁶¹

[Als Daudid mußte fliehen/ | für Saulo dem Tyrann/ | so hab ich müssen
weichen/ | mit manchem Edelman[n]/ | aber Gott thet jhn erheben/ | erlö-
sen auß aller noth/ | ein Königreich jm geben/ | in Israel sehr groß.]

Der biblische Kontext, der hier evoziert wird, ist Bestätigung und Garant des im Entstehen begriffenen niederländischen Selbstbildes zugleich und damit ein entscheidender Beitrag zur Identitätsfindung. Dieser Aufgabe hat sich das ganze Wilhelmus-Lied letztlich verschrieben. Es ist vor allem Rede, ein Monolog des Oranierprinzen, *adhortatio* und *admonitio* in einem, ohne unmittelbare Belehrung. Die Debatte, die seit Jahrzehnten in der Forschung geführt wird, ob es sich beim Wilhelmus-Lied um ein Propagandalied, eine Apologie oder

60 Zu den Gründungsmythen der niederländischen Republik vgl. Kloek/ Mijnhardt (2001) 213–242; Lademacher (2007) 114–126.

61 Duyse (1905) 1621. Deutsche Fassung: Nehlsen (1993) 353.

um ein Trost- und Empfehlungslied handle,⁶² ist unerheblich: Es ist keines von allem in der Reinkultur, und alles zugleich, es ist aber in erster Linie Vehikel zur Identitätskonstruktion; es versprüht Gottvertrauen auf den glücklichen Ausgang des Kampfes gegen Spanien, aber zielt als Beitrag zur Identitätsbildung längerfristig auf den Selbsterhalt des neuen Staates. Die beiden anderen Gedichte in der Wilhelmus-Tradition, die den Söhnen Wilhelms in den Mund gelegt werden, bestätigen die Deutung als Beitrag zur Identitätsfindung, wenn diese hier auch unter anderen Vorzeichen vorangetrieben wird.

7 Die dichterischen Selbstaussagen von Wilhelms Söhnen Moritz und Friedrich Heinrich in der Tradition des Wilhelmus-Liedes: Fortschreibung der Nationalidee unter anderen Vorzeichen

Wilhelms Söhne Moritz, Statthalter von 1585–1625, und Friedrich Heinrich, der dasselbe Amt von 1625 bis 1647 innehatte, eigneten sich weniger zur Symbolfigur als ihr Vater. Sie haben sich in erster Linie auf dem Schlachtfeld hervor getan und waren in militärischer Hinsicht sehr viel erfolgreicher als dieser: Sie verliehen der jungen Republik deren territoriale Integrität und Konsistenz. Das Bewältigen von existentiellen Unwägbarkeiten, im eigenen Leben wie in dem des werdenden Staates, wurde ihnen, anders als ihrem Vater, nicht mehr abverlangt. Namentlich an Moritz war auch in moralischer Hinsicht manches auszusetzen: Er benahm sich wie viele der damaligen Militärs und führte im Verständnis der Zeit ein regelrechtes Lotterleben, indem er, ohne je verheiratet gewesen zu sein, bei sechs unterschiedlichen Frauen insgesamt mindestens acht Kinder zeugte;⁶³ obendrein waren seine Trinkgelage sprichwörtlich. Die Dordrechter Synode von 1618/19 entschied er unter Androhung von Gewalt zugunsten der Contraremonstranten, was zur Etablierung der calvinistischen Orthodoxie als privilegierte Kirche in der niederländischen Republik und gleichzeitig zur ersten Abspaltung in den reformierten Reihen führte, durch den erzwungenen Auszug der Remonstranten. Intoleranz *in religiosis* wurde ihm in dem Zusammenhang von der Nachwelt angelastet. Sein Ruf wurde aber noch nachhaltiger ramponiert durch die von ihm betriebene Hinrichtung, im Gefolge der Synode, des greisen Ratspensionärs Johan van Oldenbarnevelt⁶⁴ (1547–1619), der sich seinerseits hartnäckig weigerte, sich ihm zu beugen und ein Gnadengesuch einzureichen, was aber Moritz längerfristig

62 Maljaars (1996) 217–245.

63 Vgl. Iongh (2001) 21–36.

64 NNBW. Bd. 5, Sp. 384–393.

die zweifelhafte Ehre einbrachte, für den ersten Justizmord in den Niederlanden verantwortlich gewesen zu sein. Eine Vorbildrolle konnte ihm somit kaum zugesprochen werden, was sich aber positiv auswirkte auf Friedrich Heinrich, dessen Leben durch die Ehe mit Amalia von Solms in geordneteren Bahnen verlief, der ein geschickterer Stratege und Taktiker war als sein älterer Bruder, in der Familienpolitik internationaler operierte und als Kontrastfigur zu diesem bei seinem Amtsantritt von dem Konvertiten Vondel gar als Hoffungsträger eines künftigen Klimas der verstärkten religiösen Toleranz begrüßt werden konnte.

Im Mauricius-Lied, das formal und mit zahlreichen intertextuellen Verweisen an das Wilhelmus-Lied anknüpft,⁶⁵ präsentiert Moritz sich, wohl mit impliziter Voraussetzung der Vertrautheit mit dem anderen Gründungsmythos der jungen Republik, dem der Bataver-Nachfolge,⁶⁶ als unerschrockener Bekämpfer der spanischen Gewaltherrschaft, dies allerdings in ausdrücklicher Verbundenheit mit vielen anderen niederländischen Ruhmesgestalten, die namentlich genannt werden, und mit anderen Nassauersprossen, die ihr Leben gaben. Moritz geht es somit als sprechender Ich-Gestalt in erster Linie um Solidarität, was die Strophen 2 und 3 ausdrücklich bestätigen:

Al mijnen lust gepresen/
 geweest is vast doorgaens/
 Hoe ick doch mocht genesen/
 die daer zijn soo goet Spaens.
 O lieue Partriotten/
 hoe blijf dy dus verblint?
 Dat ghy/ die met v spotten/
 noch alsoo seer ghesindt.

V mach doch wel ghedencken/
 hoe sy tot aller stondt/
 Ghesocht hebben te krencken/

65 Das Mauricius-Lied wird im Folgenden zitiert nach dem Einblattdruck in der Leidener Universitätsbibliothek, Sign. Thys. pfl. 1151. Eine deutsche Fassung erschien ebenfalls als Einblattdruck und war als Pendant zu dem des Wilhelmus-Liedes angelegt, vgl. Harms/Kemp (1987) 122–123. Ein weiteres niederländisches Mauricius-Lied, ebenfalls in der Nachfolge des Wilhelmus-Liedes, erschien 1618 unter dem Titel *Liedt Ter eeren van den doorluchtighen Prince van Orangien/ Mauritius Grave van Nassau/ etc.* o. O. 1618 (Exemplar: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Sign. kw pfl 2751); es unterscheidet sich grundlegend von dem vorliegenden und wird hier nicht weiter berücksichtigt.

66 Dazu besonders auch Schöffner (1975) 78–101.

dit schoon Landt inden grondt.
 All ons trouwe Voor-standers
 zijn by haer gantz verdacht
 Hoe veel kloecke Neerlanders
 zijnder ter doot ghebracht.⁶⁷

[Mein ganzes lobwürdiges Begehren | zielte stets fest darauf, | wie ich die-
 jenigen heilen könnte, | die treu zu den Spaniern halten. | O liebe Lands-
 leute, | warum beharrt ihr in eurer Verblendung? | Daß ihr denjenigen,
 die euch verspotten, | die Treue haltet. ||

Ihr erinnert euch wohl noch, | wie sie zu allen Zeiten | versucht haben
 zu zerstören | unser schönes Land bis in den Grund. | All unsere treuen
 Befürworter | gelten ihnen ohne weiteres als verdächtig. Wie viele tapfere
 Niederländer | wurden [von ihnen] umgebracht.]

Auch hier findet sich ein Gebet am Schluss. Vielsagend ist aber, dass dabei
 zuerst, in den Strophen 16 und 17, gleichsam als ein protestantischer Natio-
 nalheiliger, Wilhelm von Oranien in seiner Eigenschaft als Vater des Vater-
 lands und als Garant kollektiver Identität heraufbeschworen wird, bevor dann
 anschließend Gott selber, in den Strophen 17 und 18, als strafender Richter
 angefleht wird, zugunsten seines auserwählten Volkes den sprichwörtlichen
 Stolz der Spanier aus der *leyenda negra*⁶⁸ vor den Fall kommen zu lassen:

Sow men niet segghen t'waer/
 soo ghenoch vuyt eenen Stam/
 Om versaedt te zijn? maer/
 noch een ander moester an/
 Guilelmus van Nassouwen/
 sulck Edel Prince wijs
 Moest ons oock doen onthouwen/
 het moordadich advijs.

O Vader hooch ghepresen
 des Vaderlandts soo goet/
 Gheensins hebby v leuen
 verschoont tot ons behoet.

67 Mauricius [um 1600].

68 Zu Funktion der ‚Schwarzen Legende‘ als stereotype Diffamierung der Weltmacht Spanien
 vgl. u. a. Hoffmeister (1976) namentlich 33–38.

Laet nu O God Almachtich/
den Spaenschen hooghen moet/
Eens sincken/ die ghy crachtich/
de grootse vallen doet.

Wilt ons voort-aen behoeden/
voor haer listen so valsch/
En met ons al de goede
voorstanders Duytsch en Walsch.
Wy dancken v met vreuchden/
in dit Nederlandts pleyn:
Want ghy wilt ons in deuchden
beschermen alghemeyn.⁶⁹

[Sollte man nicht sagen, es seien | genug gewesen aus ein und demselben
Stamm, | um [die Spanier] gesättigt sein zu lassen, aber | noch ein wei-
terer musste herhalten: | Wilhelm von Nassau, | dieser edle kluge Fürst, |
musste uns auch merken lassen | den mörderischen Rat. ||

O hochgelobter Vater | des Vaterlands, der du so getreu bist, | keines-
wegs hast du dein Leben | zu unserem Schutz geschont. | Lass nun, O
allmächtiger Gott, | den spanischen Stolz endlich daniederliegen, | der du
die Hoffärtigen zu Fall bringst. ||

Behüte uns künftighin | vor deren [der Spanier] trügerischen Ränken |
und zugleich mit uns auch die zuverlässigen | Mitstreiter, die deutschen
[niederländischen?] wie die französischen. | Wir danken dir voller Freude
| in den gesamten Niederlanden, | denn du wirst uns, sofern wir tugend-
haft bleiben, insgemein beschützen.]

Das ist alles sehr viel flacher und weniger kunstvoll als im Wilhelmus-Lied. Es wird aber das niederländische Selbstbild um die Komponente der Freiheitlichkeit in bester Bataver-Tradition angereichert.

Vondel strickt in seinem *Princelied* auf Friedrich Heinrich, indem auch er das Wilhelmus-Lied formal aufgreift und intertextuell verwertet, am bewährten Identitätsmuster weiter, wobei er die Komponente der interkonfessionellen Toleranz hinzufügt. Der sprechend eingeführte Friedrich Heinrich setzt zur Verwirklichung nationaler Solidarität und Einheitlichkeit auf tätige Liebe als Ergebnis der Gewissensfreiheit:

69 Mauricius [um 1600].

's Lands rechten en vryheden
 Ick helpen sal in zwang;
 In geen' vereende steden
 Gewetens felle dwang
 Of tyrannye lyen:
 Ick wensch de goe gemeent
 En trouwe borgeryen
 Door liefd' te sien vereent.⁷⁰

[Des Landes Rechten und Privilegien | werde ich zur Geltung verhelfen; | in keiner der vereinigten Städte | scharfen Gewissenszwang | oder Tyrannei erdulden: | Mein Wunsch ist es, das Gemeinwesen | und die getreue Bürgerschaft | in Liebe vereint zu sehen.]

Anders als in der Vorlage endet Vondels Lied nicht mit einem Gebet, sondern mit Vorschusslorbeeren, die Friedrich Heinrich als Kämpfer auf Gottes Seite für sich in Anspruch nimmt:

Soo ick met zege keere
 En Spanje dwing tot vre,
 Singt Gode prijs en eere
 Die voor ons' vesten stre.
 Ick sie alree nae 't vechten
 De maeghden mijn' banier
 Ontmoeten, die my vlechten
 Den lofkrans van laurier.⁷¹

[Falls ich als Sieger heimkehre | und Spanien den Frieden abnötige, | sollt ihr Gott lobsingend und ehren, | der für unsere Festungen kämpfte. | Ich sehe bereits nach dem Kampf | die Jungfrauen meinem Banner | entgegengetreten, die mir flechten | zu Lobe den Lorbeerkrans.]

Das zeigt nicht nur, dass Friedrich Heinrich noch Hoffnungsträger war, dass die Bewährung, die sein Märtyrervater Wilhelm längst abgeleistet hatte, in seinem Fall noch ausstand, weiter dass das Vertrauen, das in den jungen Prinzen gesetzt wurde, sich zunächst einmal aus der Abgrenzung gegen den älteren,

⁷⁰ Vondel (1928) 505.

⁷¹ Vondel (1928) 506.

weniger toleranten, Bruder und Amtsvorgänger ergab, es zeigt aber vor allem, dass die niederländische Identität, die 1625, als Vondels Lied veröffentlicht wurde, mittlerweile drei Oranier-Prinzen nacheinander in politischen Liedern als sprechende Ich-Gestalten, und das heißt somit, in größter Unmittelbarkeit der Aussage, heraufbeschworen hatten, nach wie vor eine Baustelle war, ein im Entstehen begriffenes Konstrukt. Das aber gehört schlechthin zur Eigenheit von Identitäten aller Art: Sie sind ein ständiges Werden.

8 Schluss

Ein sprechendes Ich scheint in der Versdichtung der Frühen Neuzeit besonders dort bevorzugt worden zu sein, wo Religion, oder besser noch Konfessionalität, und Politik aufeinanderstoßen und wo es somit in mehrfachem Sinne um die Konstruktion von Identität, auf der Grundlage eines neuen nationalen oder konfessionellen Selbstverständnisses, geht. Eine solche Identität kann in der Abgrenzung zum Negativen hin oder im Zuge der Identifikation durch die Stiftung von Gemeinsinn als Positivpotenz realisiert werden. Ersteres wurde an der dichterischen Auseinandersetzung mit Heinrich dem Jüngeren von Braunschweig aufgezeigt, letzteres am Wilhelmus-Lied und der Tradition, die es evozierte. Je nach der Zielrichtung, Abgrenzung oder Identifikation, lässt sich eine Zweisträngigkeit von Prozessen aus Einzelphänomenen, die zum Einsatz kommen, beobachten. Die Abgrenzung realisiert sich eher als Klage, die sprechende Person wird hier als Antiheld der Lächerlichkeit preisgegeben, bevorzugt in einen teuflisch-dämonischen oder heidnisch-mythologischen Funktionszusammenhang eingebunden oder mit großen Verbrechern aus der profanen sowie der sakralen Geschichte in Verbindung gebracht; er macht seine Rechnung ohne Gott, lässt sich Hybris zuschulden kommen, und seine hochfliegenden Pläne scheitern am Ende. Die positive Identifikationsgestalt spricht dagegen eher eine Mahnrede oder verteidigt in apologetischem Sinne die gute Sache, erscheint als wahrhafter Held, der Gottes Hilfe auf Schritt und Tritt erfährt, ist standhaft auch im Unglück, und zeichnet sich aus durch Mut, wo sein negativ besetztes Gegenstück eher feige ist. Im ersteren Fall wird die Klage zumeist mittelbar mitgeteilt, über einen Erzähler beziehungsweise Beobachter, was Distanz schafft, dafür ist die Belehrung eher explizit und der Ton polemisch beziehungsweise ironisch; im letzteren, wo vielmehr auf Identifikation gesetzt wird, spricht der Held unmittelbar, was Nähe bewirkt, fehlt die Didaxis oder ist sie implizit, und wird stärker an die *emotio* appelliert. Hier finden sich inbrünstige Gebete, dort pervertierte Sakralität. Am Ende scheint die Zweisträngigkeit der Darstellung des sprechenden Ichs in der politischen Versdichtung mit

dem augustinischen Zweistaatenmodell zu korrespondieren, das in der Frühen Neuzeit wieder verstärkt Aufmerksamkeit erfuhr.⁷² So dürfte der Sinn frühneuzeitlicher Versdichtung, insofern sie den sprechenden Helden bemühte, nicht zuletzt auch darin liegen, dass sie die Aporie von Gut und Böse, die in den Unbilden der Zeit umfassend erfahren wurde, in der Konstruktion kollektiver Identitäten zu entschärfen versucht.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bekentnis und Clag Herzog Heinrichs von Braunschweig des Iüngern. ²1863. In *Satiren und Pasquille aus der Reformationszeit*. Bd. 1, hgg. von O. Schade. Hannover: 68–76.
- Bekentnus vnd clag hertzog Heinrichen von Braunschweigs des Jüngern aller seiner hendedel/ vnd wie er seine sachen hinfort anzustellen gedencket*. o. O. o. J. Exemplar: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Sign. Gn Sammelbd. 10 (6). Vgl. auch <https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/1377597214bsb10202854.pdf>. [abgerufen: 27.8.2013].
- Liedt Ter eeren van den doorluchtighen Prince van Oranjen/ Mauritius Grave van Nassau/ etc*. o. O. 1618. Exemplar: Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Sign. kw pfl 2751. Vgl. auch <https://books.google.nl/books?id=wvlGAAAacAAJ&pg=PP3#v=onepage&q&f=false> [abgerufen: 20.12.2010].
- Das Ambraser Liederbuch vom Jahre 1582*, hgg. von J. Bergmann. Stuttgart 1845 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 12).
- Liliencron R. von. 1869. *Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*. Bd. 4. Leipzig.
- Liliencron R. von. 1884. *Deutsches Leben im Volkslied um 1530*. Berlin /Stuttgart (Kürschners Deutsche National-Litteratur 13).
- Luther, M. 1914. Wider Hans Worst 1541. In Ders. *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 51. Weimar: 461–572.
- Mauricius van Nassouwen ben ick van Duytschen bloet*. o. O. o. J. [um 1600]. Exemplar: Leiden, Universitätsbibliothek, Sign. Thys. pfl. 1151. Vgl. auch <http://www.liederenbank.nl/text.php?recordid=22782&lan=nl> [abgerufen: 1.7.2009].
- Vondel, J. van den. 1928. Princelied. In Ders. *De werken. Volledige en geïllustreerde tekstuitgave in tien deelen*. Bd. 2. Amsterdam, 505–506.
- Waldis, B. 1883. *Streitgedichte gegen Herzog Heinrich den Jüngern von Braunschweig*, hgg. von F. Koldewey. Halle (Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts 49).

⁷² Vgl. zu dessen Nachwirkung bis in die Literatur der Frühen Neuzeit Pecher (2007).

Forschungsliteratur

- ADB = Liliencron, R. von, Wegele, F.X. von (Hg.) 1875–1912. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Leipzig, 56 Bde.
- Baumgartner, A. 1882. *Joost van den Vondel, sein Leben und seine Werke. Ein Bild aus der Niederländischen Literaturgeschichte*. Freiburg i. Br.
- Bruin, M. de. 1998. Het Wilhelmus tijdens de Republiek. In: *Nationale hymnen. Het Wilhelmus en zijn burens*, hgg. von Louis Peter Grijp. Nijmegen / Amsterdam: 16–42.
- Brunner, H. 1975. *Die alten Meister. Studien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*. München (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 54).
- Buchenau, G. 1858. Burcard Waldis. In: [Jahresprogramm des Kurfürstlichen Gymnasiums zu Marburg] *Zu der öffentlichen Prüfung des Kurfürstlichen Gymnasiums zu Marburg im Jahre 1858*. Marburg, 1–40.
- Coigneau, D. 1984. Rederijkersliteratuur. In: *Historische Letterkunde. Facetten van vakbeoefening*, hgg. von M. Spies. Groningen: 35–57.
- Deursen, A.Th. van. 1995. *Willem van Oranje. Een biografisch portret*. Amsterdam.
- Deursen, A.Th. van. 2000. *Maurits van Nassau 1567–1625. De winnaar die faalde*. Amsterdam.
- Duyse, F. van. 1905. *Het oude Nederlandsche lied. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Teksten en melodieën*. Bd. 2. 's-Gravenhage / Antwerpen.
- Frank, H.J. 1993. *Handbuch der deutschen Strophformen*. Tübingen/ Basel (Uni-Taschenbücher 1732).
- Goedeke, K. 1852. *Burchard Waldis*. Hannover.
- Grijp, L.P. 1998. Nationale hymnen in het Koninkrijk der Nederlanden, 1: 1813–1939, In: *Nationale hymnen. Het Wilhelmus en zijn burens*, hgg. von dems. Nijmegen / Amsterdam, 44–73.
- Harms, W., Kemp, C. (Hg.) 1987. *Die Sammlungen der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek*. Darmstadt (Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts 4).
- Hoffmeister, G. 1976. *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*. Berlin (Grundlagen der Romanistik 9).
- Iongh, H. de. 2001. *Oranjebastaarden. Een vademecum*. Soesterberg.
- Kloek, J., Mijnhardt, W. 2001. 1800. *Blauwdrukken voor een samenleving*. Den Haag (Nederlandse cultuur in Europese context 2).
- Koldewey, F. 1883. *Heinz von Wolfenbüttel. Ein Zeitbild aus dem Jahrhundert der Reformation*. Halle (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 1/2).
- Könneker, B. 1975. *Die deutsche Literatur der Reformationszeit*. München.
- Lademacher, H. 2007. *Phönix aus der Asche? Politik und Kultur der niederländischen Republik im Europa des 17. Jahrhunderts*. Münster u. a. (Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas 16).

- Maljaars, A. 1996. *Het Wilhelmus. Auteurschap, datering en strekking. Een kritische toetsing en nieuwe interpretatie*. Kampen.
- Meeuwesse, K. 1951. Het Wilhelmus. Structuur en strekking. In: *De Gids* 114: 393–405.
- Meeuwesse, K. 1964. Wilhelmus van Nassouwe Rhetor. In: *Handelingen van het achtentwintigste Nederlands Filologencongres*, gehouden te Nijmegen op woensdag 1, donderdag 2 en vrijdag 3 april 1964. Groningen, 8–29.
- Mittler, F.L. 1855. *Herzog Heinrichs von Braunschweig Klagelied. Mit einem Nachworte über das Leben und die Dichtungen des Burkard Waldis*. Vermehrter Abdruck aus dem Hessischen Jahrbuche für 1855. Kassel.
- Mörke, O. 2007. *Wilhelm von Oranien (1533–1584). Fürst und Vater der Republik*. Stuttgart (Urban-Taschenbücher 609).
- Müller, U. 1974. *Untersuchungen zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters*. Göttingen (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 55–56).
- NDB = Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.) 1953–. *Neue Deutsche Biographie*. Berlin. Bisher 26 Bde.
- Nehlsen, E. 1993. *Wilhelmus van Nassauen. Studien zur Rezeption eines niederländischen Liedes im deutschsprachigen Raum vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*. Münster / Hamburg (Niederlande-Studien 4).
- NNBW = Molhuysen, Ph.C., Blok, P.J., Knappert, L., Kossmann, F.K.H. (Hg.) 1911–1937. *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*. Leiden. 10 Bde.
- Pecher, C.M. 2007. *Das Weltkonzil von Trient in franziskanischer Vermittlung. Eine Studie über das Werk, De civitate et civibus Dei ac de civitate civibusque Satanae des Südtiroler Franziskanerlehrten Ludovicus Boroius (O.F.M.)*. München (Kulturgeschichtliche Forschungen 29).
- Pleij, H. 2007. *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400–1560*. Amsterdam (Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 3).
- Poelhekke, J.J. 1978. *Frederik Hendrik, Prins van Oranje. Een biografisch drieluik*. Zutphen.
- Porteman, K., Smits-Veldt, M.B. 2009. *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1560–1700*. Amsterdam (Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 4).
- Schöffler, I. 1975. The Batavian Myth during the Sixteenth and Seventeenth Centuries. In: *Some Political Mythologies*. Papers delivered to the Fifth Anglo-Dutch Historical Conference, hgg. von J.S. Bromley und E.H. Kossmann. Den Haag, 78–101.
- Stopp, F.J. 1970. Henry the Younger of Brunswick-Wolfenbüttel. Wild Man and Werwolf in Religious Polemics 1538–1544. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33: 200–234.
- Zandvliet, K. (Hg.) 2000. *Maurits, Prins van Oranje*. Amsterdam, Zwolle.

PART 3

Usages by Rhetoricians and Humanists



Spitze Zunge gegen Luther

Judith Keßler

Jeder Mensch hat einen freien Willen. So jedenfalls lautet das Fazit eines Gedichtes mit dem Titel *So sijn dees woorden te vergeefs gesproken*, auf Deutsch: *Dann wurden diese Worte umsonst gesprochen*, aus der Feder von Anna Bijns, einer streng katholischen niederländischen Dichterin (* 1493 in Antwerpen; † 1575 ebenda), die zeitgleich zu Martin Luthers ersten reformatorischen Ansätzen in Wittenberg im damals süd-niederländischen Antwerpen lebte und arbeitete. Bijns, die sehr an den aktuellen theologischen Diskussionen interessiert war und dank enger Kontakte zum örtlichen Franziskanerkloster wohl auch immer dementsprechend auf dem neuesten Stand war, wurde insbesondere für ihre angriffslustigen Gedichte gegen Luther bekannt, die seit 1527 in zahlreichen Handschriften und Drucken überliefert sind. Sie scheute nicht davor zurück, sich auch in komplexe Themen einzuarbeiten und ihre Meinung zu wichtigen Glaubensfragen zu verteidigen, wobei sie immer der Lehre der katholischen Kirche treu blieb und diese mit ihren Gedichten vor reformatorischen „Angriffen“ zu schützen versuchte.¹

Das Gedicht über den freien Willen ist eines jener Gedichte, in denen Bijns dezidiert in einer theologischen Diskussion Stellung bezieht. In diesem Fall berührt sie einen zentralen Punkt christlichen Glaubens, nämlich die Frage, inwieweit der Mensch für seine Taten verantwortlich ist, inwieweit also Gott ihm die Möglichkeit gegeben hat, selbst über Gut und Böse zu entscheiden. Die Diskussion wird in den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts hauptsächlich zwischen Martin Luther und Desiderius Erasmus geführt, die ja beide für Reformen in der Kirche eintreten, wenn auch in unterschiedlich starker Form.² Luther vertritt kurz zusammengefasst den Standpunkt, dass der Mensch keinen freien Willen habe, denn ein solcher freier Wille würde Gottes Allmacht Grenzen setzen. Das jedoch ist nach Luthers Überzeugung unmöglich, da die Allmacht sich gerade durch ihre Unbeschränktheit definiere. Also kann der Mensch auch nicht zum Beispiel durch den Kauf von Ablässen eine

-
- 1 Zur Biographie von Anna Bijns: Van den Branden (1911). Umfassend zu Leben und Werk: Roose (1963); Pleij (2007), Pleij (2011), Keßler (2013). Textausgaben: Keßler und Oosterman (2007a, b, c); Bogaers und Van Helten (1875); Jonckbloet und Van Helten (1886); Soens (1902).
 - 2 Allgemein zur Diskussion um den freien Willen: Akerboom (1995).

vorzeitige Beendigung etwaiger göttlicher Bestrafung erzwingen, denn Gott lässt sich nicht durch menschliches Handeln zwingen. Gott rettet den Menschen einzig, weil er barmherzig ist und weil er es will. Die Grundlage für diese Diskussion von Luthers Seite aus leitet sich aus seinen 95 Thesen zu Buße und Ablass aus dem Jahr 1517 ab, die 1520 in der Heidelberger Disputation noch weiter präzisiert werden sollten.³

Im Gegensatz dazu gesteht Erasmus dem Menschen ein gewisses Maß an freiem Willen zu, um über seine Handlungen bestimmen zu können. Das Böse, so argumentiert er, ist ja etwas zutiefst Menschliches und kann deshalb nicht von Gott kommen. Denn Gott ist zwar allmächtig, wie Luther sagt, darüber hinaus aber auch, anders als der Mensch, ganz und gar gut. Gott kann nichts Böses tun. Also kann nur der Mensch für das Böse verantwortlich sein, und zwar, indem er sich selbst entscheidet, ob er etwas Gutes oder Böses tun will.⁴ Somit ist der Mensch auch in der Lage, seine Sünden bis zu einem gewissen Grad wieder gutzumachen, bzw. dafür Buße zu tun und seine Schuld zu vermindern – und genau das gesteht Luther dem Menschen nicht zu.

Luther und Erasmus tragen ihre Diskussion insbesondere in zwei Schriften aus: Erasmus' *De libero arbitrio diatribe sive collatio* und Luthers Reaktion darauf, sein Traktat *De servo arbitrio*.⁵ Luthers harsche Antwort, in der er mit Erasmus ins Gericht geht, wird nicht nur wegen der unterschiedlichen theologischen Standpunkte, sondern auch wegen des rauen Tones, den Luther verwendet, zum Bruch zwischen beiden führen, obwohl sie vordem den gegenseitigen Reformansätzen durchaus positiv gegenüber gestanden haben.

3 Der Zusammenhang zwischen Luthers Thesen, der Heidelberger Disputation und Luthers Standpunkt zum freien Willen wird u. a. erläutert sowohl in Akerboom (1995), 121–123, als auch in Wenz' Vorwort zur Ausgabe von Erasmus' *De libero arbitrio* (Wenz (1998) 5). Zu Luthers Auffassung zur Allmacht Gottes und der daraus folgenden Unfreiheit des menschlichen Willens s. Lohse (2006) 110–112 und 121; Folkers (2006) 300; Bayer (2003) 170–171. Sowohl Folkers als auch Bayer leiten Luthers Auffassung ab aus dem, was er am Ende seines Traktats *De servo arbitrio* sagt: „Nun aber, da Gott mein Heil außerhalb meines Willens in seinen Willen aufgenommen hat, und nicht durch mein Werk oder Lauf, sondern durch seine Gnade und Barmherzigkeit versprochen hat, mich zu retten, so bin ich sicher und gewiß, daß jener treu sei und mich nicht belügt“ (Folkers (2006) 300). Der freie Wille, so zeigt Folkers in Übereinstimmung mit Lohse weiterhin, bezieht sich für den Menschen ausschließlich auf Dinge, die unter ihm sind, und über die Gott ihn laut Genesis 1, 26–29 explizit als Herrscher angestellt hat (Folkers (2006) 290). Luther betont außerdem, „dass Gottes Vorherbestimmung und Erwählung, nicht aber die Gerechtigkeit des menschlichen Willens der Grund des Heils ist“ (Lohse (2006) 117). Vgl. hierzu auch Bayer (2003) 168–171 und Akerboom (1995) 131 und 270–271.

4 Erasmus' Haltung wird erläutert in Bayer (2003) 170–173 und in Lohse (2006) 82–83. Außerdem: Wenz (1998) 5–7.

5 Erasmus (1524); Luther (1526).

Diese Skizze der Diskussion soll zur Einführung in das Thema der Streitfrage genügen. Bevor ich nun auf Bijns' Gedicht selbst weiter eingehe und auf ihre Haltung in der Debatte, die der von Erasmus sehr nahe kommt, will ich kurz den literarischen Kontext umreißen, der für Bijns bestimmend ist. Zunächst will ich also die Frage nach ihr selbst als Autorin, nach ihrem Werk und nach ihrer bevorzugten Textgattung beantworten. Dies soll uns zu der zentralen Frage hinführen, warum gerade diese Gattung ihr für dieses Thema als besonders geeignet erschienen sein muss.

1 Anna Bijns: Leben, Werk

Die niederländische Dichterin Anna Bijns ist der deutschsprachigen Forschung zur Lutherrezeption im frühen sechzehnten Jahrhundert noch weitgehend unbekannt.⁶ Dies ist einerseits wegen der – sicherlich vorhandenen – Sprachbarriere erklärlich, andererseits aber verwunderlich, da Luther selbst insbesondere in den ersten Jahren nach dem Thesenanschlag gerade die Ereignisse in den Niederlanden mit großem Interesse verfolgte. Immerhin waren sie eines der ersten Länder, in das einige seine Ordensbrüder seine Vorstellung vom wahren christlichen Glauben vermittelten. Der wohl bekannteste Vertreter des Augustinerordens war Jacobus Praepositus, der schon seit 1519 in Antwerpen, dieser größten und wichtigsten der niederländischen Handelsstädte, als Prediger tätig war. Als Prior des dortigen Augustinerklosters führte er einen regen Briefwechsel mit Luther, doch nur wenig später zwangen ihn die Umstände, die es der neuen Lehre im von alters her katholischen Flandern sichtlich schwer machten, seinen Wohnsitz ins norddeutsche Bremen zu verlagern.⁷

Der (süd)niederländische Katholizismus wehrte sich in dieser Anfangsphase mit Händen und Füßen gegen die neue Lehre. Eine wichtige Rolle im Widerstand, auch später noch, spielte der bereits erwähnte Orden der Franziskaner,

6 Die einzige mir bekannte deutschsprachige Publikation zu Bijns ist bisher Schneiderwirth (1933).

7 Zu Praepositus: Janssen (1862). In diesem Zusammenhang sei auch an Praepositus' Mitbrüder Johannes van Esschen und Hendrik Vos erinnert, die 1523 wegen der Verkündigung ketzerischer Lehren vom Magistrat der Stadt zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt wurden. Das Los der beiden inspirierte Luther noch im gleichen Jahr zum Verfassen seines *Sendbriefs an die Christen im Niederland* und zum Schreiben eines Liedes mit dem Titel *Ein neues Lied wir heben an*. Letzteres sollte sich als medialer Geniestreich erweisen: frei von jeder Zensur und damit unbehelligt von katholischer Kontrolle, konnte die Lobeshymne auf den Märtyrertod der beiden Mönche in protestantischen Kreisen kursieren und die Brüder und Schwestern im Glauben zur Standhaftigkeit ermutigen; vgl. hierzu Akerboom und Gielis (2005).

der wie die Augustiner ebenfalls in Antwerpen vertreten war.⁸ Im Gegensatz zu ihnen waren die Franziskaner keineswegs reformgesinnt, sondern predigten gegen Luther. Daneben wussten sie sich aber auch eines weiteren, sehr effektiven Mittels zu bedienen: sie spornten katholische Autoren an, volkssprachliche literarische Werke mit starker anti-protestantischer Tendenz zu schreiben, die vor allem von Laien gelesen werden sollten. Ganz besonders tat sich dabei Matthias Weynsen hervor, der umtriebige Prediger, der in den zwanziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts im Rheinland unterwegs war, gleichzeitig aber auch als Provinzial den Antwerpener Franziskanern vorstand und daher die Initialzündung der Verbreitung lutherischer Lehren in den Niederlanden in eben jener Stadt hautnah mitbekommen hatte. Er soll gleich mehrere Autoren zum Verfassen katholischen Propagandamaterials angestellt haben.⁹ Eine aber, die er erst gar nicht erst von der Wichtigkeit anti-lutherischer Texte überzeugen musste, war Bijns.

Anna Bijns verdiente ihren Lebensunterhalt als Lehrerin, beschäftigte sich aber in ihrer freien Zeit mit dem Schreiben von Gedichten. Sie hatte eine Vorliebe für das zu der Zeit populäre Genre des *refrein*, eine Weiterentwicklung der französischen Ballade, wie es von den bürgerlichen Dichtgenossenschaften der *rederijkers* mit Vorliebe verwendet wurde. *Rederijkerskammern*, wie diese Vereinigungen genannt wurden, gab es vor allem in den südlichen Niederlanden in nahezu jedem Dorf und jeder Stadt. In den Zusammenkünften widmete man sich vor allem der Produktion von Literatur, wobei insbesondere Poesie und Drama eine wichtige Rolle spielten. Da die *rederijkers* sich gerne in ihren literarischen Fähigkeiten maßen, hielten sie kammerinterne, aber auch lokale und große, mehrtägige interlokale Wettkämpfe ab, in denen mit einem besonders guten Theaterstück zu einem vorab festgesetzten Thema ein Preis gewonnen werden konnte. Diese Wettkämpfe entwickelten sich aus Schützenfesten heraus und bedeuteten für die Stadt, in der sie abgehalten wurden, einen enormen Zugewinn an Prestige.¹⁰

8 Über die Geschichte der Franziskaner allgemein: Robson (2006); Roest (2000). Insbesondere zu den Antwerpener Franziskanern (wenn auch ideologisch gefärbt): Schlager (1904); Schlager (1909).

9 Diese Meinung vertritt Herman Pleij, der es als erwiesen ansieht, dass Weynsen auch Bijns zum Verfassen von Literatur gegen Luther angespornt hätte; vgl. hierzu Pleij (2000) 203–207. Dazu auch: Roose (1963) 46–49. Zur Person von Weynsen: Bautz (2008) Sp. 996–997.

10 Zu den *rederijkers* gibt es eine Fülle niederländischsprachiger Literatur. Für grundlegende Informationen zu den Kammern und zur *rederijkers*-Literatur sind die folgenden Ausgaben zu empfehlen: Pleij (2007); Ramakers (2003); Oosterman und Ramakers (2001). Speziell zu verschiedenen Kammern: Van Bruaene (2008); Van Bruaene (2004); Van Dixhoorn

Neben dem Theater war auch die Poesie für die *rederijkers* eine wichtige literarische Ausdrucksform, und das gilt ganz besonders für das *refrein*. Ein *refrein* besteht aus mindestens vier Strophen, von denen die letzte immer einem *prince* („Prinz“) gewidmet ist.¹¹ Am Ende einer jeden Strophe wird eine Refrainzeile wiederholt, die sogenannte *stokregel*, die den Inhalt der Strophe sinnspruchartig zusammenfasst. Die Qualität eines *refreins* lässt sich nach zeitgenössischer Vorstellung vor allem an der Komplexität des Reimschemas messen und an der Art und Weise, wie mit Sprache und Stilmitteln gespielt wird. Dabei gilt: je komplizierter die Reimformen, desto besser ist das *refrein*; eine Auffassung, bei der mitunter die Form wichtiger zu sein schien als der Inhalt, was den *rederijkers* vor allem in der Forschung des neunzehnten Jahrhunderts den Ruf einbrachte, der Epideiktik verfallen zu sein.¹²

Anna Bijns beherrschte das Fach des *refreins* genauso gut wie ihre männlichen *rederijkers*-Kollegen, zu deren Kammern sie als Frau jedoch keinen Zutritt hatte. Im Gegensatz zu einigen von ihnen wusste sie jedoch immer, die Balance zwischen Form und Inhalt zu halten: ihre Gedichte entsprechen formal höchsten *rederijkers*-Ansprüchen, kommen aber keineswegs als inhaltsleere Phrasen daher. Im Gegenteil: Bijns hatte, als orthodoxe Katholikin, eine ausgeprägte Meinung zu Luther und seiner neuen Lehre, wie sie sie auch in dem Gedicht zum freien Willen vertritt.

Für die Franziskaner waren Bijns' Gedichte ein Glücksgriff. Wie gesagt, spornten sie normalerweise katholische Autoren an um gegen Luther zu schreiben; in Bijns' Fall war das nicht nötig. Sie produzierte von sich aus, um Luther die Stirn zu bieten. Damit ihr Werk von einem größeren Publikum gelesen werden konnte, mussten die Franziskaner, allen voran Matthias Weynsen, ihre Gedichte nur noch bündeln und als Gedichtband drucken lassen. So kam es, dass neben den umfangreichen Handschriften A (Brüssel, KB, 19547) aus 1542–1545 und B (Gent, UB, 2166) aus 1529, beide mit jeweils mehr als hundert *refreinen* von Bijns, auch drei gedruckte Gedichtbände erschienen.

(2004); Moser (2001). Speziell zum *rederijkers*-Drama: Waite (2003); Hummelen (1958). Die einzige überlieferte zeitgenössische Poetik ist Matthijs de Casteleins *De const van rethoriken* (herausgegeben von Geirnaert (1986)).

- 11 Ursprünglich galt diese Widmung dem Vorsitzenden der Kammer, der *prince* genannt wurde. Im Laufe der Zeit konnten zum Beispiel in religiösen Gedichten Gott oder Christus gemeint sein, oder auch, in anderen Fällen, eine nicht weiter zu identifizierende Person. Auch die weibliche Form *princersse* („Prinzessin“) kommt sowohl in religiösen Gedichten (für Maria) als auch in Liebesgedichten (für die Geliebte) regelmäßig vor.
- 12 Zum *refrein* sind die folgenden Studien zu empfehlen: Coigneau (1980–1983); hier ist auch eine gute Definition des Genres zu finden (Coigneau (1980–1983) Bd. 1, 9–13). Außerdem: Van Elslander (1953).

Der erste gedruckte Gedichtband, von dem man annimmt, dass Weynsen bei der Publikation geholfen hat, erschien 1528 unter dem Titel *Schoon ende suverlijc boecxken inhoudende veel constige refereinen* („Schönes und reines Büchlein, viele kunstvolle *refreinen* enthaltend“).¹³ Er enthält 23 *refreinen*, von denen viele explizit Luthers Lehre als ketzerisch und teuflisch anprangern; oftmals deutet Bijns mit einem bekannten katholischen Bild über die Ketzer an, dass Luther und seine Anhänger Abgesandte des Teufels oder gar „irdische Teufel“ seien.¹⁴ Das Gedicht über den freien Willen ist das zwanzigste in dieser Sammlung.

Um 1548 erscheint der zweite Band, das *Tweede boeck vol schoone ende constighe refereynen* (das „Zweite Buch voll schöner und kunstvoller *refreinen*“). Auch dieser Band enthält 23 ebenfalls vor allem gegen Luther gerichtete *refreinen* von Bijns, aber darüber hinaus auch ein *refrein* eines Priesters und *rederijkers*, des Genters Stevijm van den Gheenste, der Bijns für ihren tapferen Kampf gegen Luther lobt.

Der dritte und letzte Band erscheint 1567 unter dem Titel *Seer scoon ende suyver boeck, verclarende die mogentheyts Gods, ende Christus ghenade, over die sondighe menschen* („Sehr schönes und reines Buch, erklärend die Macht Gottes, und Christi Gnade, über die sündigen Menschen“). Die *refreinen*, die hier gesammelt wurden, 70 an der Zahl, kennzeichnen sich vor allem durch ihren religiösen und devoten Inhalt. Luthers Lehre ist (fast) kein Thema mehr, und die Gedichte sind auch weit weniger angriffslustig und polemisch als die in den ersten beiden Bänden. Immerhin hatte sich ein Jahr vorher der Bildersturm zu Antwerpen ereignet; die katholische Bevölkerung stand noch unter dem Schock der Ereignisse, die die katholische Regierung in ihren Grundfesten erschüttert hatte.¹⁵ Wie viele andere katholische Einrichtungen auch, hatte das Franziskanerkloster besonders zu leiden: Es war in den Wirren des Bildersturmes abgebrannt.¹⁶ Und so erfüllte der Sammelband mit Bijns' *refrei-*

13 Für die Textausgaben der drei Bände und der beiden Handschriften s. Fußnote 1.

14 So lautet zum Beispiel der Titel des siebzehnten *refreins* desselben Gedichtbandes *Tsijn eertsce duvels die de menschen quellen* („Sie sind irdische Teufel, die die Menschen quälen“). Dem *refrein* zufolge mit dem Titel *Dit comt meest al tsamen uut Luthers doctrijne* („Das kommt alles zusammen von Luthers Lehre“), Nummer 15 aus der Sammlung, ist Luther sogar vom Teufel besessen: *De prince der duvelen / is ontbonden / En hi heeft sijn ingelen uut gesonden / Maer selve heeft hi Lutherum beseten* („Der Prinz der Teufel ist entfesselt / Und er hat seine Engel ausgesandt / Aber selbst hat er Luther besessen“).

15 Zu den religiösen Hintergründen des Bildersturms in Antwerpen: Van Eijnatten und Van Lieburg (2006); insbesondere zur Verbreitung des Calvinismus in Antwerpen und seine Rolle im Bildersturm: 163–165.

16 Ganz explizit verweist Pippinck am Ende seines Vorwortes auf die Ereignisse, wenn er berichtet, dass er seine Einleitung auf den Gedichtband schrieb *in ons erm verbrant Cloos-*

nen neben der Bestätigung im Glauben für die katholische Leserschaft noch einen viel weltlicheren Zweck, nämlich das Sammeln von Geldern für den Wiederaufbau. Nicht umsonst lobte der Redakteur des Buches, der Franziskaner-Ordensvorsteher Henrick Pippinck, in seiner Widmung die *grootte jonste ende [het] goet herte* („die große Gunst und das gute Herz“) der Gräfin Maria von Mansfelt, die seinem Orden zuvor in Gelddingen wohl immer unter die Arme gegriffen hatte, und die hier ganz unverfroren um weitere Spenden angegangen wurde. Als Gegenleistung widmete er ihr das Buch als *cleyne teeken der danckbaerheyt* („kleines Zeichen der Dankbarkeit“).¹⁷

Alle drei Bände wurden im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts und bis weit ins siebzehnte Jahrhundert hinein immer wieder nachgedruckt. Bijns' *refreinen* erfreuten sich größter Beliebtheit beim niederländischen Publikum, auch lange nachdem Flandern nach dem Fall von Antwerpen in 1585 endgültig wieder katholisch geworden war. Bijns hatte sich als bedeutende Dichterin etabliert; ihre *refreinen* wurden sogar in einigen Städten als Schulbücher zugelassen. Zahlreiche *refreinen* findet man außerdem in anderen Quellen; immer wieder in Handschriften, aber auch in Drucken, die nicht nur als Dichtbände, sondern auch explizit als Liederbücher ihr Publikum finden sollten. Erst als der Geschmack sich grundlegend geändert hatte und die *refreinen* ab der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts den Sonetten weichen mussten, geriet Bijns' Werk in Vergessenheit.¹⁸

ter der Minnebroeders inder stadt van Antwerpen („in unserem armen verbrannten Kloster der Minderbrüder in der Stadt Antwerpen“; Keßler und Oosterman (2007c) 9). Scheerder zeigt, dass die Bilderstürmer die Ziele ihrer Aktionen ganz bewusst wählten. Sie hatten neben den Figuren und bildlichen Darstellungen und Kirchen auch ganz besonders die Klöster der Bettelorden im Auge, *omdat de kloosterlingen inquisiteurs waren of in hun sermoenen de hervormden heftig bestreden hadden* („weil die Mönche Inquisitoren waren oder in ihren Predigten die Reformierten heftig bekämpft hatten“; Scheerder (1978) 57–58). Dass also gerade das Franziskanerkloster so stark verwüstet wurde, war demzufolge weder Zufall noch Willkür.

17 Über Pippinck: Van Heel (1940). Maria von Mansfelt stirbt am 5. Februar 1570, keine drei Jahre nach der Publikation des Buches. Zu ihr und ihrem Mann, Peter Ernst von Mansfelt: De Schepper (2009). Von Mansfelt ist ihr zweiter Ehemann nach Charles de Lalaing, der bereits 1558 starb. Übrigens gehört zum territorialen Besitz der Grafen von Mansfelt die Stadt Eisleben, die Geburtsstadt Martin Luthers; vgl. Geevers (2008) 139. Alle Zitate: Keßler und Oosterman (2007c) 7.

18 Zur Überlieferungsgeschichte: Die Drucke werden beschrieben in Roose (1963) 53–70. Die fünfzehn wichtigsten Handschriften beschreibt ebenfalls Roose (1963) 71–138; darin auch eine Beschreibung der Parallelüberlieferungen. Ebenso, aber wesentlich knapper: Van Elslander (1953) 21–23; Coigneau (1980–1983) Bd. 1, 73–109. Darüber hinaus zu Handschrift Brüssel, KB, II 270, der wahrscheinlich ältesten Quelle mit *refreinen* von Bijns: Lyna (1924); Willems (1925); Keßler (2007).

2 Über den freien Willen

Wenn wir uns nun insbesondere auf das *refrein* über den freien Willen richten, dann wird deutlich, dass dies ein Beispiel jener Gedichte von Bijns ist, wie sie vor allem in den ersten beiden gedruckten Sammelbänden zu finden sind: Es handelt sich um eines jener Gedichte, in denen sie voller Hass gegen Luther zu Felde zieht. Dabei verlässt sie sich in diesem Fall aber nicht auf Polemik, sondern sie versucht, auf der Basis theologischer Argumente ihre Leser zu überzeugen; dies ist das Ziel ihres Gedichtes. Sie argumentiert kontrovers, und zwar so, wie es dem lateinischen Wortsinn entspricht: *contra versus*, also gegen jemanden oder etwas gerichtet. Damit wird eine Gegenüberstellung zweier konträrer Standpunkte suggeriert. Und darum geht es auch: In Bijns' Denkmuster ist Luther ein Synonym für den Weg ins Verderben. Die katholische Tradition aber und ihre Interpretation vom Willen Gottes sind für Bijns ein Synonym für das absolut Gute. Dazwischen gibt es keinerlei Nuancen.

In diesem Spannungsfeld zwischen Gut und Böse schreibt Bijns ein Gedicht, das den freien Willen beweisen soll, und zwar aus den Worten der Heiligen Schrift. Das zeigt die kurze Einleitung, die dem Text vorangestellt ist.¹⁹ Dort wird gesagt, dies sei ein *Refereyn declarerende uut der heyliger scriftueren / dat de menschen hebben eenen vryen wille* („Refrein, das aus der Heiligen Schrift erklärt, dass die Menschen einen freien Willen haben“). Damit wird klar, wie Bijns ihre Argumentation aufbauen wird, nämlich immer ganz dicht am Bibeltext und gespickt mit zahlreichen Querverweisen zur Bibel. Dabei schreibt Bijns zwar gegen Luthers Auffassung, doch ohne *ihm* zu schreiben; es ist fraglich, ob Luther jemals auch nur ein *refrein* von ihr gelesen hat. Eine persönliche Kontroverse hat es wohl nicht gegeben. Im Gegenteil, Bijns schreibt für ihre Landsleute, für die (katholischen) Laien, denen deutlich gemacht werden soll, welcher Weg denn nun tatsächlich – Bijns' Meinung nach – zur Vergebung der Sünden führt. Sie sollen von der aus Bijns' Sicht verderblichen lutherischen Lehre ferngehalten werden.

Mit der Besprechung des *refreins* kommen wir zu der zentralen Frage nach dem Grund für die Wahl des Mediums in diesem speziellen Fall, in dem Bijns sich in die bestehende Diskussion rund um den freien Willen einbringt. Für die Wahl gibt es sowohl miteinander eng verbundene formale und inhaltliche Argumente als auch Argumente, die die im *refrein* angewandte Rhetorik betreffen.

19 Für den vollständigen niederländischen Text und eine deutsche Prosaübersetzung verweise ich auf den Anhang.

3 Form und Inhalt

Zuvor habe ich erwähnt, dass Anna Bijns in diesem Gedicht zahlreiche Bibelzitate verarbeitet. Wenn man sich den Inhalt dieser Zitate ansieht, dann fällt auf, dass eigentlich alle Zitate dasselbe Thema besprechen, es aber in variiert Form wiedergeben. Als Beispiel sollen zwei Zitate aus der ersten Strophe dienen. Dort sagt Bijns zunächst in den Versen drei und vier:

Wildi tot mi keeren / ic keere mi tot dy Zacharie i
 Dus roept god dicwils / so scriftueren leeren
 Str. 1, V. 3–4

„Wenn Du Dich mir zuwendest, dann wende ich mich Dir zu“, / so sagt Gott oft, wie die Bibel lehrt.

Und weiter, zum Ende der Strophe:

Mijn avontmael is bereet naer tbetamen Luce xiiii
 Die wilden quamen / god en heeft nyet gebroken
 Comt tot mi al die dorst / roept Christus bi namen Johan vii
 Hebben wi geen en wille so ketters ramen
 So sijn dees woorden te vergeefs gesproken.
 Str. 1, V. 10–15

„Mein Abendmahl ist bereitet, wie es sich gehört / Diejenigen, die wollten, kamen. Gott hat sein Wort nicht gebrochen. / „Kommt alle zu mir, die dürstet“, ruft Christus. / Wenn wir keinen freien Willen haben, wie die Ketzer behaupten, / dann wurden diese Worte umsonst gesprochen.

Die Bibelzitate, deren Quelle in diesem Gedicht immer auch in der Form von Marginalnoten angegeben werden (wie hier Zacharias 1, Lukas 14 und Johannes 7), haben einen sehr ähnlichen Inhalt. Immer wieder wird hier auf die Wahl angespielt, die Gott dem Menschen vorlegt: Gott hat alles vorbereitet, wie zum Beispiel das Abendmahl. Der Mensch muss nur noch *frei-willig* zu ihm kommen. Das impliziert ein Leben nach Gottes Geboten, aber um die genaue Durchführung desselben soll es in diesem Gedicht nicht weiter gehen. Wichtig ist für Bijns vielmehr, dass alle diese Bibelzitate beweisen sollen, dass Gott den Menschen immer wieder vor die Wahl stellt, und dass es des Menschen freie Entscheidung ist, Gottes Angebot anzunehmen. Dieses Angebot wird dem Publikum nun in allen fünf Strophen immer wieder und immer in leicht abge-

änderter Form vorgelegt, wobei jedes Mal die Kernaussage – jeder Mensch hat einen freien Willen – in der *stokregel* (Vers 15) wiederholt wird. Durch die stete Variation auf dasselbe Thema mit derselben Technik (dem Zitieren aus der Bibel) scheint es von Strophe zu Strophe jedoch kaum eine inhaltliche Weiterentwicklung zu geben, im Gegenteil: Inhaltlich gesehen gibt es eigentlich kaum Gründe, die Strophen in genau dieser Reihenfolge stehen zu lassen. Es gibt nämlich keinerlei strophenübergreifenden inhaltlichen Verbindungen, außer eben der Tatsache, dass sie dasselbe Thema behandeln.

Die einzige ordnende Anweisung ist in der letzten Strophe zu finden, nämlich in ihrer Überschrift *prince*, die angibt, dass es sich hierbei um die letzte Strophe handeln muss. Da diese Strophe einen besonderen Status als Abschluss eines *refreins* hat, muss sie einen zusammenfassenden Charakter haben oder auf andere Weise den Höhepunkt des Gedichtes bilden. Das geschieht hier auch. In jeder Strophe werden ja die unendliche Gnade Gottes und seine Bereitschaft, dem Sünder zu verzeihen, anhand von Bibelzitate bewiesen. Das wird in allen Strophen angedeutet und geschieht ganz explizit zum Beispiel in der *prince*-Strophe, weil dort die Schlussfolgerung aus dem Vorhergehenden gezogen wird. Dem Leser wird jetzt gesagt, was er denn eigentlich tun soll:

Werpt wech al u overdaet / doet mijn bevel
 Maect u een nieu herte / laet u overspel
 O huys van Israel / waer om suldi sterven
 Seyt god duer den prophete Ezechiel
 Ic en begeere sonders doot niet / al is hi fel

Ezec xviii

Str. 5, V. 1–5

„Werft alle Untaten von Euch, gehorcht meinem Befehl. / Macht Euch ein neues Herz, lasst Euren Betrug. / O Haus von Israel, warum solltest Du sterben?“ / So sagt Gott durch den Propheten Ezechiel. / „Ich will nicht, dass ein Sünder stirbt, auch wenn er böse war.“

Dass Gott wirklich gnädig ist, zeigt Bijns, indem sie den Wahrheitsgehalt der Aussage gleich doppelt betont; einmal nämlich, indem sie das Angebot zur Versöhnung und Vergebung als Worte Gottes bezeichnet, ihm die sogar in den Mund legt, und einmal, indem sie außerdem die Quelle dieser Worte expliziert: Ezechiel 18 (die genaue Stelle ist Kapitel 18, Vers 30). Es ist Gottes Wort also, das getreu in der Bibel niedergeschrieben wurde. An einer solchen Quelle darf nicht gezweifelt werden, das sollten sogar die Lutheraner einsehen, meint Bijns, die sich für alle theologischen Fragen ja ausschließlich auf die Schrift berufen.

Es sind eben jene bibeltreuen Lutheraner, die insbesondere in der *stokregel* mit einem rhetorischen Kunstgriff vorgeführt werden. Syntaktisch gesehen handelt es sich bei dem *stok* um einen Halbsatz, der eine Folge angibt. Die dazugehörige Bedingung steht in einem Nebensatz, der noch zum vorherigen Vers gehört. Dabei wird die eigentliche Aussage des gesamten Gedichts ins Negative gekehrt. Bijns sagt nicht, wie man aufgrund der vielen Zitate erwarten könnte: „Jeder Mensch hat einen freien Willen“, sondern sie formuliert indirekt: „Wenn wir keinen freien Willen haben [...], dann wurden diese Worte umsonst gesprochen“. Mit „diese[n] Worte“ sind die Worte Gottes gemeint, in denen er den Menschen vor die Wahl zwischen Gut und Böse stellt, und die in der jeweiligen Strophe vorher mit zahlreichen Bibelziten belegt wurden. Dass diese Worte ausgesprochen wurden, ist also verbürgt und das müssen auch die Lutheraner annehmen. Wenn es sich bei diesen wiederholten Angeboten um Worte Gottes handelt, dann sind diese Angebote *per definitionem* wahr, denn an Gottes Wort ist nicht zu zweifeln. Wer dem Menschen den freien Willen, also die freie Wahl zwischen Gut und Böse verbietet, handelt somit gegen Gottes Willen und macht sich automatisch zum Ketzer. Damit ist diese Umkehrung, die Bijns jeweils in den letzten beiden Versen einer Strophe gebraucht, wesentlich effektvoller als die simple Feststellung, dass jeder Mensch einen freien Willen hat, denn dadurch kann Bijns nicht nur die katholische Bibellesung bestätigen, sondern gleichzeitig alle Andersdenkenden diffamieren.

4 Argumentationsstruktur

Die hiervor beschriebene Menge der Zitate und ihre Unterschiedlichkeit, oder auf Latein: die *copia et varietas*, ist seit der Antike ein bekanntes und gebräuchliches Stilmittel, um den Leser oder Zuhörer eines Textes zu überzeugen. Dazu kommt in diesem Fall als besonderes Überzeugungsmittel, dass die Argumentation im *refrein* sich auf die besondere Autorität der Bibelzitate stützt, da Gott oder Christus die Argumente selbst verwendet haben. Darum gibt Bijns zu allen Zitaten, die sie verwendet, an, von wem sie ursprünglich stammen. Und sie zitiert nicht nur, sondern sie lässt Gott und Christus in Figurenrede sogar selbst zu Wort kommen.²⁰ Im gesamten Gedicht gibt es kein Zitat und somit kein

20 In der Übersetzung habe ich das kenntlich gemacht, indem ich an den betreffenden Stellen Anführungszeichen hinzugefügt habe. Grundlegend für das Studium der Rhetorik im Mittelalter sind immer noch die Studien von Murphy (1971, 1974 und 1983) sowie der Sammelband von Plett (1993). In meiner Untersuchung der Argumentationsstruktur folge ich jedoch den argumentationstheoretischen Ansätzen der „Amsterdamer Schule“, wie sie

Argument, dass nicht mit einer Quellenangabe belegt wurde. Das zeigt sich am deutlichsten, wenn wir uns schematisch die argumentative Struktur des *refreins* vor Augen halten, hier am Beispiel der ersten Strophe:

These:	Die Menschen haben einen freien Willen; Gott überlässt dem Menschen die Wahl zwischen Gut und Böse
Argument 1:	Gott will, dass die Menschen ein heiliges Leben führen
Unterstützung 1:	1Thess 4,1 ²¹
Argument 2:	Gott wird die Entscheidung für das Gute belohnen
Unterstützung 2:	Zach 1, 3
Argument 3:	Gott wird auch die beschützen, die gesündigt haben
Unterstützung 3:	Jer 3, 12–13
Argument 4:	Gott sagt, er will die Menschen beschützen
Unterstützung 4:	Matt 23, 37
Argument 5:	Gott möchte zusammen mit den Menschen das Abendmahl zu sich nehmen
Unterstützung 5:	Luk 14, 12–24
Argument 6:	Christus wird denjenigen zu trinken geben, die Durst haben
Unterstützung 6:	Joh 7, 37–39

Wie aus diesem Schema hervorgeht, wird in der Argumentation in dieser Strophe (und das gilt auch für die übrigen vier Strophen) ausschließlich mit Bibelzitataten gearbeitet, die außerdem so korrekt wie möglich (also wie damals üblich mit Kapitelangaben) belegt werden. Bei diesen Zitaten fällt gleich auf, dass hier immer nur eine Seite der Entscheidung beleuchtet wird, und zwar indem die direkten Folgen einer Entscheidung des Menschen dargestellt werden. Wenn der Mensch sich für das Gute entscheidet, wird er von Gott belohnt werden, wird er beschützt werden, wird er zusammen mit Gott das Abendmahl einneh-

insbesondere von Schellens und Verhoeven (1994) propagiert wird. Ausführliche Informationen zur Methode in Keßler (2013).

21 Bijn's verweist ausschließlich nach Kapiteln in den Büchern der Bibel. Die Versangaben habe ich hinzugefügt.

men dürfen usw. Mit andere Worten: Wer das möchte, wer das Gute erreichen will, hat schlichtweg nur *eine* Möglichkeit, sich zu entscheiden. Genauso wird in anderen Strophen das Schlechte gezeigt, das dann von Gott bestraft werden wird. Niemals jedoch wird Bijns sagen, dass eine Entscheidung gegen die katholische Auslegung von Gottes Wort – und damit gegen das Gute – positive Folgen haben kann, weil das schlichtweg für sie undenkbar ist. Auch wenn der Mensch, wie sie hier sagt, einen freien Willen hat: Die Entscheidung, die er „freiwillig“ nehmen soll, zeichnet sie ihm ganz genau vor, indem sie die möglichen Folgen erörtert. Solchen Argumenten kann einfach nicht widersprochen werden – zumindest dann, wenn man sich der katholischen Interpretation anschließen kann. Wieder zeigt sich, dass das *refrein* sich nur an ein katholisches Publikum richten kann, das sowieso schon Bijns' Sicht der Dinge weitgehend zustimmt.

5 Erfolge

Die Struktur einer jeden Strophe ist extrem einfach und gleichmäßig, und durch die inhaltliche Ähnlichkeit mit der besonderen Betonung der wiederkehrenden *stokregel* ist das gesamte *refrein* zyklisch, um nicht zu sagen: redundant. Bijns wirbt damit fast schon aufdringlich für das Gute. Wie können Gedichte wie dieses, das sich nicht an die klassischen Regeln guter Rhetorik hält und das keinen geradlinigen Aufbau kennt, so erfolgreich sein, dass Bijns die Technik regelmäßig anwendet und gleich drei Gedichtbände damit füllen kann? Darüber hinaus handelt es sich um Gedichtbände, die mehrfach neu aufgelegt werden und die bis ins siebzehnte Jahrhundert hinein begeistert gelesen werden. Was also macht die Gattung des *refreins* so geeignet, um eine große Leserschaft zu erreichen? Anders gefragt: Gab es Alternativen?

Die Antwort lautet schlicht: Nein, es gab keine Alternativen. Jedenfalls gab es die nicht für Bijns als Frau, die allein wegen ihres Geschlechts weitaus weniger Möglichkeiten für eine schulische oder gar universitäre Ausbildung hatte als Männer; sie hatte natürlich auch keinen Zugang zum Priestertum. Insofern muss ihr der Weg zu den typischen Gattungen gelehrter Konversation von vorneherein verschlossen gewesen sein. Doch man ist sich einig, dass Bijns trotz ihrer wohl kurzen Schullaufbahn eine gebildete Frau war. Gerade das *refrein* über den freien Willen zeigt, dass sie sowohl das Thema als auch die Diskussion darüber (und die geeigneten Bibelstellen) sehr genau kannte.

Zu der Zeit, als Anna Bijns in der Kontroverse Stellung bezog, war das *refrein* bei den *rederijkers* und beim Publikum gleichermaßen beliebt. Diese Gattung

war durchweg volkssprachig, denn sowohl bei den *rederijkers* als bei ihrem Publikum handelte es sich um Bürger, die nur wenig oder kein Latein konnten. Ein *refrein* war also für alle problemlos zu verstehen, denn es war auf sein Publikum zugeschnitten. Hier schrieben theologische Laien für ein Publikum auf Augenhöhe, das eine Erwartungshaltung in Bezug auf Literatur aufgebaut hatte, auf Formen und Inhalte, auf Rhythmus und Reim, auf den Unterhaltungswert durch die ästhetische Form und auf die Ernsthaftigkeit, mit der inhaltlich eine Meinung vorgebracht wurde. Vor diesem Hintergrund blieb Bijns, wenn sie ein größeres Publikum erreichen wollte, nur die Möglichkeit, so zu dichten, wie die populären *rederijkers* es taten: im *refrein*.

Aber das *refrein* bietet auch für den Autor bzw. die Autorin allerlei reizvolle Möglichkeiten literarischer Art. Hier kann er sein ganzes Können zeigen, zum Beispiel was den Reim angeht, was Sprach- und Wortspiele betrifft und die Kunst, einen komplexen theologischen Sachverhalt in relativ wenigen, relativ einfachen Worten auszudrücken, und dabei noch anspruchsvollen formalen Regeln Genüge zu tun. Genau das zeichnet die *refreinen* von Bijns aus: die komplizierte Frage nach dem freien Willen wird mittels einfach zu verstehender und vermutlich sehr bekannter Bibelzitate auf ein für kirchliche Laien verständliches Niveau herunter gebrochen. Die Laien können jetzt mitdiskutieren und sich der Meinung von Bijns anschließen (oder eben nicht). Die ansprechende Form des *refreins* mit seinem Rhythmus und seinem Reim tut ein Übriges um die eingängige Botschaft im Gedächtnis des Publikums zu verankern, die durch die ständige Wiederholung in den fünf Strophen zudem immer tiefer eingegraben wird.

Vielleicht ist das auch der Grund des Verkaufserfolges insbesondere des ersten Gedichtbandes von Bijns, der insgesamt fünfmal gedruckt wurde: Dass sie mit dem Balanceakt aus Form und Inhalt meisterlich umzugehen verstand, und dass sie ein breites Publikum mit ihrem Werk erreichen konnte. Indem Bijns das Thema allgemein verständlich macht, gibt sie den Zuhörern und Lesern die Gelegenheit, sich über die Debatte zum freien Willen zu informieren und sich darüber eine Meinung zu bilden. Dass diese Meinung vorgeformt wurde und höchst einseitig ist, spielt erst einmal eine Nebenrolle. Die Gegenseite wird nämlich von den zahlreichen lutherischen *refreinen* vertreten, die gleichzeitig im Umlauf waren und auf die Bijns vor allem in ihrem zweiten Band wiederholt (und noch viel schärfer als im ersten Band) reagiert. Viel wichtiger ist, dass Bijns den Leser dort abholt, wo er mit seinem Wissen steht. Ihr *refrein* ist ganz und gar eine Einladung, sich ihrer Meinung anzuschließen, und die feste Verquickung zwischen Form, Inhalt und Argumentationsstruktur macht es einfach, genau das zu tun.

6 Narren

Es ist eine komplexe Mischung von Gründen, die in Bijns' Fall für den Gebrauch des *refreins* als zu bevorzugende Form für ihre Botschaft sprechen. Dabei zeigt sich, dass hier keineswegs nur inhaltliche und formelle Gründe eine wichtige Rolle spielen, sondern dass auch die Erwartungshaltung des Publikums nicht unterschätzt werden darf. Die *rederijkers* haben bis zu diesem Zeitpunkt eine so weit reichende und einflussreiche Gattungstradition geschaffen, dass ein Autor, der sein Publikum in der Volkssprache erreichen will, kaum eine andere Wahl hat als sich an diese Tradition zu halten. Gerade die Gedichte von Bijns zeigen dann, wie gut es ihr gelingt, erstens den literarischen Ansprüchen der *rederijkers* zu genügen, zweitens das Publikum zu erreichen und drittens ihren Standpunkt in der konfessionellen Kontroverse zu behaupten.

Und letztlich: Liegt es nicht eigentlich in der Verantwortung der Lutheraner, wenn Bijns gegen sie schreibt, und zwar in *refreinen*? Sie lässt uns in einem kleinen Gedicht kurz vor Ende des zweiten Gedichtband (aus circa 1548) Folgendes wissen:

Al hebic hier gescreven wat verwytelijc // yet
 Tegen de Luteranen ten es gheen wonder // vry
 Want sy scryven wel noch eens so spytelijc // siet
 Teghen de heylighe kercke daer sy tonder // by
 Brenghen tghelooove ic fundere bysonder // my
 Opt woort dat de Wijseman sonder spot // seyt
 Ghy seldt den sot antwoorde naer sijn sotheyt

Pro. 26²²

Damit hat Bijns ihr ganzes Tun gerechtfertigt. Denn die Lutheraner sind Narren, denen man mit gleicher Münze heimzahlen soll; so jedenfalls schreibt es die Bibel vor. Deshalb darf Bijns genauso frech und polemisch schreiben wie die Lutheraner es tun – nicht, um ihnen gleich zu werden, sondern damit sie nicht denken, dass sie weise seien (Sprichwörter 26, 4–5). Mehrmals betont sie in diesem zweiten Band, dass sie gegen lutherische *refreinen* schreibt. Diese Bibelstelle ist also sowohl ein Argument für das Schreiben gegen Luther als auch für das Schreiben in *refreinen*, denn die Lutheraner haben ja mit allem angefangen.

22 Wenn ich hier etwas gegen die Lutheraner geschrieben habe, das man mir übel nehmen könnte, dann ist das kein Wunder. Denn sie schreiben mindestens so böse gegen die heilige Kirche, deren Glaube sie untergraben. Ich stütze mich hier insbesondere auf das Wort, das der Weise Mann [im Buch der Sprichwörter] ohne Spott sagt: „Antworte dem Narren nach seiner Narrheit“.

Das lässt sich zu einem poetologischen Gegensatz zur inhaltlichen Kontroverse zuspitzen: Man ist sich einig im Medium, aber man verfolgt zweierlei Meinungen im Inhalt. Es gibt hier also offenbar keine konfessionell geschiedene Poetik der lyrischen Kontroverse, denn das Mittel als solches hat sich bewährt, aber die inhaltlichen Ziele dieser sich einmischenden Lyrik könnten unterschiedlicher kaum sein.

Literatur

- Akerboom, T.H.M. 1995. *Vrije wil en/of genade. Een theologie-historisch onderzoek naar het dispuut tussen Erasmus en Luther over de (on)vrijheid van het menselijke willen*. Amsterdam.
- Akerboom, D., und Gielis, M. 2005. „A New Song Shall Begin Here ...“. The Martyrdom of Luther's Followers among Antwerp's Augustinians on July 1, 1523 and Luther's Response. In *More than a Memory. The Discourse of Martyrdom and the Construction of Christian Identity in the History of Christianity*, hgg. J. Leemans. Leuven: 243–270.
- Bautz, F.W. 2008. *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*. Bd. XIII. Nordhausen (Online-Edition: <http://www.bautz.de/bbkl/>, Version vom 5. September 2013).
- Bayer, O. 2003. *Martin Luthers Theologie. Eine Vergegenwärtigung*. Tübingen.
- Bogaers, A., und Van Helten, W.L. (Hg.) 1875. *Anna Bijns, Refereinen van Anna Bijns. Naar de nalatenschap van Mr. A. Bogaers*. Rotterdam.
- Van den Branden, F.J. 1911. *Anna Bijns. Haar leven, hare werken, haar tijd. 1493–1575*. Antwerpen.
- Van Bruaene, A.-L. 2008. *Om beters wille: Rederijkerskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)*. Amsterdam.
- Van Bruaene, A.-L. 2004. *Repertorium van rederijkerskamers in de Zuidelijke Nederlanden en Luik 1400–1650*. Online-Edition DBNL (http://www.dbnl.nl/tekst/brua002rep_e01_01/index.htm).
- Coigneau, D. 1980–1983. *Refreinen in het zotte bij de rederijkers*. 3 Bde. Gent. (Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, VI. Reihe. Nr. 111).
- Van Dixhoorn, A. 2004. *Lustige geesten. Rederijkers en hun kamers in het publieke leven van de Noordelijke Nederlanden in de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw*. Amsterdam.
- Van Eijnatten, J., und Van Lieburg, F. 2006. *Nederlandse religiegeschiedenis*. 2. Auflage. Hilversum. Online-Edition (<http://books.google.nl/books?id=noOPgJYg18QC>, Version 5. September 2013).
- Van Elslander, A. 1953. *Het refrein in de Nederlanden tot 1600*. Gent (Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, Reihe VI, Nr. 71).
- Erasmus, D. 1524. *De libero arbitriodiatribus sive collatio*. Wien. Online-Edition (<http://>

- books.google.de/books?id=gLQ8AAAAcAAJ&pg=PT72&dq=inauthor:Desiderius+i
nauthor:Erasmus+libero+arbitrio&lr=&as_brr=1#v=onepage&q=&f=false, Version
5. September 2013).
- Folkers, H. 2006. Martin Luther: Vom unfreien Willen und der Freiheit eines Christen-
menschen. Atem und Verantwortlichkeit in Luthers Denken. *Kerygma und Dogma.*
Zeitschrift für theologische Forschung und kirchliche Lehre 52: 288–302.
- Geevers, E. 2008. *Gevallen vazallen. De integratie van Oranje, Egmont en Horn in de*
Spaans-Habsburgse monarchie (1559-1567). Amsterdam.
- Geirnaert, D. (Hg.) 1986. *Matthijs de Castlein, De const van rethoriken*. Faksimile der ers-
ten Ausgabe (Gent 1555). Oudenaarde. Online-Edition ([http://www.dbnl.org/tekst/
cast005cons01_01/](http://www.dbnl.org/tekst/cast005cons01_01/), Version vom 25. April 2007).
- Van Heel, D. 1940. De minderbroeder Henricus Pippinck. *Franciscaansch Leven. Maand-*
schrift voor Franciscaansche Ascetiek, Geschiedenis en Kunst 23: 44–57.
- Hummelen, W. 1958. *De sinnekens in het rederijersdrama*. Groningen.
- Janssen, H.Q. 1862. *Jacobus Praepositus, Luthers leerling en vriend. Geschetst in zijn lijden*
en strijden voor de Hervormingszaak. Amsterdam.
- Jonckbloet, W.J.A., und Van Helten, W.L. (Hg.) 1886. *Anna Bijns, Nieuwe refereinen van*
Anna Bijns benevens enkele andere rederijersgedichten uit de xvie eeuw. Gent.
- Keßler, J. 2007. Wie is Cornelis Damasz? Nieuws over handschrift Brussel, KB, II 270.
Nederlandse Letterkunde 12: 94–117.
- Keßler, J. 2013. *Princesse der rederijers. Het oeuvre van Anna Bijns: argumentatieana-*
lyse – structuuranalyse – beeldvorming. Hilversum (Middeleeuwse studies en bron-
nen 145).
- Keßler, J., und Oosterman, J. (Hg.) 2007a. *Anna Bijns: Schoon ende suverlijc boecx-*
ken inhoudende veel constige refereinen. Online-Edition DBNL ([http://www.dbnl.nl/
tekst/bijn003refe01_01/index.htm](http://www.dbnl.nl/tekst/bijn003refe01_01/index.htm)).
- Keßler, J., und Oosterman, J. (Hg.) 2007b. *Anna Bijns: Tweede boeck vol schoone ende*
constighe referenynen. Online-Edition DBNL ([http://www.dbnl.nl/tekst/bijn003refe0
2_01/index.htm](http://www.dbnl.nl/tekst/bijn003refe02_01/index.htm)).
- Keßler, J., und Oosterman, J. (Hg.) 2007c. *Anna Bijns, Seer scoon ende suyver boeck, ver-*
clarende die mogentheyt Gods, ende Christus ghenade, over die sondighe menschen.
Online-Edition DBNL (http://www.dbnl.nl/tekst/bijn003refe03_01/index.htm).
- Lohse, E. 2006. Martin Luther und der Römerbrief des Apostels Paulus. Biblische Entde-
ckungen. *Kerygma und Dogma. Zeitschrift für theologische Forschung und kirchliche*
Lehre 52: 106–125.
- Luther, M. 1526. *Das der freie Wille nichts sey. Wittenberg 1526. Übersetzt von Justus*
Jonas. Online-Edition (http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00027194/image_1,
Version 5. September 2013).
- Lyna, F. 1924. Een teruggevonden handschrift (Brussel, Hs. II 270). *Tijdschrift voor Neder-*
landse Taal- en Letterkunde 43: 289–323.

- Moser, N. 2001. *De strijd voor rhetorica. Poëtica en positie van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450 en 1620*. Amsterdam.
- Murphy, J.J. 1971. *Three Medieval Rhetorical Arts*. Berkeley, Los Angeles/London.
- Murphy, J.J. 1974. *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley, Los Angeles/London.
- Murphy, J.J. (Hg.) 1983. *Renaissance eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*. Berkeley, Los Angeles/London.
- Oosterman, J., und Ramakers, B. (Hg.) 2001. *Kamers, kunst en competitie. Teksten en documenten uit de rederijkerstijd*. Amsterdam.
- Pleij, H. 2000. Anna Bijns als pamflettiste? Het refrein over de beide Maartens. *Spiegel der Letteren* 42: 187–225.
- Pleij, H. 2007. *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400–1650*. Amsterdam (Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, Bd. 2).
- Pleij, H. 2011. *Anna Bijns, van Antwerpen*. Amsterdam.
- Plett, H.F. (Hg.) 1993. *Renaissance-Rhetorik. Renaissance Rhetoric*. Berlin.
- Ramakers, B. (Hg.) 2003. *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*. Amsterdam.
- Robson, M. 2006. *The Franciscans in the Middle Ages*. Woodbridge (Monastic Orders).
- Roest, B. 2000. *A history of Franciscan education (ca. 1210–1517)*. Leiden (Education and society in the Middle Ages and Renaissance, vol. 11).
- Roose, L. 1963. *Anna Bijns. Een rederijkster uit de hervormingstijd*. Gent.
- Scheerder, J. 1978. *De beeldenstorm*. Haarlem. Online-Dokument (<http://www.theologie.net.nl/documenten/Scheerder-Beeldenstorm.pdf>; Version 2008).
- Schellens, P.J., und Verhoeven, G. 1994. *Argument en tegenargument. Analyse van betogende teksten*. 2de, herziene druk. Groningen.
- De Schepper, H. 2009. *Peter Ernst, graaf van Mansfeld*. Online-Dokument (http://www.dutchrevolt.leiden.edu/dutch/personen/M/Pages/Mansfeld_Peter_Ernst.aspx, Version 9. September 2013).
- Schlager, P. 1904. *Beiträge zur Geschichte der kölnischen Franziskaner-Ordensprovinz im Mittelalter*. Köln.
- Schlager, P. 1909. *Geschichte der kölnischen Franziskaner-Ordensprovinz während des Reformationszeitalters*. Regensburg.
- Schneiderwirth, M. 1933. *Anna Bijns. Eine flämische Lehrerin und Dichterin des 16. Jahrhunderts*. Paderborn.
- Soens, E. (Hg.) 1902. Onuitgegeven gedichten van Anna Bijns. *Leuvensche Bijdragen* 4: 199–368.
- Waite, G.K. 2003. On the stage and in the street. Rhetorician drama, social conflict and religious upheaval in Amsterdam (1520–1566). In *Conformisten en rebellen. Rederijkerscultuur in de Nederlanden (1400-1650)*, hgg. B. Ramakers. Amsterdam: 162–173.

- Wenz, G. 1998. *Desiderius Erasmus: De libero arbitrio* (hg. nach der Übersetzung von Otto Schumacher). Göttingen.
- Willems, L. 1925. Over gedichten van Anth. de Roovere, van Hamme, van Frans Oisstoc, van Anna Byns enz. voorkomende in den Brusselschen Codex II, 270. *Verlagen en Mededelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde* 1925: 832–839.

Anhang: So sijn dees woorden te vergeefs gesproken (mit Prosaübersetzung)

Refereyn declarerende uut der heyliger scriftueren / dat de menschen hebben eenen vryen wille.

ONS heylicheyt is / den wille ons heeren	Thessa iiiii
Dat wy souden laten / duechden vermeeren	
Wildi tot mi keeren / ic keere mi tot dy	Zacharie i
Dus roept god dicwils / so scriftueren leeren	
Al hebdi u van veel boels laten onteeren	
Wilt niet verweeren / maer keert weder tot mi	Hiere iii
Hierusalem / Hierusalem / hoe comet bi	
Ic heb u seyt hi / dicwils willen versamen	Mat xxiii
Gelijc een hinne / haer kiecxkens onder mi vry	
Ghi en wilt niet tfij / ghi muecht u wel scamen	
Mijn avontmael is bereet naer tbetamen	Luce xiiii
Die wilden quamen / god en heeft nyet gebroken	
Comt tot mi al die dorst / roept Christus bi namen	Johan vii
Hebben wi geenen wille so kettters ramen	
So sijn dees woorden te vergeefs gesproken	

Refrein, das aus der Heiligen Schrift erklärt, dass die Menschen einen freien Willen haben.

Dass wir ein heiliges Leben führen und dass wir die Tugend immer weiter vermehren, ist der Wille unseres Herrn. „Wenn du dich zu mir hinwendest, dann wende ich mich Dir zu“, so sagt Gott oft, wie die Bibel lehrt. „Auch wenn Du Dich durch viele schlechte Dinge hast entehren lassen, wehre Dich nicht, sondern wende dich mir zu. Jerusalem, Jerusalem, wie kann es so weit kommen. Ich habe Dich“, sagt er, „oftmals unter mir versammeln wollen, wie eine Henne es mit ihren Küken macht.“ Du willst nicht, pfui, Du müsstest Dich schämen. „Mein Abendmahl ist bereitet, wie es sich gehört.“ Diejenigen,

die wollten, kamen. Gott hat sein Wort nicht gebrochen. „Kommt alle zu mir, die dürstet“, ruft Christus. Wenn wir keinen freien Willen haben, wie die Ketzer behaupten, dann wurden diese Worte umsonst gesprochen.

God seyt / in Deuteromio eest bescreven	
Siet ic legge u te voren dees woorden cleven	Deute xi
Deewich leven / oft de vermaledidinge	
Laet ghi mijn geboden ghi wert verdreven	
Eest dat ghise hout / eewelic verheven	
U wert gegeven / de hoogste verblidingen	
Leest Joannem in deerste sonder vermidinge	Johan i
Hoort sijn belidinge / god geeft ons macht	
Kinderen gods te werden / noch seker tijdinghe	
Na ons besnidinge / staet Cristus en wacht	
Voor tduerken en clopt / esser niemant wel bedacht	Apoca iii
Die mijn stemme acht / is de duere ontploken	
Ic sal mijn avontmael daer houden dach ende nacht	
Dit seyt god / is dan den vryen wille versmacht	
So sijn dees woorden te vergeefs gesproken	

Gott sagt, wie in Deuteronomium beschrieben steht: „Sieh, was ich Dir vorlege. Mit diesen Worten ist das ewige Leben verbunden oder die Verdammnis. Hältst Du Dich nicht an meine Gebote, wirst Du vertrieben werden. Hältst Du Dich daran, dann werden Dir die höchsten Freuden gegeben werden.“ Lies Johannes im ersten Kapitel, höre, was er bezeugt: „Gott gibt uns noch eine bestimmte Zeit lang die Macht, Kinder Gottes zu werden.“ Nach unserer Beschneidung steht Christus vor der Türe und klopft an, „wenn niemand damit rechnet meine Stimme zu hören. Wird die Türe geöffnet, dann werde ich dort Tag und Nacht mein Abendmahl halten.“ Das sagt Gott. Ist also der freie Wille verschmachtet, dann wurden diese Worte umsonst gesprochen.

Esser geenen vryen wille / liecht Christus dan	
Die seit / wie na mi wilt comen tsi wijf oft man	
Matheus scrijft hier van / ten sijn / geen sagen	Mat xvi
Wat sprac god tot Caym / eer hi de moort began	
Ghi mueget tquaet verwinnen / dwelc hi niet en verwan	
Maer heeft nochtan / sinen broeder verslaghen	Gene iiiii
Twas sijn scult / niet gods scult quam hy in plagen	
Hoort Salomons gewagen / die de waerheyt vant	Eccle xvii
Voor u staet water en vier / wilt niet clagen	
Kiest na u behagen / mijn siel is in mijn hant	

Seyt David verlicht metten godliken brant
 Ontbint desen bant / zijn u oogen geloken
 Ghi die errueren stroyt / over alle dlant
 Esser geen en vryen wille / na u erch verstant
 So sijn dees woorden te vergeefs gesproken

Gibt es keinen freien Willen, lügt Christus also? Er sagt: „Komm zu mir, ob Du Frau oder Mann bist.“ Matthäus schreibt darüber, es sind keine Märchen. Was sprach Gott zu Kain, bevor der den Mord beging? „Du sollst das Böse überwinden“, was er nicht überwunden hat, denn er hat trotzdem seinen Bruder erschlagen. Es war seine Schuld, nicht Gottes Schuld, wenn er mit Plagen gestraft wurde. Hört, was Salomo spricht, der die Wahrheit erkannte: „Vor Dir stehen Wasser und Feuer. Klage nicht. Wähle, was Du willst.“ „Meine Seele liegt in meiner Hand“, sagte David, der vom göttlichen Feuer erleuchtet war. Entferne dieses Band, wenn Deine Augen geschlossen sind, der Du im ganzen Land Irrlehren verbreitest. Gibt es keinen freien Willen, Deinem bösen Verstand zufolge, dann wurden diese Worte umsonst gesprochen.

Ons gesontmaker Christus noch openbaer sey	Mat xi
Comt alle tot mi ghi die daer arbeyt	
Uwen last / u swaerheyt / sal ic u verlichten	Mat vii
Gaet duer dinge poorte / die int leven hier na leyt	Joan xii
Die wile dat ghi dlicht hebt / wandelt inde claarheit	
Seyt de ewige waerheit / verstaet mijn dichten	
Paulus scrijft / tot ons sondige wichten	
Wilt sey hi op richten / u slappe knien	Hebre xii
Doet duecht sonder ophouden / en wilt niet swichten	
Voor sviants scichten / leert scriftuere ons vlien	
Hout de geboden / wildi deewich leven sien	
Seit Cristus van wyen / wert alle quaet gewroken	Mat xix
Tes gods wille / dat salich werden alle lien	
Hebben wi geen en vryen wille ic blijf bi dien	i Timo ii
So sijn dees woorden te vergeefs gesproken	

Unser Gesundmacher Christus sagte noch öffentlich: „Kommt alle zu mir, die Ihr arbeitet. Eure schwere Last will ich erleichtern. Geht durch die schmale Pforte, die in das Leben nach diesem Leben führt. Wenn Ihr das Licht habt, wandelt Ihr in der Helligkeit.“ Das sagt die ewige Wahrheit, versteht, was mein Gedicht sagen will. Paulus schreibt an uns sündige Wichte: „Wollt Ihr“, so sagt er, „Eure schlaffen Knie aufrichten. Verhaltet Euch immerzu tugendhaft und brecht nicht zusammen unter der Last. Vor den Fallen des Feindes lehrt uns die Bibel zu fliehen. Haltet Euch an die Gebote, wenn Ihr das

Ewige Leben sehen wollt.“ So sagt Christus, durch den alles Böse gerächt wurde. Es ist Gottes Wille, dass alle Menschen selig werden. Ich bleibe dabei: wenn wir keinen freien Willen haben, dann wurden diese Worte umsonst gesprochen.

Prince.

Werpt wech al u overdaet / doet mijn bevel	
Maect u een nieu herte / laet u overspel	
O huys van Israel / waer om suldi sterven	Ezec xviii
Seyt god duer den prophete Ezechiel	
Ic en begeere sonders doot niet / al is hi fel	
Maer keert hi hem snel / so menich werven	Ezechi xviii
Als hi sucht voor sijn sonden / sal icse af kerven	
En hi sal erven / mijn rijcke reene	
Gods graci es bereet / soet boven conserveren	
Dat wi dan bederven / tis ons scult alleene	
Keert weder ende leeft / seit god tot groot en cleene	Titum ii
Ic en verstoot geene / comt onder mi gedoken	Mat iii
Doet penitentie roept hi al ghemeene	
Hebben wi geen en wille / elc trect te beene	
So sijn dees woorden te vergeefs gesproken	

Prinz.

„Werft alle Untaten von Euch, gehorcht meinem Befehl. Macht Euch ein neues Herz, lasst Euren Betrug. O Haus von Israel, warum solltest Du sterben?“ So sagt Gott durch den Propheten Ezechiel. „Ich will nicht, dass ein Sünder stirbt, auch wenn er böse war. Aber, oftmals, wenn er schnell umkehrt, wenn er seine Sünden bereut, dann werde ich sie vergeben und er wird mein reines Reich erben.“ Gottes Gnade ist bereit, sie ist süß wie Konserven. Dass wir es verderben, ist allein unsere Schuld. „Kehrt um und lebt“, sagt Gott zu groß und klein. „Ich verstoße niemanden. Duckt Euch unter mir. Tut Buße“, ruft er allen zu. Merkt auf: Wenn wir keinen freien Willen haben, dann wurden diese Worte umsonst gesprochen.

Poetry Onstage: The *refrein* in Rederijker Drama

Dirk Coigneau

1 Introduction

This contribution deals with the use of the *refrein* in the dramatic production of the chambers of rhetoric. In the sixteenth century, Dutch-spoken theatre was dominated by the officially recognized and legalized chambers of rhetoric that had sprung up, from the middle of the fifteenth century onwards, in almost every town of Flanders, Brabant, Zeeland and Holland.¹ Next to drama, which was often staged on festive occasions and in theatrical contests, the chambers' activities focused on the production of lyric works. The poetic form most practised and most highly regarded by the *ghesellen vander retoriken* ('companions of rhetoric'), *retorikers*, *ret(o)risienen* or *rederijkers*, as the chambers' members were called, was the *ref(e)rein*, the *rederijker* variant of the French *ballade*.² In accordance with most contributions in English on the *rederijkers*, the poets will be referred to in the following as 'rhetoricians'. The word 'rederijker' will be used here as an adjective, and the plural of 'refrein' (in Dutch *refreinen*) will be anglicized into 'refreins'.

Like its French prototype, the *refrein* consists of stanzas ending in the same line (in the French *ballade* the *refrain*); the last stanza (in the *ballade* the *envoi*) begins with a reference to the *prince*, that is, the honorary chairman of a chamber or *rederijker* meeting. The merely nominal reference to the *prince* often engendered dedications that were more aligned to the specific contents of the poem, whereby *prince*, for instance, could be turned into *princesse*. Compared with the French *ballade*, the Dutch *refrein* showed a tendency to get longer. In the course of the sixteenth century, the *prince*-stanza, which was originally shorter than the preceding ones, adopted the size of the latter. Together with its *envoi*, the French *ballade* had four stanzas. This number remained the norm in

1 On the history and activities of the chambers of rhetoric in the Southern and Northern Netherlands, see: Van der Heijden and Van Boheemen (1999), Van Boheemen and Van der Heijden (1999), Van Bruaene (2008), Van Dixhoorn (2008 & 2009). A list of 'Rederijkerskamers 1400–1650', with literature, can be consulted via www.dbnl.nl (organisaties).

2 On *refrein* and *refrein*-contests, see: Van Elslander (1953), Coigneau (1980–1983) vol. 1. 9–31, 193–212; Coigneau (1995) 123–129, and Coigneau (2000 & 2003).

the refrain throughout the rederijker period, but outside of poetical contests, refrains could eventually expand up to ten or even more stanzas. Generally, the stanzas of a refrain comprised more and longer lines (13, 15 or more of about 9 to 13 syllables) than those of the *ballade* (8 to 11 lines of 7 or 10 syllables). The recitation of an average refrain took about three and a half minutes, which can be compared with the length of a modern pop song. As far as their subject matter is concerned, refrains were subdivided into three main categories: didactic, moralizing or religious poems (*in 't vroed* or *wijs*), amorous complaints and praises or general views on love (*in 't amoreus*) and comic matter, spicy anecdotes or satire on human Folly (*in 't zot*).

The writing and reciting of refrains can be described as the main business of the chambers of rhetoric. In their statutes the chambers stipulated when and how refrain contests had to be organized among their members. Next to these regular internal exercises, chambers could also compete with each other in festive gatherings. In all these competitions, refrains were required to answer a certain question or to be built on a given *regel* or *stok*, the rederijker term for the recurring line that had given its original French name (*refrain*) to the poem as a whole. Apart from these competitions, the free creation of refrains, not aiming at a particular reward, was of course also appreciated. Lovers of the genre collected and copied refrains in manuscripts. Some collections, many containing the poems written for interurban contests, appeared in print. About 2,300 refrains have come down to us in these fifteenth- and sixteenth-century collections.

Next to refrains featuring as independent texts in collections, refrains appeared also as stylized passages in rederijker drama.³ Looking into these, three important features may strike the researcher's eye. The first concerns the form of refrains in the earliest, fifteenth-century plays versus those in later, sixteenth-century drama. Secondly, there is a complete absence of refrains in comic drama, in contrast to their appearance in serious allegorical plays and dramatized stories (the so-called *spelen van sinne*). Finally, there are, within this last group, the plays with refrains as distinct from those without. In this contribution I will try to throw some light on these diverging categories.

3 On refrains in rederijker drama, next to other poetical forms: Coigneau (1994). Refrains have also been incorporated, some taken from collections, in printed prose-romances. On this: Debaene (1951) 347–351; Vinck (1976–1977) 27–29, 35–45, and Resoort (1988) 152–179.

2 Fifteenth- and Sixteenth-Century Plays⁴

The authors of rederijker plays who can be dated with certainty to the fifteenth century seem to have hesitated to introduce fully-fledged refrains in their texts. Instead of poems consisting of four stanzas, the last of which is indicated by means of (some form of) the word *prince*, we find here poems of only three stanzas, without a *prince* stanza (*Elckerlijc*, *Quiconque vult salvus esse*, *Sanct Jooris* and *Die geboorte van Vrou Margriete*).⁵ In later plays, refrains with less than four stanzas and without *prince*-indications are rather exceptional. The stanzas of the refrains in the fifteenth-century plays also tend to be shorter than those of regular lyrical refrains. In Anthonis de Roovere's play *Quiconque vult salvus esse*, for instance, they have only six lines, whereas the two shortest refrains in this poet's lyric oeuvre consist of three stanzas of seven lines plus a fourth stanza of, respectively, six and eight lines.⁶

In fifteenth-century plays the number of the refrain stanzas is clearly influenced more by the dramatic context and content than by a given format. In *Quiconque vult salvus esse*, *Sanct Jooris* and Colijn Cailleu's *Die geboorte van Vrou Margriete*, each of the three stanzas is alternately spoken by one of the three most relevant characters, the recurring line highlighting their unanimity of feelings about the play's final solution or activity. In De Roovere's play these are the three characters who defended Christian lore in a debate against Jews and Muslims. In the refrain they all three honour Christ's suffering and death,

-
- 4 The plays will be referred to by the short titles used in Hummelen (1968): see the Appendix.
- 5 See the Appendix, numbers 127, 1, 16 and 8. In *Die geboorte van Vrou Margriete* the refrain is followed by a rondel in which the mother and child are taken leave of (l. 474–481/2): in this the mother is addressed three times as 'moedere der edelhede' and once (in line 478) as 'priercesse des huys vol vreden'. On this refrain also: Pikhau (1989) vol. 2. 365–366.
- 6 Mak (1955) 339 and 392. On the 62 refrains in Mak's edition (a few of which, containing not merely the same rhyme scheme, but (as in the French *ballade*) also identical rhyme sounds in all stanzas, are called 'balade'), there are 17 refrains with stanzas of 15, twelve with stanzas of 13, and twelve with stanzas of ten lines. There are (only) seven refrains with stanzas of eight lines, two with stanzas of nine, two with stanzas of eleven, four with stanzas of twelve, two with stanzas of 14, and two with stanzas of 17 lines. In *Elckerlijc's* refrain the first stanza has nine lines, against ten lines in the second and third stanzas. In *Sanct Jooris* the stanzas have eight, in *Die geboorte van Vrou Margriete* twelve lines. In his *Const van Rhetoriken*, a manual on Dutch versification, completed in 1548 and published in 1555, Matthijs de Castelein reserves the word 'balade(n)' for poems of *one or more* stanzas of seven to nine lines (see De Castelein (1555) 53, stanza 158, and the examples on 66–116). De Castelein calls poems with these short stanzas *and* a recurring last line, 'Balade, Referein' or 'Balade(n) Referein wijs', although in his own Flanders they are also indiscriminately referred to as 'Refereinen' (De Castelein (1555) 95, 114 (stanza 201), and 116 (stanza 202)).

beseeking His help in their last hours. In Cailleu's play each stanza is successively recited by one of the representatives of the three estates, namely nobility, the clergy and the cities, in a scene modelled on the three wise men's offering of gold, incense and myrrh. In *Sanct Jooris*, as in De Roovere's play, the refrain is a prayer: the first stanza, spoken by Saint George, addresses God the Father, while the king praises Christ in the second and the king's daughter, a virgin rescued by Saint George from being sacrificed to a dragon, glorifies the Virgin Mary in the third. In *Elckerlijc* the same triumvirate is addressed in a refrain, all three stanzas of which are spoken by the protagonist Elckerlijc (Everyman).

The omission of a fourth or last stanza with its reference to the *prince* may have been seen as a way to dissociate the poem's form from contexts involving recitations of separate refrains in rederijker gatherings. Freed from its original 'practical' context, the genre could be better integrated into the play's dynamics. Especially in *Elckerlijc*, where the refrain is positioned in the middle of the play, a closing *prince*-stanza would have caused a dysfunctional break. The refrain is the first piece of long speech in the play, and the first prayer. Having looked for someone to accompany him on his inevitable pilgrimage to death, Elckerlijc has found only his Virtue willing, but unfortunately also too sick, to go with him. His Virtue can only be cured, Elckerlijc learns, when he seeks the help of Confession. When he does so, Confession gives him a birch, called Penitence, with which he has to castigate himself. Elckerlijc's chastisement is the central moment and turning point in the play. Before Elckerlijc starts this impressive act, he speaks a refrain in which he prays to God, Jesus and Mary for grace and support. Speaking in terms of narrative economy, the refrain is an unnecessary retardation in the unfolding of the plot. In terms of dramatic effect, however, the prayer intensifies the earnestness and 'sacredness' of the ensuing act. A closing *prince*-stanza might have spoiled the effect by dissociating prayer and chastisement. It is worth noting that a few examples of this functionally motivated omission of the closing *prince*-stanza can also be found in later plays; these are always refrains that are part of a broader dialogue or scene.⁷

In *De sacramente vander Nyeuwervaert*, dating also from the fifteenth century, the refrain consists of four stanzas.⁸ The last stanza, however, is not shorter than the preceding ones, as one might have expected in an early refrain. In addi-

7 We find a refrain with only two stanzas in *Die propheet Jonas* (Appendix: 43), refrains with three stanzas and no *prince* in *De bekeeringe Pauli* and *Die propheet Jonas* (Appendix: 24 and 42); and with a *prince*-indication in *Die heijlige kercke tegen heresije* and *De Ontrouwe Rentmeester* (Appendix: 62 and 92). In *Het lichamelijcke huis* and *De Desolate Mensch* the four-stanza refrains take the form of a dialogue, without *prince*-indications (Appendix: 57–61).

8 See Appendix: 101. The stanzas have eight lines each.

tion, the number of four stanzas can again be explained by the three characters involved in the scene. The main character is Heer Wouter, a knight who goes to venerate the miraculous Holy Sacrament in the church of Nyeuwervaert, a small place near the Brabantine city of Breda. Accompanied by the parish priest and the bailiff, Heer Wouter enters the church. On seeing the Holy Sacrament, Heer Wouter recites the first stanza of the hymnal refrain, the priest and bailiff following his example with, respectively, the second and third stanza. Since the veneration was the personal ambition of Heer Wouter, the author has given him his due by letting him speak a second stanza, the fourth and last one of the refrain. In this final stanza, Christ is called 'prince above all princes', not, as one would expect in a 'regular' refrain, in the first, but in the penultimate line of the stanza. Here the *prince*-reference clearly indicates the closing of the poem, functionally marking it out as a prayer distinct from the ensuing dialogue.

In the fifteenth century, we may conclude, the functional integration of the refrain in dramatic action tended to reduce the form to its rhythmic essentials: the recurrence of the last refrain line (*stok*) in a number of stanzas of equal length.⁹ Because of its repeated *stok* and ample stanzas, the use of the refrain in drama necessarily goes together with moments of 'low velocity'¹⁰ that take time for actual reflection and passive contemplation. In this respect the refrain clearly deviates from the rondel, another form with recurrent lines that is also used in rederijker drama. In comparison with the rondel, which can be inserted at moments of low as well as of high dramatic velocity, the range of situations in which the refrain can be used is in fact far more restricted; this makes it the more specific of the two genres.

Unlike refrains, rondels are closed and circular poems, consisting always of eight or nine lines only. The rapid repetition of the first line as the fourth and seventh, and the recurrence of the second line as the final or last but one (the rhyme scheme being: ABaAabAB[b]), may produce a hectic, accelerating effect. Rondels were in fact often used to open a scene with the hurrying-up of one character by another to enter the stage. Often the rondel's repetitive lines are utilized to provide the audience with information at an opening *in medias res*. Recurrence within a circular frame does not always rouse a sense of urgency, however. Connected with ritualized activities, the rondel may also evoke a kind

9 The idea that a refrain is defined by the presence of a *prince*-stanza and not by the recurring *stok* (see Hüsken (1994) 50–52, 56) is based on a misinterpretation of De Castelein (1555) 53, stanza 159 (see also 54, stanza 160, and 116, stanza 202).

10 On the term '(moments of high and low) velocity' as a 'spatial' variable within the sequence of theatrical tension, constituting dramatic action, see Beckerman (1970) 49–50.

of 'filmic' still. This is, for instance, the case with rondels spoken by characters giving a toast, or those replying to one. Finally, rondels may express emotions, for instance in characters bidding each other good-bye, or can give affective emphasis to praises or supplications.¹¹ The last two emotional responses also suit the refrain. If one compares the two forms in this field, the refrain is certainly superior in its capacity to combine the pathetic recurrence of lines with steadiness of exposition and contemplation. It is precisely this evocation of emotion together with broader reflection or argumentation that determines the refrain's specific position vis-à-vis the rondel.

Looking again into our fifteenth-century texts, it is clear that the authors reserved the refrain for the most solemn moment in their plays. Each of these moments presents an activity in which the expression of a 'final' emotional response is combined with reflection and moralization. In Cailleu's *Die geboorte van Vrou Margriete*, the recitation of the refrain accompanies the ultimate offering of a golden apple, a rose and leaves to figures representing the newly born princess Margaret (born on the 10th of January, 1480) and her mother (Mary of Burgundy). The refrain humbly beseeches them to accept the offerings, explaining that the presents' moral qualities signify princely virtues.¹² In *Elckerlijc*, *Sanct Jooris*, *Quiconque* and *De sacramente vander Nyeuwervaert*, the refrains are religious prayers. In *Elckerlijc*, this prayer elucidates the protagonist's submission to ecclesiastical Confession and Penance in terms of hope and faith in God's mercy and Mary's advocacy. In *Sanct Jooris*, *De sacramente* and *Quiconque*, the laudatory refrains celebrate the happy outcome of the action or discussion. In the last two plays mentioned, the prayer responds more specifically to the exhibition of a so-called *toog* (literally: 'the showing of something'). This is a presentation of a picture or tableau vivant in a special compartment of the stage-construction, which, like a window, was usually situated on a higher level than the proscenium and could be opened and closed with curtains.¹³ In *De sacramente* the *toog* must have been a monstrance, representing the Nyeuwervaert miraculous Holy Sacrament, in *Quiconque* it was a crucifix or some other visualization of Jesus on the cross.

In contrast to our early examples, almost all refrains in sixteenth-century plays fully conform to the classic model of four stanzas (with an average length of about 13 lines each), the last of which is entitled *prince* or addresses somebody

11 On the use of the rondel in rederijker drama, see: Hummelen (1958) 74–81; Pikhaus (1989) vol. 2. 390–414, and Coigneau (1994) 26–29.

12 On Cailleu's play and its political meaning: Mareel (2010) 143, 156–165, 254.

13 On the *toog*: Hummelen (1992) 193–222.

as prince. Only eight of the 129 sixteenth-century refrains which we studied consist of more than four stanzas.¹⁴ In five of these, the exceptional number of five or six stanzas is clearly linked to the number of actors (five or six), each of whom participates in the performance of the refrain by reciting one stanza.¹⁵ Two refrains break out of this format, however. In *Wercken der bermherticheyd IV*, a six-stanza refrain occupies a central position in the argumentation on the merciful work of clothing the naked. Standing in front of a *toog* showing the Crucified, (only) two instructing characters speak three stanzas each in alternation, criticizing vain, worldly persons and urging them to contemplate the image of the naked Christ. As the six stanzas are each twenty lines long, this exceptional refrain is also the longest piece in our corpus.¹⁶ In Robert Lawet's *De helighe sacramente* five stanzas are divided between three characters.¹⁷

Conversely, on a dramaturgical level the fixed number of four stanzas to a refrain doesn't seem to have generally led to the introduction of four participants.¹⁸ Only 14 of our 129 refrains were recited by four different characters in turn. One of these is an interesting case to compare with Cailleu's *Die geboorte van Vrou Margriete*: the anonymous *Josep ende Maria*, a Christmas play preserved in a vast collection of pieces started by the Haarlem chamber 'Trou Moet Blijcken'. In this play the first three stanzas of a refrain are respectively spoken by Baltasar, Melchior and Jasper, praying to the Christ Child and moralizing in the same way as the three estates did in the play of Cailleu. The refrain in *Josep ende Maria* has one more stanza, however, in which it is Mary who speaks, reinforcing the three wise men's wish that her child may accept their offerings.¹⁹

14 The refrain in *Sincte Paulus Bekeringe* (Appendix: 35) is not counted in. This speech of Paul, consisting of five stanzas, may be considered as an amplification of the more original refrain of four stanzas in *De bekeeringe Pauli* (Appendix: 25).

15 There are five stanzas and five different characters in Lauris Jansz' *Lieft boven al* (see Appendix: 54); the fifth stanza is spoken by Lijefde, responding to the preceding stanzas, the *fourth* of which is the *prince*-stanza: the same goes also for the refrain in the prologue of *De Ghichtige Mensche*, Appendix: 53); there are six stanzas with six characters in Christiaen Fastraets' *Sint Trudo* (Appendix: 99), Robert Lawet's *Het vader onse* (Appendix: 29), *Wercken der bermherticheyd VI* (Appendix: 123), and *Wercken der bermherticheyd VII* (Appendix: 126).

16 Appendix: 120.

17 Appendix: 28.

18 Except probably for the four (instead of the usual two) instructing characters in the *Wercken der bermherticheyd*: in four plays the same four characters speak the final refrains (Appendix: 117, 118, 119, and 121); in the sixth and seventh play these speakers are joined by two other characters (Appendix: 123 and 126).

19 Appendix: 56.

Of the 129 refrains, a majority of 73 refrains are spoken by one character, in some cases creating a relatively long, if not the longest speech in the play. Next to 20 refrains divided between two characters, each receiving two stanzas, there are also 15 four-stanza-refrains shared between three performers. Most of these form part of a final scene in which the triumvirate of participating characters consists of a representative of Mankind and his two moral or spiritual supporters. After the three first stanzas have each been recited by a different character, the two most practised patterns for completing the refrain are either a) a cyclical one (as described above in *De sacramente vander Nyeuwervaert*), in which the main or central figure who has recited the first stanza also recites the last; or b) by subdividing the *prince* stanza into three shorter parts, each to be spoken by one of the three characters.

Unlike our fifteenth-century examples, some sixteenth-century plays exhibit more than one refrain. Nevertheless, a majority of plays has only one refrain and in those with more than one, the number is restricted to two or three refrains, except for *Cristenkercke*, which has four.²⁰

As in *SanctJooris*, *Die geboorte* and *Quiconque*, many sixteenth-century plays use refrains to form a final dramatic high point (out of 129 refrains we count 48 in final position). All of these refrains are prayers or laudatory contemplations and moral exhortations, which may be framed as prayers too by means of initial lines, the *prince*-stanza and/or the *stok*. Often these are the only prayers in the play, many of them responding, as in De Roovere's *Quiconque*, to a *toog* that displays Christ crucified or another biblical or religious subject.²¹ Within the overall structure of the plays, refrains in closing scenes consolidate the positive outcome in a 'festive' way. This celebration by means of an artistic construction of speeches apparently did not hamper its persuasiveness. On the contrary: the spectator's pleasure at recognising that the closing speech(es) are a refrain goes well with the 'happy end' which is the main character's reward. In addition, since the refrain was an approved poetic form for separate ('real') prayers in breviaries and in devotional practices,²² the stylized praying onstage may have made for a higher degree of audience intimacy.

20 Appendix: 20–23. The parallel play *De Heilige Kerck* (Appendix: 48–50) can do it without 22.

21 So in (Appendix): 5, 7, 15, 19, 28, 29, 31, 34, 55, 75, 76, 98, 106, 107, 110, 111, 117, 118, 119, 120, 121 and 123.

22 Our oldest refrains are preserved in collections of prayers and breviaries: see Oosterman (1995) vol. 1, 117–209, and vol. 2, nrs. 4, 25, 26, 49, 152, 153, 235, 290, 305, 335, and 345.

As in *Elckerlijc*, refrains could also be utilized in sixteenth-century plays in order to introduce or actuate a decisive step or turn in the action. Although not all of these refrains appear somewhere ‘in the middle’ of the play—some, producing a final argument, are rather to be found close to the end—we will call them ‘central’, which may be conceived, if necessary, in a slightly metaphorical way (out of 129 refrains we count 42 ‘central’ ones). And as in *Elckerlijc*, these refrains may either be prayers or more specific supplications that result in the state of affairs hoped for. Except for one refrain in which Pyramus begs Venus for an opportunity to speak with Thisbe, and another in which Hjarbas begs for Jupiter’s interference, (in *Pyramus ende Thisbe* and Cornelis van Ghisstele’s *Eneas en Dido* respectively),²³ all the prayers are of a Christian tenor. The turn in the action can also be brought about from above: particularly impressive and effective, in fact, are the refrains spoken by figures of higher authority, representatives of God’s love, or the figure of Christ himself, who sometimes appears in a *toog*. In these refrains men are reprimanded and threatened for their worldliness and/or summoned to put their trust in the offer of God’s mercy.²⁴ In *De Evangelische Leeraer*, appropriate to his will, Christ recites his refrain while standing in an open door. Most remarkable, however, is the refrain in Robert Lawet’s *De Verlooren Zoone*. The poem, consisting of four stanzas of fifteen lines each, with in the first stanza fifteen times the anaphora ‘Compt alle [tot my]’, in the second and third stanzas respectively thirteen times ‘Ick ben’ and ‘Ick hebbe’ and in the last one nine times ‘Ick ben’ or ‘hebbe’, is spoken by Christ while hanging on the cross. Subscriptions tell us that the play was finished on the 21st of September 1583 in Bruges, which was at that time under Calvinist rule. How then, one may wonder, did spectators receive this combination of theological ‘truth’ with the ‘historical’ impossibility of Christ, reciting a poem of 60 lines from out of the cross? Here the refrain seems to show one of its ‘magical’ functions in drama, creating an aesthetic niche, powerful enough to warrant a temporary suspension of biblical criticism and disbelief. At least on the stage the use of refrains by figures of higher authority does not fail to lead their addressees to new insights and conversion. The play’s central turning point, however, may also be located within the refrain itself. In *Abrahams offerhande*, for instance, Abraham’s decision to obey God’s order to sacrifice his son is taken in the sole refrain in the play, and in Lauris Jansz’s *Meestal die om Pajjs roepen* King Phillips’ decision to stop the war with France for the benefit of his subjects is taken in the course of a central refrain.²⁵ Finally, the central

23 Appendix: 128 and 13.

24 See Appendix: 21, 23, 30, 49, 50, 52, 114, 131.

25 See Appendix: 32 and 67.

refrein may also mark out the beginning of a new phase in the main character's development. In *Vreese des Heeren en Wijsheijt*, for instance, the protagonist enthusiastically recites a love refrain, borrowing most of its images from the Song of Solomon, after having spoken his beloved 'Justification' through the window of her chamber, which is called 'God's Word'.²⁶

There is one more recurring type of refrain found in central scenes that is relatively distinct from the above. In these, characters express their worldly preoccupations in a rather provocative way. Their position seems powerful, but, in a moral sense, their situation is highly precarious. Most of these refrains are meant to be spoken by actors taking part in a rich banquet. The recitation of the refrain, usually *in 't amoureus* mode, may be interrupted by musical performances, singing or rondels, arranged in broadly balanced scenes.²⁷ These splendid banquet scenes represent worldly and reprehensible life in the same way as the more 'vulgar' tavern and brothel scenes do in other plays. Viewing both types together,²⁸ however, the banquet scenes illustrate in a striking way the higher status of the refrain, even in a secular context: whereas the refrain forms a central and substantial part of the exhibition of luxurious and better-class amusement in banquet scenes, tavern and brothel scenes have songs and rondels, but do not contain refrains.

No precedent is found in our fifteenth-century texts for the initial position some refrains take in sixteenth-century plays (out of 129 refrains we count 39 initial ones). In fact, plays with one refrain only, spoken in the expositional part of the play, are scarcely present in our sixteenth-century corpus.²⁹ A fair example is the complaint of the sick protagonist in *Naaman*, consisting of (only) three stanzas, each ending in the purely emotional line 'Och och ende och ende meer dan och'. Most common, in contrast, are plays that couple initial refrains with final ones.³⁰ Especially when both refrains are spoken by the same main character (who sometimes shares the final refrain with moral instructors), the initial and a final refrain frame the action in a way that clearly profiles the dramatic contrast between the beginning—which is not necessarily the first scene—and the end. A good example is *De bekeeringe Pauli*, in which Saul's first speech starts with a refrain, a false and fictitious prayer that promises

26 Appendix: 100.

27 Appendix: 9, 10, 39, 94. In the short satirical *factie* of *Berchem* (see Appendix: 108) the refrain is combined with the conventional final song in a culminating wedding-party.

28 On tavern and banquet scenes: Hummelen (1958) 142–148.

29 Appendix: 4, 11, 12 (part of the prologue), 53, 78, 89, 103.

30 Appendix: 2–3, 24–25, 37–38, 62–63, 69–70, 73–74, 75–76, 80–81, 82–83, 90–91, 104–106, 109–110, 122–123.

God to persecute the Christians with great zeal; his last speech, the second refrain, is a sermon that preaches Christ as the way, the truth and the life.³¹ Most other initial refrains are an exposition of the protagonist's problematic situation, often in an emotional soliloquy that expresses his or her doubts and sadness or (fear of) total despair. The latter is, for instance, found in *Noordwijk: spel van sinne in Rotterdam 1561*. 'Fall down you mountains and cover me' is the recurring line at the end of each stanza, inspired as it is by *Hosea* 10:8 or *Revelation* 6:16. Like Job, the despairing protagonist curses the hour of his birth, but he also calls upon all the devils to take him away. Refrains like these are purely 'dramatic': they cannot function separately in refrain-collections, isolated from the play's moral instruction and comfort given in the subsequent action.³²

In plays with two refrains, it is also possible for initial and central refrains to be combined,³³ or a central refrain may also be followed by a final one.³⁴ The first combination profiles the problematic first half of the play, the second one the second, remedial part. In *tReyne Maecxsele*, for instance, the central refrain (on the *stok*: 'Both heaven and earth are incensed by me'), spoken by a (female) representation of Mankind, captured in limbo, is as desperate as her first lament (on the *stok*: 'Never I will be redeemed'), but the second poem provokes the appearance of the character 'Comforting Support' and Christ, bearing his cross. In the central refrain in *Tspel van Judith* on the other hand, the four stanzas of which are alternately spoken (on the *stok*: 'Being with you rejoices my heart') by Holofernes and Judith in a banquet scene, both participants celebrate each other's lovely company. Judith's real joy applies of course to the successful approach to her goal. After her beheading of Holofernes, her joy, combined with gratitude to God's faithfulness, is expressed, unveiled and unhampered now, in a final refrain, spoken all by herself (on the *stok*: 'Lord, all those who put their trust in You must rejoice').

Contrary to what one might expect, there are not many plays showing a combination of the three positions distinguished here.³⁵ In plays with three refrains, the expositional phase may rather be broadened and deepened by more than one character, each of them commenting on the same problem in his or her own initial refrain.³⁶ The same goes even for central refrains. In

31 Appendix: 24–25.

32 Coigneau (2005) 250.

33 Appendix: 26–27, 51–52, 60–61, 86–87, 113–114.

34 Appendix: 84–85, 94–95.

35 In fact only Appendix: 66–68.

36 Appendix: 17–19, 57–59, 129–130, 132–134.

Verlaten Kennisse, for instance, a banquet scene refrain is followed by a reprimanding refrain, and in *Die propheet Jonas* the salvation of the town of Nineveh is achieved by an accumulation of three prayer refrains, spoken by different characters in succession.³⁷

From the foregoing survey we can conclude that rhetoricians used refrains in serious drama in order to stylize and highlight the most powerful moments in the protagonist's story, the dramatic power being imparted by the main character's own emotional and devotional attitude and by the impact of assisting authorities. In talking about the protagonist's story, I mean here the main character's overall 'moral' development. In the dramatic structure of the rederijker morality play, a very important role was played by the so-called *sinnekens*. These negative allegorical figures, almost always appearing in twos, are diabolical workers of mischief, nervously plotting and trying to lead the main characters astray. Their emotional reactions in scenes full of 'infernal mirth and demonic mockery'³⁸ may have a powerful dramatic effect on the spectators, too, and their (temporary) impact on the protagonist can also be very strong. Still, rhetoricians never let them speak a refrain. In their hectic dialogues, the *sinnekens* often produce rondels, but never have time or space for the more contemplative refrain. Rhetoricians clearly reserved refrains for more earnest, solemn or graceful scenes.

In most moralities the *sinnekens'* impact is ultimately overcome; this is not however the case in the amorous plays dramatising love-stories such as those of Pirus and Thisbe, Dido and Eneas or the 'true' Dutch history of Katherina Sheermertens and Dierick den Hollander. In these plays, the *sinnekens* succeed in stirring up the protagonists' desires until their immoderate passions drive them to their fatal end. The dramatisation of the above-mentioned love-stories produced a few initial and central refrains.³⁹ More striking however is the complete absence of final refrains in all rederijker amorous drama. Although a vast quantity of autonomous refrains, preserved in (mainly printed) collections, consists of desperate amorous lamentations, in drama rhetoricians clearly didn't want to stylize and highlight their tragic endings in the same way as they 'celebrated' their happy ones.

37 Appendix: 39–40, 42–44; also 20–23 and 48–50.

38 Quote from Hummelen (1984) 17. On the *sinnekens*: Hummelen (1958).

39 Appendix: 14, 128, 129, 130; also 96.

3 Farces

All refrains in rederijker drama, including the banquet refrains representing pleasant though immoral conduct, were intended to be taken seriously. None of the 134 cases we have considered really aimed at a comic effect. Although some kinds of refrains *in 't zot*, in particular monologues by henpecked husbands or drinking companions,⁴⁰ might function very well in comic drama, refrains do not appear in the rederijker farce. Taking their main characters' position as the starting-point, a tripartite structure can also be discerned in farces. The initial position could be reversed or consolidated by a central twist in the action, usually involving a cunning device, a misapprehension or a surprise (*coup de théâtre*).⁴¹ In some farces, the initial, expositional segment or the dynamic central one is profiled, or even constituted, by means of lyrics, more particularly by the singing of a song.⁴² In *Lijsgen en Jan Lichthart* and *De sotslach*, for instance, the songs are to be found in the dynamic segment, furnishing thereby a parallel with central refrains in morality plays.⁴³ In *Lijsgen and Jan Lichthart*, the song is sung by three women, reprimanding one of their husbands for his excessive drinking. The singing, which provides a rhythmic accompaniment as the soak is tossed in a blanket, turns out to be a very effective cure. His terrible experience is explained as a lesson given to him by 'Our Lord', and the man promises his wife never to get drunk again. In *De sotslach*, a peasant is led by a singing jester on an egg dance. Misunderstanding the ironic meaning of the jester's song, the peasant persists in his ambition to gain the fool's cap as the real ass's wreath of honour.

These songs are the only ones in our farces consisting of stanzas with an identical last line. In *De sotslach* the last stanza even has a *prince* reference. Still, the spectator will have recognized both poems clearly as songs and not as refrains: because of their delivery by singing, of course, but also because of their lines and stanzas, which are too short for a refrain. With their five stanzas, both songs are however still among the longest to be found in farces, since most songs in farces consist of only one short stanza. The notable preference given by rhetoricians in their farces to short, well-integrated musical passages over longer lyrical interludes, accounts also for the absence of refrains. With their fairly massive stanzas and their recurrent *stok* the latter would only create inconvenient standstills or at least moments of low velocity. In addition, farces

40 On these 'monologues': Coigneau (1980–1983) vol. 2., 339–366.

41 See Hüsken (1987) 60–61, 169–176.

42 Coigneau (2008).

43 Van der Laan (1938) 75–77; Lyna and Van Eeghem (1932) 46–47.

show two other characteristics which favour the use of songs rather than of refrains.⁴⁴ In their plots and performances farces focus primarily on lively, if not grotesque, presentations of physical situations, desires and confrontations.⁴⁵ To this end, the singing of songs, more than the recitation of refrains, could add a specific physical component which could be combined with dancing or other bodily activities. Although rederijker farces certainly did not abstain from thematic conventionalities and formal mannerisms, they do show, more strongly than serious morality plays, a tendency to come closer to everyday life and speech. This 'realism' is served better by a character's deliberate decision to sing a song, usually in circumstances similar to those in sixteenth-century real life,⁴⁶ than by characters' 'unconscious' and artificial speaking of refrains.

4 Other Absentees

The absence of refrains in rederijker farce demonstrates that rhetoricians made a restrained and selective use of their main lyric form in drama. Only in serious plays are refrains to be found, and not in all of these. Indeed, the application of refrains was not an automatism or a formal must, as is made clear by the plays written for theatrical contests that have come down to us. None of the first prize-winning plays in the contests that were organised in Ghent, in 1539, and in Antwerp and Rotterdam, both in 1561, had a refrain.⁴⁷ In fact, only one of the 19 Ghent plays and one of the 14 *spelen van zinne* performed at the Antwerp *Landjuweel* were enriched with refrains.⁴⁸ In Rotterdam the proportion is different: out of nine plays there were five with one or two refrains.⁴⁹ The refrain in the Ghent play (*Tienen: spel van sinne in Gent 1539*), like that in the Antwerp play (*Zoutleeuw: spel van sinne in Antwerpen 1561*) and four of those in the Rotterdam plays, are final refrains, prayers praising the solution to dramatized questions such as: 'What is the greatest comfort to dying man?' (Ghent 1539), 'What urges man most strongly to arts and science?' (Antwerp 1561) and 'Who, of those who

44 Coigneau (1992) 259–260.

45 See Kramer (2009) 135–205.

46 Coigneau (2008) 194.

47 Coigneau (1994) 36–37.

48 As for the *Landjuweel* this does not mean that refrains were generally absent. Thirteen refrains were recited as independent poems (see Ryckaert (2011) vol. 1, 555–556, 624–626, 686–688, 690–692, 748–751; vol. 2, 937–939, 953–955, 1012–1013, 1015–1017, 1070–1072, 1074–1076, 1134–1136, and 1138–1139), and in the margin of the festival, a non-official refrain-contest was organized (Coigneau (2014) 94, 117–119, 124–129).

49 Appendix: 104–106, 107, 109–115.

seemed to be abandoned by God, has ever received the greatest comfort?' (Rotterdam 1561). The use of final refrains in six out of these seven plays proves the strength of the 'culminating prayer-refrain' convention. Yet in *Tienen* the refrain praising God's mercy as the solution to the Ghent question is in fact not the 'final' one; it is followed by a further refrain, a prayer spoken by the same main character, *Stervende mensche* (Dying Man) in reaction to a *toog* showing a crucifix with a bleeding Christ. In this second prayer, Dying Man, finally acting true to his name, yields himself up to Jesus. *Tienen* actually has three refrains: before the two 'final' ones mentioned, Dying Man had already spoken an initial refrain. In this he professes, by way of exposition, the apostolic creed. More in accordance with the majority of initial refrains, *Noordwijk: spel van sinne in Rotterdam 1561* and *Haarlemse Pellicanisten: spel van sinne in Rotterdam 1561* have initial refrains expressing the problematic situation of the main character. The desperate exclamations in *Noordwijk* contrast sharply with its final refrain in praise of the Holy Spirit, who has been demonstrated to be the greatest comfort for the apostles at Whitsuntide. Maybe the contrast pleased the jury, for *Noordwijk* was awarded second prize. Finally, as well as its initial refrain *Haarlemse Pellicanisten* has a central refrain. It is used as a vehicle for the final argument produced by *Ghenade Gods* (God's Grace) to urge Man to come and find release from his troubles.

Considering that the use of refrains is optional, five plays with refrains to four plays without in the Rotterdam contest is a surprisingly high proportion. Leaving aside the Ghent and Antwerp contests, the general proportion tends to the inverse of the Rotterdam result. For instance, in the great Haarlem play collection, containing 69 *spelen van zinne*, there are 32 plays with refrains to 37 without.⁵⁰ Looking over our general corpus, no 'laws' can be discerned that might have determined the playwrights' choice to use refrains or not. Especially in drama, *facteurs* (or *facto(e)rs*), as the playwrights were called, were free to decide which formal elements their creative minds would produce out of the 'grand storehouse of rhetoric'.⁵¹ Still, the functions and effects the authors aimed at are revealed by the refrains' respective positions as described in our foregoing survey. As we have seen, the introduction of an initial refrain foregrounds and retards the expositional phase of the play's action in order to concentrate on the situation and inner life of the main character. There is of course an initial exposition of the protagonist's problem in plays without refrains, usually in shorter monologues or in speeches that form part of a more general

50 See Hummelen (1968) 58–105.

51 Coigneau (1994) 18, 38.

dialogue. The exposition of the main character's initial situation within the static and relatively enclosed form of the refrain is most useful in plays with a pronounced antithetical structure. In these, the protagonist's problem is solved primarily by means of a powerful confrontation later on. On the other hand, a retarding and formal 'isolation' of the main character's initial situation is less useful in discursive plays that focus not on a sudden conversion, but on a gradual development of insight by means of analytic argumentation or progressive discussion. The same holds true for the central refrain: in discursive plays there is no need for a moment of standstill such as is brought about (for example) by refrains in banquet scenes representing the protagonist's wicked life. Nor is there a need for refrains to mark an actual turning point. Similarly, dramatizations of biblical or amorous stories may develop the narrative process without a central dramatic break. On the other hand, some plays dramatizing debates do make use of a central refrain, spoken by Christ (in a *toog*) or by personifications of divine mercy, as a means of introducing a final consolidating argument.

The absence of refrains in the Ghent and Antwerp contest-plays (except in the case of *Tienen* and *Zoutleeuw*) may partially be explained by the fact that most of these plays are discursive ones, dramatizing a gradual accumulation of arguments and focusing more, after a short emotional start, on argumentative content than on the subjective response of the participants.⁵² However, this does not explain why central refrains are not used to highlight a final argument, or why there is a general abstinence from the old but lively convention of the final hymnal refrain in the Ghent and Antwerp plays. As the refrain was indissolubly associated with religious matter, the absence of both applications can more easily be explained in the Antwerp plays. The question set at the 1561 Antwerp *landjuweel*, on what urges man to the arts and sciences, did not necessarily require a theological solution. In fact, the question was chosen precisely to accommodate the central government's prohibition of religious discussions.⁵³ This measure, taken specially for the prestigious *landjuweel*, certainly discouraged authors from working too much of the theology into their plays. Still, three of them designated God's Spirit as the wellspring of Man's scientific activities. In *'s-Hertogenbosch: spel van sinne in Antwerpen 1561*, the closing *toog*, showing the allegorical figures of God's Spirit of Wisdom, Love, and Man, is not capped by religious praise or prayer, let alone by a hymnal refrain.⁵⁴ A step in this direction is taken in *Antwerpen Olijftack: spel van sinne in Antwerpen 1561*. After a central *toog* involving, among other figures, the Holy Spirit, Man says

52 Coigneau (2005) 247–248.

53 Van Autenboer (1981) 48–56.

54 Ryckaert (2011) vol. 1, 473–474.

a short prayer of seven lines. Man's final celebratory speech is, however, much longer: this is a rederijker poem glorifying rhetoric and music as gifts of the wisdom of the Holy Spirit.⁵⁵ The poem comprises four stanzas of 15 lines each, the last one, like a refrain, addressing the arts as *Princersse*. The poem has no *stok*, and so the spectators were denied a true refrain as finale. In abstaining from this form, the author clearly showed his respect for the traditional and close bond between the final refrain and true prayer. This bond is affirmed in a positive way in *Zoutleeuw*. In this play, the final refrain recited by Man is a prayer and a laudatory contemplation, celebrating his conversion from idleness to artistic activity and his entrance into the 'palace of the arts' with the sole help of God's Spirit.⁵⁶

Unlike the Antwerp *landjuweel* in 1561, the Ghent contest in 1539, with its set question on the greatest consolation for Dying Man, necessarily induced theologizing solutions. Strangely enough, only one of the 19 plays has refrains. The Ghent contest required scriptural argumentation and a multiple application of the *toog*-technique.⁵⁷ Concentrating as they did on the theological content, and on the gradual development and theatrical illustration of the argument, the plays gave little scope for the amplification and fixation of emotional and contemplative responses in initial or central refrains. Still, the general abstinence from final refrains, which could have celebrated the comforting solutions with prayers of thanksgiving, remains a puzzle. An explanation may be offered by *Tienen*, the only Ghent play with refrains. The unusual application of *two* final refrains in this play seems to indicate the author found a creative way out of the situation his fellow-rhetoricians prompted to avoid the use of the 'normal' device of *one* final refrain. In *Tienen*, as we have seen, the traditional final refrain spoken by Man, celebrating the play's consoling solution, is followed by a refrain spoken by the same character, but this time as the prayer of a dying man. There are ten other Ghent plays in which the protagonist dies onstage.⁵⁸ Even though these deaths are not dreadful or tragic like those in amorous plays, rhetoricians appear to have found them incompatible with final refrains. Since the latter were traditionally rather triumphant speeches by characters that are alive and well, we can indeed understand and appreciate the authors' sensitivity. So, after all, the specific, singular applications and the general absence of the final refrain in the Ghent and Antwerp plays may indicate that the old convention was still vigorous and reckoned with.

55 Ryckaert (2011) vol. 1, 352, l. 444–450, and 360–362, l. 593–652.

56 Appendix: 107.

57 Ern  and Van Dis (1982) vol. 1, 33.

58 Ern  and Van Dis (1982) vol. 1, 15.

5 Conclusion

Although the refrain was their most popular as well as their most highly regarded poetical form, in their theatrical productions rhetoricians made selective use of it. The form was not 'vulgarized' by being introduced into farces, but rather reserved for serious purposes in morality plays, the genre that ranked highest in the rederijker hierarchy. In these plays the optional use of refrains appears to have been a very functional means of enriching the action's moral and dramatic appeal.

Appendix

In the following survey of refrains as they appear in plays, the latter are arranged in order of their presentation in W.M.H. Hummelen. *Repertorium van het rederijkersdrama 1500–ca. 1620*. Assen (1968). Their short titles and signatures, the latter in brackets, are likewise taken from Hummelen's *Repertorium* and its supplement (H. van Dijk, W. Hummelen, W. Hüskén, and E. Strietman. A survey of Dutch drama before the renaissance. *Dutch Crossing* 22 (1984) 97–131). The refrains can be identified by means of the pagination and the numbering of lines (the latter preceded by 'l.') in the editions named. Finally, the number of the characters that are involved in the presentation of the refrain is given in brackets, followed by an indication of the 'functional' position of the refrain (*initial*, *central* or *final*). This collection is fairly representative, but not exhaustive. Early seventeenth-century contests and plays have not been included.

1. *Quiconque vult salvus esse* (1 B 1): Scharpé, L. (ed.) 1900–1902. De Rovere's spel van *Quiconque vult salvus esse*. *Leuvensche Bijdragen* 4: 192–193, l. 865–882 (3, final).
2. *Maria hoedeke* (1 B 2): Muller, J.W., and Scharpé L. (ed.) 1920. *Spelen van Cornelis Everaert*. Leiden. 11–13, l. 161–205; Hüskén, W.N.M. (ed.) 2005. *De Spelen van Cornelis Everaert*. 2 vol. Hilversum. Vol. 1, 90–92, l. 166–210 (1, initial).
3. *Maria hoedeke* (1 B 2): Muller and Scharpé (1920) 32–33, l. 875–920; Hüskén (2005) vol. 1, 123–125, l. 879–923 (4, final).
4. *Wellecomme van den predicaren* (1 B 10): Muller and Scharpé (1920) 149–151, l. 79–91, 99–111, 119–131, 139–151; Hüskén (2005) vol. 1, 334–338, l. 83–95, 107–119, 131–143, 155–167 (1, initial).
5. *Ghewillich Labuer ende Volc van Neerrynghe* (1 B 12): Muller and Scharpé (1920) 194–195, l. 403–451; Hüskén (2005) vol. 1, 409–411, l. 407–455 (4, final).
6. *Groot Labuer ende Sober Wasdom* (1 B 17): Muller and Scharpé (1920) 281–282, l. 602–629; Hüskén (2005) vol. 1, 558–559, l. 602–629 (3, final).

7. *De wyngaert* (1 B 33): Muller and Scharpé (1920) 519, l. 739–770; Hüsken (2005) vol. 2, 967–968, l. 737–768 (3, final).
8. *Die geboorte van Vrou Margriete* (1 C 1): De Bock, E. 1963. Een presentspel van Colijn Cailleu. *Spiegel der Letteren* 6: 265–266, l. 438–473 (3, final).
9. *Sint Jans onthoofdinghe* (1 D 3): Laport, P., De Muij, F., and Spies, M. (ed.) 1996. *Van sint Jans onthoofdinghe. Zestiende-eeuws Amstersdams rederijkersstuk van Jan Thönisz.* Amsterdam. 80–82, l. 426–477 (2, central).
10. *sMenschen Sin en Verganckelijcke Schoonheit* (1 D 5): Nederlands Instituut der Rijksuniversiteit te Groningen (ed.) 1967. *Een esbattement van smenschen sin en verganckelijcke schoonheit.* Zwolle. (Zwolve drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 57). 147–156, l. 552–569, 592–609, 635–652, 681–689 (2, central).
11. *Naaman* (1 D 8): Hummelen, W.M.H., and Schmidt, C. (ed.) [1975]. *Naaman Prinche van Sijrien. Een rederijkersspel uit de zestiende eeuw.* Zutphen (Klassiek Letterkundig Pantheon 198). 47–50, l. 1–15, 28–40, 46–58, 72–84 (1, initial).
12. *Eneas en Dido* (1 D 12): Iwema, K. 1982–1983. Cornelis van Ghistele *Van Eneas en Dido.* Twee amoureuze spelen uit de zestiende eeuw. *Jaarboek De Fonteyne* 1982–1983: 154–155, l. 1–39 (1, Prologhe).
13. *Eneas en Dido* (1 D 12): Iwema (1982–1983) 201–202, l. 1334–1381 (1, ‘central’).
14. *Eneas en Dido* (1 D 12): Iwema (1982–1983) 213–214, l. 1696–1736 (1, central).
15. *Wie voirmaels waeren de victoriöste* (1 D 15): Meertens P.J. 1967. Een esbattement ter ere van keizer Karel v (een Leids rederijkersspel uit 1552). *Jaarboek De Fonteyne* 1967: 98–101, l. 563–666 (1, final).
16. *Sanct Jooris* (1 F 2): Leendertz, P. Jr [1907]. *Middelnerlandsche Dramatische Poëzie.* Leiden. 434–435, l. 271–294 (3, final).
17. *Siecke stadt* (1 I 1): Bloemendal, J. (ed.) 2009. *Politieke en religieuze satire in zestiende-eeuws Amsterdam. Een Spel van zinnen van de Zieke Stad van Jacob Jacobsz. Jonck.* Amersfoort. 66–69, l. 363–411 (1, initial).
18. *Siecke stadt* (1 I 1): Bloemendal (2009) 100–105, l. 784–851 (1, initial).
19. *Siecke stadt* (1 I 1): Bloemendal (2009) 152–154, l. 1522–1557 (3, final).
20. *Cristenkercke* (1 I 2): Brands, G.A. (ed.) 1921. *Tspel van de Cristenkercke.* Utrecht. 24–26, l. 545–620 (1, initial).
21. *Cristenkercke* (1 I 2): Brands (1921) 31–34, l. 765–848 (1, central).
22. *Cristenkercke* (1 I 2): Brands (1921) 75–78, l. 1716–1815 (1, central).
23. *Cristenkercke* (1 I 2): Brands (1921) 80–81, l. 1874–1941 (1, central).
24. *De bekeeringe Pauli* (1 K 2): Steenbergen, G.J. (ed.) 1953. *De bekeeringe Pauli.* Zwolle (Zwolve drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 3). 57–59, l. 218–255 (1, initial).
25. *De bekeeringe Pauli* (1 K 2): Steenbergen (1953) 93–95, l. 742–804 (1, final).
26. *tReyne Maecxsele* (1 M 3): Scharpé, L. (ed.) 1906. *R. Lawet: Gheestelick Meyspel van*

- tReyne Maecxsele ghezeyt de ziele*. Leuven/Amsterdam (Leuvense Tekstuitgaven 2). 35–37, l. 700–740 (1, initial).
27. *tReyne Maecxsele* (1 M 3): Scharpé (1906) 43–45, l. 898–941 (1, central).
 28. *De helighe sacramente* (1 M 4): Galama, E.G.A. 1941. *Twee zestiende-eeuwse spelen van de Verlooren Zoone door Robert Lawet*. Utrecht/Nijmegen. 24 (3, final).
 29. *Het vader onse* (1 M 5): Galama (1941) 27 (6, final).
 30. *De Verlooren Zoone (van Lawet)* (1 M 7): Galama (1941) 196–198, l. 921–980 (1, central).
 31. *Coninck Proetus Abantus* (1 OA 2): Hüskén, W.N.M., Ramakers, B.A.M., and Schaars, F.A.M. (ed.) 1992–1998. *Trou moet blijcken. Bronnenuitgave van de boeken der Haarlemse rederijkerskamer 'de Pellicanisten'*. 8 vol. Assen/Slingenberg. Vol. 1 (Boek A) fol. 22^v–23^v, l. 1544–1611 (3, final).
 32. *Abrahams offerhande* (1 OA 4): Hüskén, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 1 (Boek A), fol. 57^r–57^v, l. 799–850; Dibbets, G.R.W., and Hummelen, W.M.H. (ed.) 1993–1994. *Abrahams Offerhande. Jaarboek De Fontein* 1993–1994: 112–114, l. 509–556 (1, central).
 33. *D'Evangelische maeltyt* (1 OA 5): Hüskén, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 1 (Boek A), fol. 75^r–76^r, l. 1003–1060 (4, central).
 34. *De Wellustige Mensch* (1 OA 6): Kruyskamp, C. (ed.) 1950. *Dichten en spelen van Jan van den Berghe*. Den Haag (Uitgave van de Vereeniging der Antwerpsche Bibliophielen 11, 4). 142–143, l. 1105–1152; Hüskén, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 1 (Boek A), fol. 105^r–105^v, l. 2008–2059 (1, final).
 35. *Sincte Paulus bekeringe* (1 OB 1): Hüskén, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 2 (Boek B), fol. 12^v–13^v, l. 1161–1246 (1, final).
 36. *Paulus ende Barnabas* (1 OB 4): Hüskén, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 2 (Boek B), fol. 60^r–60^v, l. 1007–1072 (3, final).
 37. *Cranckheijt des Vlejsch* (1 OB 7): Hüskén, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 2 (Boek B), fol. 92^r–93^r, l. 462–480, 487–502, 512–526, 533–548 (1, initial).
 38. *Cranckheijt des Vlejsch* (1 OB 7): Hüskén, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 2 (Boek B), fol. 99^v, l. 1137–1170 (1, final).
 39. *Verlaten Kennisse* (1 OB 8): Hüskén, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 2 (Boek B), fol. 110^r–111^r, l. 764–777, 788–801, 828–841, 861–872 (2, central).
 40. *Verlaten Kennisse* (1 OB 8): Hüskén, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 2 (Boek B), fol. 113^v–114^v, l. 1094–1110, 118–1135, 1143–1160, 1168–1183 (1, central).
 41. *Verlaten Kennisse* (1 OB 8): Hüskén, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 2 (Boek B), fol. 117^v–118^r, l. 1469–1527 (2, final).
 42. *Die propheet Jonas* (1 OC 5): Hüskén, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 3 (Boek C), fol. 53^v–54^r, l. 588–639 (3, central).
 43. *Die propheet Jonas* (1 OC 5): Hüskén, Ramakers, Schaars (1992–1998) vol. 3 (Boek C) fol. 55^r–55^v, l. 725–754 (1, central).

44. *Die propheet Jonas* (1 OC 5): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 3 (Boek C), fol. 56^r–56^v, l. 823–887 (3, central).
45. *De Oude Tobijas* (1 OC 7): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 3 (Boek C), fol. 86^r–86^v, l. 21–75 (1, initial).
46. *De Oude Tobijas* (1 OC 7): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 3 (Boek C), fol. 91^v–92^r, l. 514–567 (2, central).
47. *De Oude Tobijas* (1 OC 7): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 3 (Boek C), fol. 99^v–100^v, l. 1294–1348 (2, central).
48. *De Heijlige Kerck* (1 OC 9): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 3 (Boek C), fol. 123^v–124^r, l. 395–413, 423–443, 453–491 (1, initial).
49. *De Heijlige Kerck* (1 OC 9): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 3 (Boek C), fol. 127^r–128^r, l. 786–875 (1, central).
50. *De Heijlige Kerck* (1 OC 9): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 3 (Boek C), fol. 138^r–138^v, l. 1811–1882 (1, central).
51. *De troost der sondaren* (1 OC 10): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 3 (Boek C), fol. 145^r, l. 210–247 (1, initial).
52. *De troost der sondaren* (1 OC 10): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 3 (Boek C), fol. 147^r–147^v, l. 453–522 (1, central).
53. *De Ghichtige Mensche* (1 OC 11): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 3 (Boek C), fol. 165^v–166^r, l. 1268–1343 (Prologe).
54. *Lieft boven al* (1 OD 2): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 4 (Boek D), fol. 49^r–49^v, l. 886–952 (5, final).
55. *Menich Bedruct Hart aen een droege chijsterne verleijt* (1 OD 9): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 4 (Boek D), fol. 149^r–149^v, l. 1419–1478 (2, final).
56. *Josep ende Maria* (1 OE 1): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 8^v–9^r, l. 718–770 (4, central).
57. *Het lichamelijcke huis* (1 OE 3): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 22^r, l. 59–91 (1, initial).
58. *Het lichamelijcke huis* (1 OE 3): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 22^v–23^r, l. 140–176 (2, initial).
59. *Het lichamelijcke huis* (1 OE 3): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 23^r–23^v, l. 177–217 (4, initial).
60. *De Desolate Mensch* (1 OE 5): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 43^r–44^v, l. 14–38, 51–76, 95–119, 142–167 (1, initial).
61. *De Desolate Mensch* (1 OE 5): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 48^r–49^v, l. 529–639 (4, central).
62. *Die heijlige kerck tegen heresije* (1 OE 6): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 54^r–54^v, l. 120–135, 148–166, 173–188 (3, initial).
63. *Die heijlige kerck tegen heresije* (1 OE 6): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 65^v–66^r, l. 1306–1362 (2, final).

64. *Veel Volks begeert Vrede* (1 OE 7): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 75^r–75^v, l. 691–759 (2, central).
65. *Veel Volks begeert Vrede* (1 OE 7): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 78^v–79^r, l. 1043–1111 (2, central).
66. *Meestal die om Paijs roepen* (1 OE 12): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 140^r–140^v, l. 15–78 (1, initial).
67. *Meestal die om Paijs roepen* (1 OE 12): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 142^v–143^v, l. 292–360 (1, central).
68. *Meestal die om Paijs roepen* (1 OE 12): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 151^v–152^r, l. 1204–1264 (1, final).
69. *Mennich Eenvoudich Mensch soect lijfdebewijs* (1 OE 13): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 155^r–155^v, l. 6–76 (1, initial).
70. *Mennich Eenvoudich Mensch soect lijfdebewijs* (1 OE 13): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 166^r–166^v, l. 1095–1170 (2, final).
71. *Die daet der tirannen* (1 OE 14): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 174^v–175^r, l. 731–792 (2, final).
72. *De andere Meij* (1 OE 15): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 5 (Boek E), fol. 185^r–185^v, l. 881–911 (1, final).
73. *Het Cooren* (1 OF 1): Kalf, G. (ed.) 1889. *Trou Moet Blycken. Tooneelstukken der zestiende eeuw*. Groningen. 224–226, l. 91–150; Hummelen, W.M.H., and Dibbets, G.R.W. (ed.) 1985. *Een spel van sinnen beroerende Het Cooren (1565) van Lauris Jansz., factor van de Haarlemse rederijkerskamer De Wijngaertrancken*. Zutphen (Klassiek Letterkundig Pantheon 225). 39–41, l. 91–150; Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 6 (Boek F), fol. 1^r–1^v, l. 6–68 (1, initial).
74. *Het Cooren* (1 OF 1): Kalf (1889) 257–258, l. 1101–1144; Hummelen and Dibbets (1985) 89–91, l. 1101–1144; Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 6 (Boek F), fol. 16^r–16^v, l. 1326–1376 (2, final).
75. *De Meij (van Adriaenz.)* (1 OF 4): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 6 (Boek F), fol. 60^r–61^r, l. 776–789, 803–816, 829–841, 854–867 (1, final).
76. *De Meij (van Adriaenz.)* (1 OF 4): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 6 (Boek F), fol. 60^r–61^v, l. 790–802, 817–828, 842–853, 868–881 (1, final).
77. *tHuis van idelheit* (1 OF 5): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 6 (Boek F), fol. 76^r–76^v, l. 1319–1357 (1, central).
78. *dEenvoudige Mensch en Schijn van Deuchden* (1 OF 7): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 6 (Boek F), fol. 93^r–93^v, l. 30–87 (1, initial).
79. *Afval vant gotsalige weesen* (1 OF 8): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 6 (Boek F), fol. 125^r–125^v, l. 1209–1270 (3, final).
80. *tGeslacht der Menschen* (1 OF 9): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 6 (Boek F), fol. 127^r–127^v, l. 15–60 (1, initial).
81. *tGeslacht der Menschen* (1 OF 9): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 6 (Boek F), fol. 141^v–142^v, l. 1153–1211 (2, final).

82. *Mennich Goet Hart verlangt nae die Waerheijt* (1 OF 10): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 6 (Boek F), fol. 144^r–144^v, l. 19–75 (1, initial).
83. *Mennich Goet Hart verlangt nae die Waerheijt* (1 OF 10): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 6 (Boek F), fol. 160^v–161^v, l. 1341–1399 (2, final).
84. *Die Ghenaede Goodts* (1 OF 11): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 6 (Boek F), fol. 178^v–179^r, l. 1217–1263 (2, central).
85. *Die Ghenaede Goodts* (1 OF 11): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 6 (Boek F), fol. 182^r–182^v, l. 1474–1522 (4, final).
86. *dEen en dAnder: verliefdheid bespot* (1 OI 8): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 8 (Boek I), fol. 75^r–80^r, l. 20–36, 86–101, 152–168, 220–236 (1, initial).
87. *dEen en dAnder: verliefdheid bespot* (1 OI 8): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 8 (Boek I), fol. 76^r–80^v, l. 53–68, 119–134, 184–202, 253–269 (1, central).
88. *Vruechde en Vreetsaemichghe Liefde* (1 ON 1): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 8 (Boek N), fol. 16^r–17^r, l. 1062–1118 (1, central).
89. *De treves* (1 OR 1): Hüsken, Ramakers, and Schaars (1992–1998) vol. 8 (Boek R), fol. 64^r–64^v, l. 89–143 (1, initial).
90. *Susanna* (1 S 3): Strietman, E., and Happé, P. (ed.) 2006. *For Pleasure and Profit. Six Dutch rhetoricians plays with facing-page translation. Volume 1: Three Biblical Plays*. Lancaster University. 146–149, l. 334–376 (1, initial).
91. *Susanna* (1 S 3): Strietman and Happé (2006) 182–185, l. 894–929 (4, final).
92. *De Ontrouwe Rentmeester* (1 S 5): Van den Daele, O., and Van Veerdeghe, Fr. (ed.) 1899. *De Roode Roos. Zinnespelen en andere tooneelstukken der zestiende eeuw*. Bergen. 178–179, l. 1419–1457 (1, central).
93. *Die Trauwe* (1 S 6): Van den Daele and Van Veerdeghe (1899) 232–233 (4, central).
94. *Judith* (1 S 7): Claes, L. (ed.) 1957–1958. *Tspel van Judith*. Licentiaatsverhandeling Universiteit Gent. 61–63, l. 1133–1176 (2, central).
95. *Judith* (1 S 7): Claes (1957–1958) 73–75, l. 1362–1413 (1, final).
96. *Joseph* (1 U 11): Dibbets, G.R.W., and Hummelen, W.M.H. (ed.) 1973–1974. *Joseph, een historiaalspel van Jeronimus van der Voort (?). Jaarboek De Fonteyne* 1973–1974: 98–101, l. 387–402, 420–435, 444–459, 477–483 (1, central).
97. *Joseph* (1 U 11): Dibbets and Hummelen (1973–1974) 154–155, l. 2003–2046 (1, final).
98. *Joseph* (1 U 11): Dibbets and Hummelen (1973–1974) 159–161, l. 2166–2221 (2, final).
99. *Sint Trudo* (2 03): Kalf (1889) [see 073] 175–177, l. 2467–2513 (6, central).
100. *Vreese des Heeren en Wijsheijt* (2 22): Van Vinckenroye, F. 1968. *Goetwillich Herte. Een spel van sinne. Tekstuitgave met inleiding en verklarende aantekeningen. Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* 1968: 376–378, l. 314–381 (1, central).
101. *De sacramente vander Nyeuwervaert* (2 28): Asselbergs, W.J.M.A., and Huysmans,

- A.P. (ed.) 1955. *Het spel vanden heilighen sacramente vander Nyeuwervaert*. Zwolle (Zwolse drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 14). 183–184, l. 982–1012 (3, final).
102. *dWerck der apostolen cap. 3, 4 en 5* (3 A 1): Cramer, S., and Pijper, F. (ed.) 1903. *Bibliotheca Reformatoria Neerlandica. Geschriften uit den tijd der hervorming in de Nederlanden*. Den Haag. Vol. 1. 363–365 (3, final).
103. *Den boom der schriftueren* (3 A 3): Schotel, G.D.J. (ed.) 1870. *Den Boom der Schriftueren van VI personagien, ghespeelt tot Middelburch in Zeelant, den eersten augusto in t jaer 1539*. Utrecht. 10–11 (1, initial).
104. *Tienen: spel van sinne in Gent 1539* (3 B 10): Erné, B.H., and Van Dis, L.M. (ed.) 1982. *De Gentse Spelen van 1539*. 2 vol. 's-Gravenhage. Vol. 2. 353–355, l. 218–261 (1, initial).
105. *Tienen: spel van sinne in Gent 1539* (3 B 10): Erné and Van Dis (1982) vol. 2. 360–362, l. 386–441 (1, final).
106. *Tienen: spel van sinne in Gent 1539* (3 B 10): Erné and Van Dis (1982) vol. 2. 363–366, l. 471–481, 487–497, 503–513, 519–529 (1, final).
107. *Zoutleeuw: spel van sinne in Antwerpen 1561* (3 C 16): Kruyskamp, C. (ed.) 1962. *Het Antwerpse landjuweel van 1561. Een keuze uit de vertoonde stukken* (Klassieke Galerij 146). Antwerpen. 47–49, l. 669–716; Ryckaert, R. (ed) 2011. *De Antwerpse spelen van 1561 naar de editie Silvius (Antwerpen 1562) uitgegeven met inleiding, annotaties en registers*. Gent (Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde: Literaire tekstedities en bibliografieën 19). Vol. 1. 661–663, l. 670–717 (1, final).
108. *Berchem: factie in 't Antwerps Haechspel 1561* (3 C 48): Ryckaert (2011) vol. 2. 1348–1350, l. 88–95, 102–109, 116–123, 130–137 (1, final).
109. *Noordwijk: spel van sinne in Rotterdam 1561* (3 D 1): Hollaar, H.J. (ed.) 2006. *Spelen van Sinne vol schoone allegatien. Drijderley Refereynen (De Rotterdamse spelen van 1561)*. Delft. 197–198, l. 494–561 (1, initial).
110. *Noordwijk: spel van sinne in Rotterdam 1561* (3 D 1): Hollaar (2006) 209–210, l. 982–1041 (3, final).
111. *Gouda: spel van sinne in Rotterdam 1561* (3 D 2): Hollaar (2006) 96–98, l. 757–808 (3, final).
112. *Haarlemse Wyngaertrancken: spel van sinne in Rotterdam 1561* (3 D 4): Hollaar (2006) 128–130, l. 909–967 (3, final).
113. *Haarlemse Pellicanisten: spel van sinne in Rotterdam 1561* (3 D 5): Hollaar (2006) 133–135, l. 1–66 (1, initial).
114. *Haarlemse Pellicanisten: spel van sinne in Rotterdam 1561* (3 D 5): Hollaar (2006) 158–159, l. 869–928 (1, central).
115. *Delft: spel van sinne in Rotterdam 1561* (3 D 7): Hollaar (2006) 72–73, l. 711–758 (3, final).

116. *Wercken der bermherticheyd I* (3 G 1): *Zeven Spelen van die Wercken der Bermherticheyd*. In rijm ghemaect en nu tot Aemstelredam opentlijck ghespeelt Anno 1591. Amsterdam (1591) fol. B 6^r–B 7^r (1, central).
117. *Wercken der bermherticheyd I* (3 G 1): *Zeven Spelen* (1591) fol. C 5^v–C 6^v (4, final).
118. *Wercken der bermherticheyd II* (3 G 2): *Zeven Spelen* (1591) fol. E 7^v–E 8^v (4, final).
119. *Wercken der bermherticheyd III* (3 G 3): *Zeven Spelen* (1591) fol. G 8^r–H 1^r (4, final).
120. *Wercken der bermherticheyd IV* (3 G 4): *Zeven Spelen* (1591) fol. I 2^v–I 4^v (2, central).
121. *Wercken der bermherticheyd V* (3 G 5): *Zeven Spelen* (1591) fol. M 7^v–N 1^r (4, final).
122. *Wercken der bermherticheyd VI* (3 G 6): *Zeven Spelen* (1591) fol. P 2^r–P 3^r; Hummelen and Schmidt ([1975]) [see 11] 40–42 (1, initial).
123. *Wercken der bermherticheyd VI* (3 G 6): *Zeven Spelen* (1591) fol. Q 3^v–Q 5^r (6, final).
124. *Wercken der bermherticheyd VII* (3 G 7): *Zeven Spelen* (1591) fol. R 2^v–R 3^v (1: *Claghende Conscientie*, initial).
125. *Wercken der bermherticheyd VII* (3 G 7): *Zeven Spelen* (1591) fol. R 2^v–R 3^v (1: *Slave der Wet*, initial).
126. *Wercken der bermherticheyd VII* (3 G 7): *Zeven Spelen* (1591) fol. S 4^v–S 6^r (6, central).
127. *Elckerlijc* (4 04): Van Elslander, A. (ed.) 1985. *Den spiegel der salicheyt van Elckerlijc*. Eigth ed. Antwerpen. (Klassieke Galerij 61). 33–34, l. 535–563; Wilmink, W., and Ramakers, B.A.M. (ed.) 1998. *Mariken van Nieumeghen & Elckerlijc. Zonde, hoop en verlossing in de late Middeleeuwen*. Amsterdam. 194, l. 535–563 (1, central).
128. *Pyramus ende Thisbe* (4 05): Van Es, G.A. (ed.) 1965. *Pyramus en Thisbe. Twee rederijkersspelen uit de zestiende eeuw*. Zwolle (Zwolse drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 50). 224–226, l. 837–888 (1, central).
129. *De spiegel der minnen* (4 07): Immink, M.W. (ed.) 1913. *De Spiegel der minnen door Colijn van Rijssse*. Utrecht (Utrechtsche bijdragen voor Letterkunde en Geschiedenis VIII). 79–80, l. 2234–2278 (1, initial).
130. *De spiegel der minnen* (4 07): Immink (1913) 84–85, l. 2384–2435 (1, initial).
131. *De Evangelische Leeraer* (4 09): De Bruin, C.C. (ed.) 1989–1990. Een seer schoon Spel van zinnen ghemaect by mijn Heer Johan Wtenhove. *Jaarboek De Fonteyne* 1989–1990: 42–44, l. 337–375 (1, central).
132. *De wortel van retoorijka* (2 34): Van Boheemen, F.C., and Van der Heijden, Th.C.J. 1985. *De Westlandse rederijkerskamers in de 16^e en 17^e eeuw. Met een tekstuitgave, inleiding en aantekeningen van het Spel van Sinne 'De Wortel van Retoorijka'*. Amsterdam. 120–122, l. 179–218 (1, initial).
133. *De wortel van retoorijka* (2 34): Van Boheemen and Van der Heijden (1985) 127–129, l. 279–330 (1, initial).

134. *De wortel van rethoorijka* (2 34): Van Boheemen and Van der Heijden (1985) 164–166, l. 952–988 (4, final).

Bibliography

- Asselbergs, W.J.M.A., and A.P. Huysmans (ed.) 1955. *Het spel vanden heiligen sacra-
mente vander Nyeuwervaert*. Zwolle (Zwolse drukken en herdrukken voor de Maat-
schappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 14).
- Van Autenboer, E. 1981. *Het Brabants landjuweel der rederijkers (1515–1561)*. Middelburg
(Leuvense studiën en tekstuitgaven Nieuwe Reeks, 2).
- Beckerman, B. 1970. *Dynamics of Drama. Theory and Method of Analysis*. New York.
- Bloemendal, J. (ed.) 2009. *Politieke en religieuze satire in zestiende-eeuws Amsterdam.
Een Spel van zinnen van de Zieke Stad van Jacob Jacobsz. Jonck*. Amersfoort.
- De Bock, E. 1963. Een presentspel van Colijn Cailleu. *Spiegel der Letteren* 6: 241–269.
- Van Boheemen, F.C., and Th.C.J. van der Heijden. 1985. *De Westlandse rederijkerskamers
in de 16^e en 17^e eeuw. Met een tekstuitgave, inleiding en aantekeningen van het Spel van
Sinne 'De Wortel van Rethoorijka'*. Amsterdam.
- Van Boheemen, F.C., and Th.C.J. van der Heijden. 1999. *Retoricaal Memoriaal. Bronnen
voor de geschiedenis van de Hollandse rederijkerskamers van de middeleeuwen tot het
begin van de achttiende eeuw*. Delft.
- Brands, G.A. (ed.) 1921. *Tspel van de Cristenkercke*. Utrecht.
- Van Bruaene, A.-L. 2008. *Om beters wille. Rederijkerskamers en de stedelijke cultuur in de
Zuidelijke Nederlanden (1400–1650)*. Amsterdam.
- De Bruin, C.C. (ed.) 1989–1990. Een seer schoon Spel van zinnen ghemaect by mijn
Heer Johan Wtenhove. *Jaarboek De Fonteyne* 1989–1990: 21–94.
- De Castelein, M. 1555. *De Const van Rhetoriken*. Gent (Reprint 1986: Oudenaarde).
- Claes, L. (ed.) 1957–1958. *Tspel van Judith*. Licentiaatsverhandeling Gent University.
- Coigneau, D. 1980–1983. *Refreinen in het zotte bij de rederijkers*. 3 vol. Gent (Koninklijke
Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde VI, 111).
- Coigneau, D. 1992. Een vreughdich liedt moet ick vermanen. Positie en gebruikswijzen
van het rederijkerslied. In *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*,
ed. F. Willaert e.a. Amsterdam: 255–267.
- Coigneau, D. 1994. Strofische vormen in het rederijkerstoneel. In *Spel in de verte. Tekst,
structuur en opvoedingspraktijk van het rederijkerstoneel*, ed. B.A.M. Ramakers. Gent
(Jaarboek De Fonteyne 1991–1992): 17–44.
- Coigneau, D. 1995. *De Const van Rhetoriken, Drama and Delivery*. In *Rhetoric—Rhétori-
queurs—Rederijkers*, ed. J. Koopmans, M.A. Meadow, K. Meerhoff, and M. Spies.
Amsterdam (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen Verhandelin-
gen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, vol. 162): 123–140.

- Coigneau, D. 2000. Bedongen creativiteit. Over retorische productieregeling. In *Medio-neerlandistiek. Een inleiding tot de Middelnederlandse letterkunde*, ed. R. Jansen-Sieben, J. Jansens and F. Willaert. Hilversum (Middelnederlandse Studies en Bronnen LXIX): 129–137.
- Coigneau, D. 2003. Les concours de 'referain'. Une introduction à la rhétorique Néerlandaise. In *Première poésie Française de la Renaissance. Autour des Pays poétiques normands*, ed. J.-C. Arnould and T. Mantovani. Paris (Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance. Collection dirigée par Claude Blum 33): 489–503.
- Coigneau, D. 2005. Emotions and Rhetoric in rederijker Drama. In *Emotions in the Heart of the City (14th–16th century)*, ed. E. Lecuppre-Desjardin and A.-L. Van Bruaene. Turnhout (Studies in European Urban History (1100–1800), vol. 5): 243–256.
- Coigneau, D. 2008. 'Vrient, ghij moet eens singen'. Het lied in de rederijkersklucht. In *De fiere nachtegaal. Het Nederlandse lied in de middeleeuwen*, ed. L.P. Grijp and F. Willaert. Amsterdam: 191–204.
- Coigneau, D. 2014. 'Verbeyt den Tijd' en de bijdragen van De Olijftak aan het Antwerpse landjuweel (1561). In *Menich Constich Gheest. Het Antwerpse landjuweel van 1561 anders bekeken*, ed. J. Vandommele and R. Ryckaert. Gent (Jaarboek De Fonteine 2011–2012): 85–156.
- Cramer, S., and F. Pijper (ed.) 1903–1914. *Bibliotheca Reformatoria Neerlandica. Geschriften uit den tijd der hervorming in de Nederlanden*. 10 vol. Den Haag.
- Van den Daele, O., and F. van Veerdegheem (ed.) 1899. *De Roode Roos. Zinnespelen en andere tooneelstukken der zestiende eeuw*. Bergen.
- Debaene, L. 1951. *De Nederlandse volksboeken. Ontstaan en geschiedenis van de Nederlandse prozaromans, gedrukt tussen 1475 en 1540*. Antwerpen.
- Dibbets, G.R.W., and W.M.H. Hummelen (ed.) 1973–1974. Joseph, een historiaalspel van Jeronimus van der Voort (?). *Jaarboek De Fonteine 1973–1974*: 43–166.
- Dibbets, G.R.W., and W.M.H. Hummelen (ed.) 1993–1994. Abrahams Offerhande. *Jaarboek De Fonteine 1993–1994*: 9–148.
- Van Dijk, H., W. Hummelen, W. Hüsken, and E. Strietman. 1984. A survey of Dutch drama before the renaissance. *Dutch Crossing* 22: 97–131.
- Van Dixhoorn, A. 2008. Chambers of Rhetoric: Performative Culture and Literary Sociability in the Early Modern Northern Netherlands. In *The Reach of the Republic of Letters. Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe*, ed. A. van Dixhoorn and S. Speakman Sutch, vol. 1. Leiden, Boston (Brill's Studies in Intellectual History 168): 119–157.
- Van Dixhoorn, A. 2009. *Lustige geesten. Rederijkers in de Noordelijke Nederlanden (1480–1650)*. Amsterdam.
- Van Elslander, A. 1953. *Het refrain in de Nederlanden tot 1600*. Gent (Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde VI, 71).
- Van Elslander, A. (ed.) 1985. *Den spyghel der salicheyt van Elckerlijc*. Eighth ed. Antwerpen (Klassieke Galerij 61).

- Erné, B.H., and L.M. van Dis (ed.) 1982. *De Gentse Spelen van 1539*. 2 vol. 's-Gravenhage.
- Van Es, G.A. 1965. *Piramus en Thisbe. Twee rederijkersspelen uit de zestiende eeuw*. Zwolle (Zwolse drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 50).
- Galama, E.G.A. 1941. *Twee zestiende-eeuwse spelen van de Verlooren Zoone door Robert Lawet*. Utrecht/Nijmegen.
- Van der Heijden, Th.C.J., and F.C. van Boheemen 1999. *Met Minnen Versaemt. De Hollandse rederijkers vanaf de middeleeuwen tot het begin van de achttiende eeuw*. Delft (Bronnen en bronnenstudies).
- Hollaar, H.J. (ed.) 2006. *Spelen van Sinne vol schoone allegatien. Drijderley Refereynen (De Rotterdamse spelen van 1561)*. Delft.
- Hummelen, W.M.H. 1958. *De sinnekens in het rederijkersdrama*. Groningen.
- Hummelen, W.M.H. 1968. *Repertorium van het rederijkersdrama 1500–ca. 1620*. Assen.
- Hummelen, W.M.H. 1984. The Dramatic Structure of the Dutch Morality. *Dutch Crossing* 22: 17–26.
- Hummelen, W.M.H. 1992. Het tableau vivant, de 'toog', in de toneelspelen van de rederijkers. *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 108: 193–222.
- Hummelen, W.M.H., and G.R.W. Dibbets 1985. *Een spel van sinnen beroerende 'Het Cooren' (1565) van Lauris Jansz., factor van de Haarlemse rederijkerskamer De Wijn-gaertrancken*. Zutphen (Klassiek Letterkundig Pantheon 225).
- Hummelen, W.M.H., and C. Schmidt (ed.) [1975]. *Naaman Prinche van Sijrien. Een rederijkersspel uit de zestiende eeuw*. Zutphen (Klassiek Letterkundig Pantheon 198).
- Hüsken, W.N.M. 1987. *Noyt Meerder Vreucht. Compositie en structuur van het komische toneel in de Nederlanden voor de Renaissance*. Deventer.
- Hüsken, W.N.M. 1994. Strofische vormen in het rederijkerstoneel in historisch perspectief. In *Spel in de verte. Tekst, structuur en opvoeringspraktijk van het rederijkerstoneel*, ed. B.A.M. Ramakers, Gent (Jaarboek De Fonteine 1991–1992): 45–58.
- Hüsken, W.N.M. (ed.) 2005. *De spelen van Cornelis Everaert*. 2 vol. Hilversum.
- Hüsken W.N.M., B.A.M. Ramakers, and F.A.M. Schaars (ed.) 1992–1998. *Trou moet blijcken. Bronnenuitgave van de boeken der Haarlemse rederijkerskamer 'de Pellicanisten'*. 8 vol. Assen.
- Immink, M.W. (ed.) 1913. *De Spiegel der minnen door Colijn van Rijsssele*. Utrecht (Utrechtsche bijdragen voor Letterkunde en Geschiedenis VIII).
- Iwema, K. (ed.) 1982–1983. Cornelis van Ghistele 'Van Eneas en Dido'. Twee amoureuze spelen uit de zestiende eeuw. *Jaarboek De Fonteyne* 1982–1983: 103–244.
- Kalff, G. (ed.) 1889. *Trou Moet Blycken. Tooneelstukken der zestiende eeuw*. Groningen.
- Kramer, F. 2009. *Mooi vies, knap lelijk. Grotesk realisme in rederijkerskluchten*. Hilversum.
- Kruyskamp, C. (ed.) 1950. *Dichten en spelen van Jan van den Berghe*. Den Haag (Uitgave van de Vereeniging der Antwerpsche Bibliophielen II, 4).

- Kruyskamp, C. (ed.) 1962. *Het Antwerpse landjuweel van 1561. Een keuze uit de vertoonde stukken*. Antwerpen (Klassieke Galerij 146).
- Van der Laan, N. 1938. *Uit het archief der Pellicanisten. Vier zestiende-eeuwse esbatementen*. Leiden.
- Laport, P., F. de Muij, and M. Spies (ed.) 1996. *'Van sint Jans onthoofdinghe'. Zestiende-eeuws Amsterdams rederijkersstuk van Jan Thönisz*. Amsterdam.
- Leendertz Jr., P. [1907]. *Middelnederlandsche Dramatische Poëzie*. Leiden.
- Lyna, F., and W. van Eeghem 1932. *'De sotslach'. Klucht uit ca. 1550. Voor het eerst naar het handschrift uitgegeven*. Brussel.
- Mak, J.J. (ed.) 1955. *De gedichten van Anthonis de Roovere*. Zwolle.
- Mareel, S. 2010. *Voor vorst en stad. Rederijkersliteratuur en vorstenfeest in Vlaanderen en Brabant (1432–1561)*. Amsterdam.
- Meertens, P.J. 1967. Een esbatement ter ere van keizer Karel v (een Leids rederijkersspel uit 1552). *Jaarboek De Fonteyne* 1967: 75–105.
- Muller, J.W., and L. Scharpé (ed.) 1920. *Spelen van Cornelis Everaert*. Leiden.
- Nederlands Instituut der Rijksuniversiteit te Groningen (ed.) 1967. *Een esbatement van smenschen sin en verganckelijcke schoonheit*. Zwolle (Zwolse drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 57).
- Oosterman, J.B. 1995. *De gratie van het gebed. Middelnederlandse berijmde gebeden: overlevering en functie met bijzondere aandacht voor produktie en receptie in Brugge (1380–1450)*. 2 vol. Amsterdam.
- Pikhaus, P. 1989. *Het tafelspel bij de rederijkers*. 2 vol. Gent (Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde VI, 118).
- Resoort, R.J. 1988. *Een schoone historie vander borchgravinne van Vergi. Onderzoek naar de intentie en gebruikssfeer van een zestiende-eeuwse prozaroman*. Hilversum (Middelenieuwe Studies en Bronnen IX).
- Ryckaert, R. (ed.) 2011. *De Antwerpse spelen van 1561 naar de editie Silvius (Antwerpen 1562) uitgegeven met inleiding, annotaties en registers*. 2 vol. Gent (Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde: Literaire tekstedities en bibliografieën, nr. 19).
- Scharpé, L. (ed.) 1900–1902. De Rovere's spel van 'Quiconque vult salvus esse'. *Leuven-sche Bijdragen* 4: 155–193.
- Scharpé, L. (ed.) 1906. *R. Lawet: Gheestelick Meyspel van tReyne Maecxsele ghezeyt de ziele*. Leuven, Amsterdam (Leuvense Tekstuitgaven 2).
- Schotel, G.D.J. (ed.) 1870. *Den Boom der Schriftoeren van vi personagien, ghespeelt tot Middelburch in Zeelant, den eersten augusto in tjaer 1539*. Utrecht.
- Steenbergen, G.J. (ed.) 1953. *De bekeeringe Pauli*. Zwolle (Zwolse drukken en herdrukken voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 3).
- Strietman, E., and P. Happé (ed.) 2006. *For Pleasure and Profit. Six Dutch rhetoricians plays with facing-page translation. Volume 1: Three Biblical Plays*. Lancaster University.

- Vinck, P. 1976–1977. Het volksboek Die Historie van Peeter van Provencen ende die schoone Maghelone van Napels. *Jaarboek De Fonteyne* 1976–1977, 1: 3–46.
- Van Vinckenroye, F. 1968. Goetwillich Herte. Een spel van sinne. Tekstuitgave met inleiding en verklarende aantekeningen. *Verlagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* 1968: 352–427.
- Wilmink, W. and B.A.M. Ramakers (ed.) 1998. *Mariken van Nieumeghen & Elckerlijc. Zonde, hoop en verlossing in de late Middeleeuwen*. Amsterdam.
- Zeven Spelen van die Wercken der Bermherticheyd. In rijm ghemaect en nu tot Aemstelredam opentlijck ghespeelt Anno 1591*. Amsterdam 1591.

Polemical Poetry and the Making of a Humanist School

Juliette Groenland

1 Humanist Teachers Battling beyond the Grave

When the humanist pedagogue and schoolmaster Joannes Murmellius (c.1480–1517) died at the age of 37, his close friend and humanist ally Hermannus Buschius decided to pay him a last personal tribute. In his ‘Funeral lamentation or *epicedion* on the bitter and premature death of Joannes Murmellius from Roermond¹ Buschius calls upon the Muse to mourn the all too sudden death of her faithful follower:

Musa veni sparsis lugentum more capillis²
 Moestaque flebilibus questibus ora sonent.
 Rupta sit ungue cutis, sint livida brachia planctu.
 Per teneras manet lucida gutta genas.
 Turgescant lachrymis, hebetentur lumina fletu.
 Purpureo fugiat victus ab ore rubor.
 Fulgida fuscentur subito palloribus atris
 Oscula, acidalias³ vincere sueta rosas.
 Scissa comas et scissa sinus⁴ huc Musa venito.⁵

Muse, come, with your hair dishevelled, like those in mourning,
 And let somber voices sound with tearful laments.

1 Hermannus Buschius, *In Acerbum Joannis Murmelli Ruremundensis Obitum Funebre Lessum sive Epicedion*. (Cologne: E. Cervicornus, 1517); 2. Alkmaar: J. Daventriensis, 1518?; 3. Cologne: H. Quentell, 1518).

2 Ov. Ep. 10.137: demissos lugentis more capillos.

3 Acidalia: epithet of Venus, according to Servius after a fountain *Acidalius* in Boeotia, where the Graces, daughters of Venus, used to bathe. cf. Verg. *A.* 1.720. The adj. *Acidalius* only in Mart. 6.13.5 (of the girdle of Venus) and 9.13.3 (of a reed-pen Venus could use) as well as *Carm. ad Pis.* 79 (of a dove).

4 Ov. *Met.* 10.386: scinditque sinus.

5 Buschius, *Epicedion* (see no. 1) vv. 1–9.

Let your skin be scratched, your arms black and blue with bruising.
 Let clear drops flow constantly down your soft cheeks.
 Let your eyes grow swollen with tears, and grow dim by weeping.
 Let your blush, defeated, flee from your purple face.
 Let your shining lips, wont to surpass the roses of Venus,
 Suddenly darken with obscure pallor.
 With your hair torn, and your garment, your breast exposed, come
 hither, Muse.

Buschius, a wandering teacher and the author of a fierce defence of humanism entitled *Vallum humanitatis*,⁶ presents his fellow humanist primarily as a poet. As well as calling upon the Muse, Buschius invokes a wide range of other Olympian gods portrayed in ancient literature as defenders and patrons of poets: Apollo, Bacchus, Castor and Pollux (*soliti curare poetas*,⁷ ‘wont to care for poets’), Mercury, and Pallas Athena (*quae carmen non spernis nobile*,⁸ ‘who does not scorn an exquisite poem’). Actually, Buschius does not just call upon the gods of poetry to mourn their protégé, Murellius, but to avenge him.

In the dedicatory letter to Rudolphus Langius preceding the *Epicedion*, Buschius elaborates upon a persistent rumour (*rumor constans*) that Murellius was poisoned. As the story went, two men posing as fellow-humanists had visited the schoolmaster and offered him wine. Throughout the poem, Buschius refers pointedly to a treacherous and jealous rival humanist as the instigator of the murder. Although no name is mentioned, it can be gathered from the correspondence of Erasmus that Gerardus Listrius, a commentator of Erasmus’ *Laus Stultitiae* and headmaster of the Latin school in Zwolle, was generally considered to be the guilty party.⁹ Buschius urges the gods to take up their weapons and punish the perpetrator,

Nam vestri causa subiit discrimina mille,
 Mille latratores, taedia mille tulit.
 Mille exanclavit curas et mille labores.
 Nec sibi nocte quietem, nec sibi luce dedit.
 Semper in hoc studio patiens sudavit et alsit.
 Vix alius tantum vel graviora tulit.

6 On Buschius: Liessem (1965); Guenther (2003).

7 Buschius, *Epicedion* v. 67.

8 Buschius, *Epicedion* v. 75.

9 Erasmus, *Epist.* 697, 838.

Si decora imperii potuit, si limina vestri
 Proferre, hic nusquam lentus inersque fuit.
 Hic mente, hic animo sensuque et pectore toto
 Perstitit, huc robur contulit omne suum.
 Hic gladio, hic clypeo, hic hasta pugnavit acuta.
 Ipse erat hic miles, signifer ipse sibi.
 Hoc ausu grassans latii pomeria regni
 Victor ad extremos protulit usque viros.
 Quam multi crassae posita sribiligine linguae
 Hoc duce Romane iam didicere loqui?¹⁰

Because for your sake he underwent a thousand dangers,
 Endured a thousand brawlers, put up with a thousand grudges,
 Suffered a thousand troubles, a thousand hardships;
 Nor did he grant himself rest at night, or rest at day;
 Always engaged in this study, he patiently bore heat and cold
 Such as hardly anyone else has borne, and bore worse.
 When he was able to extend the valiant deeds, the frontiers of
 Your empire, then there was nothing sluggish or indolent about him.
 Here he persevered with his mind, with spirit and soul, with all
 His heart, for this he summoned up all his strength.
 This was where he fought with his sword, shield and sharp lance.
 He himself was a soldier here, he himself his own standard-bearer,
 Travelling about in this enterprise he advanced the boundaries of the
 Latin empire
 Victorious all the way to the most remote of men.
 How many have parted with the solecisms of their rude, improper lan-
 guage
 And learned under his guidance to speak the Roman language?

Turning to Mummellius' specific achievements, his life work as a humanist schoolmaster at Latin schools in Westphalia and the Netherlands, Buschius uses war imagery to paint a heroic portrait of the teacher: thousands of dangers, grudges and hardships were overcome by Mummellius in order to extend the frontiers of the Latin empire, of the civilized world—enviable praise for a teacher.

10 Buschius, *Epiciedion* vv. 81–100.

For various reasons which I have unravelled elsewhere,¹¹ the murder charge seems to be unfounded. Nonetheless, Buschius' funeral poem ensured a lasting credibility for the rumour. The polemical exchange in print between Murellius and Listrius came to be regarded as a life and death struggle. It was Listrius' reputation that would suffer: until the first decades of the 20th century he was suspected of commissioning the murder.¹²

What is of interest to this paper is not the tenuous basis of the murder charge, but Buschius' motives for (re)activating the fictitious rumour. Buschius recognized in the murder charge an excellent opportunity to glorify Murellius as an heroic champion of the *studia humanitatis*, a poet who had made the ultimate sacrifice on the battlefield. I have characterized this tribute elsewhere as humanist self-definition carried to extremes.¹³

Early teacher humanists such as Murellius and Buschius defined and promoted themselves as educational reformers through polemical poetry. I would like to use the case of Murellius and his fellow humanists as an illustration of the crucial role of polemic poetry in the self-fashioning of not only individual northern humanists, but also of a pioneer 'school' of humanism, a gradually arising movement of *poetae*, who used their pen and the newly invented printing press as a weapon to strike at their rivals for centuries to come. I expressly use the word 'rivals' here and not scholastics or *virī obscuri* ('Obscure men', 'Dunkelmänner') as they have been labelled by the humanist propaganda. I will argue that Murellius and other pioneer humanists were fighting not only an academic establishment of theologians, but also their own colleagues like Gerardus Listrius—fellow humanists, who over time, as polarizing conflicts caused lines to be drawn, ended up on the opposing side.

In order to show how polemic poetry can take today's reader to the core of this polarisation, I will first discuss the role of poetry in general within the work of early northern humanist school reformers like Murellius, and secondly argue that a polemical strain was indispensable and vital to their cause. Subsequently I will concentrate in detail on two central conflicts in the life work of Murellius, manifested in printed poetry. Since Murellius' work was dedicated to a humanist reform of the school curriculum, the conflicts draw our attention to the initial stages of a legacy that was to extend far beyond his lifetime.

11 Groenland (2006).

12 Listrius was for the first time given a fair trial in 1930: Kronenberg (1930). After weighing the available evidence, Kronenberg arrives convincingly at the verdict 'not guilty, for lack of evidence'.

13 Groenland (2009) 265.

2 Poetry as a Means and an End

The Dutch humanist Joannes Murmellius was an influential pioneer humanist schoolteacher in the Netherlands and Westphalia.¹⁴ Together with his fellow teachers he implemented a profound educational reform in the Latin school system during the brief period between 1500 and 1520. The star advocate of humanist learning in the North was Erasmus. Erasmus managed to pave the way for humanist learning among the rich and famous. Schoolteachers like Murmellius were faced with the humbler task of introducing the *studia humanitatis* in the overcrowded and noisy classrooms. Thus, by winning over the next generation, they made an important contribution to the advancement of humanist studies.

As a deputy headmaster and headmaster of Latin schools in Münster and Alkmaar, Murmellius stands out among the teacher humanists of his day. The gifted schoolmaster, attracting hundreds of pupils from all over Europe, was esteemed for his daily classroom practice. A young Joannes Bugenhagen sent his brother, nephew, underteacher and other pupils from Treptow to Münster to be taught by him.¹⁵ Moreover, as a prolific author with over 50 publications to his name Murmellius composed the necessary pedagogical works to enable and support the humanist reform in classrooms other than his own. Some of his more successful schoolbooks were reprinted dozens of times until as late as the 18th century. Today, the classical and humanistic texts he edited and the handbooks, pedagogical treatises and poems he composed can give us an exceptional insider perspective into the otherwise somewhat obscure beginnings of humanist education in the Low Countries.

Nowadays it would be easy to label Murmellius a ‘humanist’ for his dedication to the *studia humanitatis* (the studies designed to allow a human being to realise his full intellectual potential)—while remaining aware that this definition of the term is an anachronism.¹⁶ Such an interpretation with hindsight would stress the discontinuities between humanists and their predecessors; however, continuity played its part as well. To himself and his colleagues, as testified in Buschius’ funeral poem, Murmellius was first and fore-

14 On Murmellius’ pedagogic humanism see: Groenland (2006); for a short overview of Murmellius’ life and works see: ‘Murmellius (Joannes) (1480–1517)’, in Nativel (2006) 595–602.

15 See the letter of Bugenhagen dated 23 april 1512 in: Murmellius, *Epistolarum moralium liber* (Deventer, A. Pafraet 1513), B ij r^o–v^o.

16 Augusto Campana, “The Origin of the Word ‘Humanist,’” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 9 (1946), 60–73.

most a *poeta*, a term which (like the term ‘humanist’ today) summarized all of his activities and publications as a man of letters, schoolmaster and pedagogue.

Poetry was the defining constituent in Murmellius’ study program, in theory as well as in practice. In his treatise *Didascalici libri duo* (1510), Murmellius outlines a school curriculum which shows that he did not set out to rigorously replace the traditional educational system, but rather to give it a crucial humanist twist.¹⁷ Murmellius kept the traditional division into seven liberal arts¹⁸ but followed the Italian humanist Giorgio Valla¹⁹ by adding *ars poetica* as an eighth discipline.²⁰ Murmellius edited and annotated early Christian poets like Prudentius, Cyprianus and Alcimus Avitus.²¹ He also prepared pagan poets for the classroom: satires by Juvenal and Persius, but also an anthology of the controversial elegiac poets Tibullus, Propertius and Ovid.²² The book turned out to be his greatest success: it was reprinted no less than 130 times into the 18th century. The anthology is in fact an expurgated selection from the works of the ‘love poets’, consisting of *flores* (choice verses) preceded by *loci communes* (commonplace sentences) articulating a moral twist or interpretation. Murmellius prepared editions of near-contemporary works by Italian humanists as well, such as the devout eclogues of the Carmelite friar Baptista Mantu-

17 Mehl (1991), cf. spec. 642 where the *Didascalici libri duo* are said to reflect “the tensions which existed in a humanist reformer who still had some appreciation for the scholastic curriculum.”

18 The late-antique encyclopaedia *De nuptiis philologiae et Mercurii* by Martianus Capella (active ca. 410–429) had defined the seven liberal arts. Murmellius discusses other arts that could be called “liberal” as well, e.g. metaphysics, physics and ethics. Murmellius, *Didascalici libri duo* (Cologne: Quentell, 1510), l.1 c.5, a iij v°. Cf. for the concept *artes liberales*: Aristotle, *Politica* 1337b, with “liberal” meaning “proper to a free man” as opposed to a slave.

19 Georgius Valla, *De expetendis en fugiendis rebus opus* (Venice: Aldus Manutius, 1501), l. xxxviii. Murmellius also refers to his own former teacher Hegius as a source of inspiration.

20 Murmellius, *Didascalici libri duo* (Cologne: Quentell, 1510), l. 1, c. 17, b iv v°. See on Murmellius and poetry: Groenland (2009).

21 Murmellius ed., Tacii Caecilii Cypriani Carthaginensis episcopi de ligno salutiferae crucis carmen heroicum (Cologne: Quentell, ca. 1506); id, Prudentii carmen Divi Romani adversus gentiles certamen (Cologne: Quentell, 1507); id., Alcimi Aviti libri vi recogniti et emendati (Cologne: M. de Werdena, 1509); id., Prudentii Cathemerinon (Deventer: R. Pafraet, ca. 1510); id., Prudentii In oratorium Symmachi libri ii (Deventer: A. Pafraet, 1517).

22 Murmellius ed., Ex elegiacis Tibulli, Propertii ac Ovidii carminibus selecti versus magis memorabiles atque puerorum institutioni aptiores (Deventer: R. Pafraet, 1503).

anus and two didactic *Sylvae* by Angelo Poliziano, intended as an introduction to Virgil's *Bucolics* and *Georgics*.²³

From the paratexts to these editions²⁴ we can gather that poetry did not have a good reputation, and was considered especially dangerous for children of an impressionable age. Murellius feels the need to justify his position regarding a question that seems as old as the church of Rome: whether or not it was acceptable to study, imitate and emulate ancient pagan poetry. He is able to call upon an established tradition. Church fathers like Augustine and Jerome, educated in the classical liberal arts, had struggled to reconcile their love for pagan literature with their Christian beliefs. Augustine's *Confessions* testify to the severe religious crisis the bishop-to-be faced because of his love for the pagan authors. Basing his argument on the biblical passage where God orders the Jewish people to rob the Egyptians of gold and silver,²⁵ Augustine finally decided that Christians are allowed to make use of all the treasures of the ancients, including pagan literature.²⁶ The church father Lactantius defended poetry, pointing to its impressive and honourable pedigree: surely the first philosophers and theologians had been poets, as is attested by the psalms of King David.²⁷ In his prefaces Murellius quotes and elaborates upon these opinions of his early Christian predecessors to justify his incorporation of poetry (even pagan love poetry, albeit censored) in his school program: following this line of argument, even before the golden age of poetry in Greece, the art of poetry was practised by the Hebrews. Thus, originating from a godfearing people, poetry was taken over by the Greeks and afterwards the Latins, to finally return so to speak to its natural habitat once again, to the Christian curators of the Hebrew heritage.²⁸

Besides school editions of ancient, early Christian and humanist poets Murellius also published theoretical manuals on the *ars versificatoria* in order to teach the necessary prosodic skills necessary for writing poetry. His synoptic

23 Murellius ed., *Baptistae Mantuani Carmen bucolicum* (Deventer: J. de Breda, 1508); id., *Angeli Politiani Sylva cui titulus est Rusticus* (Münster: L. Borneman, 1510); id., *Angeli Politiani Manto* (Deventer: R. Pafraet, ca. 1510).

24 See the dedicatory letter in: Ex elegiacis Tibulli, Propertii ac Ovidii carminibus selecti versus (Deventer: R. Pafraet, 1503) A ij r^o; preface to: Murellius, Prudentii carmen Divi Romani herois et Christi martyris fortissimi inclytum adversus gentiles certamen (1507) A ij r^o; letter of the theologians from the University of Cologne in: Murellius, Alcimi Aviti libri VI recogniti et emendati (Cologne: M. de Werdena, 1509) [Q5] v^o–[Q6] r^o.

25 Exodus 3: 21–22 en 12: 35–36.

26 Augustine, *De doctrina christiana* 2.144.

27 Lactantius, *Institutiones* 11.23–25 en 7.22.4; cf. Isidorus van Sevilla, *Etymologiae* 1.38.

28 Murellius, Prudentii carmen Divi Romani herois et Christi martyris fortissimi inclytum adversus gentiles certamen (1507) A ij r^o.

In artis componendorum versuum rudimenta tabulae would be reissued over 60 times until well into the 17th century;²⁹ it was used as teaching material by no less a poet than Eobanus Hessus.³⁰

The textbooks and manuals were not only meant to equip pupils with a passive knowledge of Latin poetry. Murmellius expected his most advanced pupils to compose an epigram of their own every other day. In a programmatic letter about Latin school education, Murmellius lists the homework pupils from different classes had to write down in notebooks on a daily basis.³¹ Absolute beginners, pupils of the seventh grade from about 7 to 10 years old, were to write down 3 words a day including their declination. Sixth graders were to record a memorable quotation. Fifth graders were to enter a verse daily, together with an explanation of its construction and meaning. Fourth graders were to note down a verse or distich including its scansion. And finally the most advanced pupils, teenagers destined for a university career, were supposed to compose poems themselves: third graders a distich or small letter every day, second graders a letter or *epigram*. Thus, as far as Murmellius was concerned, the Latin school education culminated in the ability to write letters and short poems—competence in these two literary genres was deemed essential for future participants in the republic of letters

Poems were an excellent means of establishing and maintaining a network among scholars. A striking illustration of this mechanism is provided by Murmellius' most successful book of poetry, the *Elegiae morales*: moral elegies, to be distinguished from the love elegies of a pagan author like Ovid. The elegies, treating the humanist theme of the *hominis dignitas*, were dedicated separately to a variety of teachers, clergymen, scholars and other dignitaries from Münster, the Eastern Netherlands and the Rhineland. The schoolmaster clearly hoped to attract the attention of these men and their acquaintances by showing off the poetic abilities that were to be the hallmark of his *humanitas*. The four books of elegies did in fact establish a name for Murmellius in humanist circles. They gained him, besides other words of appreciation, a laudatory poem by the Franconian academic scholar Ulrich von Hutten.³² Appropriately, it was by way of a poem that Murmellius was honoured as a *poeta* and thus,

29 Murmellius, *Versificatoriae artis rudimenta* (Cologne: Quentell, ca. 1511); id., *In artis componendorum versuum rudimenta tabulae* (Deventer: A. Pafraet, 1516).

30 Reichling (1963) *Murmellius* 104, 159.

31 Murmellius, 'De ratione instituendi pueros in schola triviali epistola', in: G. Boccardo, Pylade Brixiani grammatici versus hexametri (Deventer: A. Pafraet, 1515) D iii r^o–v^o.

32 For the poem, see Murmellius, *Epistolae morales* (Deventer: A. Pafraet, [1513]), C iiij v^o–[C v] r^o. The poem is not included in the standard Hutten edition: Böcking (1963).

as we can say in hindsight, attained his goal of being recognized by his fellow colleagues in the *respublica litteraria* as a full-grown humanist.

3 Polarizing Polemics: A Way of Living

To an early northern teacher of the *studia humanitatis*, operating in the pioneering years around 1500, being recognized as a *poeta* by participants in the *respublica litteraria* was an intellectual and moral achievement. For all that, it did not mean that one had acquired an established position, for example a fixed and guaranteed income at the Latin school or a chair at university.

At university, the humanist *poetae* generally operated on the propaedeutic fringes of the colleges of arts. They were admitted to the *universitas*, the academic community, they were allowed to teach and write poems, but they were destined for temporary and underpaid appointments, if they received any financial compensation at all.³³ Lectures in poetry were not part of the curriculum; students could attend voluntarily. This was also true at the Faculty of Arts of the University of Cologne, where practitioners of the *studia humanitatis* were still struggling to make a living when Buschius and Murmellius first met in the closing years of the 15th century.³⁴ Buschius had been teaching *poetica disciplina* at the Bursa Laurentiana when Murmellius arrived there as an alumnus of the Latin school of Deventer led by the renowned rector Alexander Hegius—an early stronghold of humanism in the Netherlands, which had also been attended by Erasmus.³⁵

Rudolf von Langen, a mentor to both Buschius and Murmellius, had celebrated Cologne already in 1486 as a centre of humanist learning in a laudatory poem, not however without a rather critical tone of voice in the heading:

Ad clarissimam Coloniam Agrippinensem, quae cum multa praeclara consecuta sit antiquitatis et parentis suae Romae monumenta et hac nostra aetate excellat plurimum, solos vates et poetas humanitatisque professores, qui res suas sempiternae memoriae tradere possint, in pretio non habeat, auctor miratur.³⁶

33 Boehm (1978). Boehm refers p. 330 ff. to the situation in Vienna, Leuven, Paris, Ingolstadt and Wittenberg.

34 Meuthen (1988) 205 ff.; Tewes (1993).

35 On Hegius see: Bedaux (1998); on Hegius' precursory pedagogic humanism see: Groenland (2006) 66–86.

36 Parmet (1869) 208–209.

To the renowned city of Cologne, which has been endowed with many splendid monuments from antiquity and from its parent Rome, and excels equally in this our modern age, yet holds only its bards and poets and professors of the humanities in low esteem, though they are the ones who would be able to transmit its history to eternal memory; which greatly astonishes the author.

Similarly, Buschius calls upon the city of Cologne in a book of epigrams:

Spernis Apollineos dux Agrippina poetas³⁷

You, mighty city of Agrippa, fail to appreciate Apollo's poets.

In the first two decades of the 16th century, smaller and bigger affairs testify to the growing tensions between humanist sympathizers and the academic establishment. Moreover, when we take a closer look, in the heat of controversies, humanists became divided among themselves as well. In the works of Murellius, we can trace how over time, when conflicts escalated, frictions developed into factions, and alliances were formed and broken even between those who were not directly involved.

Murellius followed the affairs in Cologne from the outside. Enrolled with pauper status in 1496, he left the university as soon as he had acquired his Master of Arts in 1500. As he himself states, 'forced by circumstances', he left unfulfilled his heart's desire: to crown his Arts degree with a degree in theology. At the cathedral school in the Westphalian town of Münster, the nineteen-year-old *magister* fresh from university was appointed corrector. Murellius was taken in as a protégé by the humanist provost Rudolf von Langen, who had put forward the ambitious idea for a humanist reform of the cathedral school, following the example Hegius had set in Deventer. Making a living and a name for himself as a schoolteacher in Münster, Murellius still kept close track of affairs in his *alma mater*, as we can gather mostly from prefatory poems in his publications which show his alliances.

In 1507, the popular Italian law professor Peter of Ravenna, a frequent voicer of unconventional opinions, was disciplined by the board of theologians led by Jakob von Hoogstraten for having criticized a princely ban on burying criminals who had accepted God's grace just before their execution.³⁸ Ravenna himself

37 Hermannus Buschius, *Epigrammaton* (1498). Liessem (1965) 6 and 9.

38 On the Ravenna-affair see: Nauert (1971); Meuthen (1988) 212 f.

fought back, repeating his controversial opinion in print; humanist sympathizers took up their pen in support. A young teacher at the Arts faculty, Ortwinus Gratius, took the lead by issuing an apology soon after the first charges.³⁹ When the law professor left Cologne more than a year later, both Buschius and Murmellius published a farewell eulogy, praising Ravenna's pious, honest and true doctrines. In 1511 Hoogstraten published his *Protectorium*, restating his condemnation of Ravenna's theses. Not only is Hoogstraten's condemnation signed in an appendix by a long line of academic supporters. Strikingly, a prefatory poem was supplied by Ravenna's former advocate Gratius, as an ultimate sign that the academic community of Cologne had closed ranks.

In 1508 Buschius returned to Cologne after many years of absence, during which he had taken on the cognomen *Pasiphilus* ('Everyman's friend'). The nickname had an ironic overtone: in the intervening years Buschius had been working at several universities, successfully propagating the *studia humanitatis*. In the newly found University of Wittenberg he became the first paid professor of poetry, in Leipzig he even acquired a three-year contract. However, he did not serve his full term, just as he had also left every other university. The academic annals speak of insulting and improper language to students, teachers and even the rector himself—the modern scholar is left to wonder if more substantial controversies lie behind these supposed outbursts.

In Cologne, too, *Pasiphilus* soon came into conflict, but this time the conflict was more well-attested.⁴⁰ In 1509 he proposed to replace the traditional medieval grammar *Doctrinale* with the *Ars minor* of the 4th-century Roman teacher Donatus. This attempt at a humanist reform of the academic curriculum was blocked by Gratius. Gratius, working as a teacher of rhetoric and poetry at the university, had been struggling to earn his living solely on the basis of student fees. That very year, 1509, he had taken on an additional job on the side which guaranteed a sufficient income: as a corrector and editor at the printing press Quentell. Here, in reaction to Buschius' proposal, he issued an unauthorized edition of the Donatus commentary, which his opponent had prepared as a manual to be used by university students. In the paratext Gratius added the statement that *Donatus* was good material for pupils at the Latin school, but out of place in the university curriculum. As it turned out Gratius' plea did not remain unheard: at Cologne university the *Doctrinale* would remain the standard for years to come, at the Latin school Buschius' edition became more of a success. The conflict between Gratius and Buschius was a conflict

39 On Gratius see: Reichling (1963) *Gratius*.

40 On the Donatus-affair, see Mehl (1984).

between fellow humanists, showing the former to be of a more conformist and the latter of a more radical strain. Both practitioners of the *studia humanitatis* appear to have found and, for a good time after the conflict, kept a mutual friend in Murmellius. Relations between Murmellius and Buschius remained close as ever. At the same time, occasional contributions by Gratius to Murmellius' publications indicate that at this point Murmellius felt no need to take sides publicly.⁴¹

It was only when the notorious conflict between Joannes Reuchlin and the leading theologians—among them once again Von Hoogstraten—developed in Cologne over the following years, mobilizing humanists far beyond the city walls, that Murmellius saw himself forced to choose publicly one alliance over the other. The lawyer Reuchlin, who also happened to be a Hebrew scholar, declared himself openly against the confiscation and destruction of Hebrew writings, arguing that they had to be studied and discussed in order to convert Jews to the Christian faith. Over time the essentially legal conflict escalated into an unprecedented polarizing polemic between humanists and academic scholastic theologians.⁴² Reporting to Murmellius from the front line, Buschius showed himself hesitant about taking sides at first. Later on he became one of Reuchlin's foremost defenders, collaborating with fellow humanists in writing the infamous *Epistulae obscurorum virorum* ('Letters of obscure men'), fictitious satirical letters ridiculing the theologians as illiterate obscurants.⁴³ Two of Murmellius' respected acquaintances became targets of the *Epistulae*: his beloved former philosophy professor and regent of the Bursa Laurentiana, Arnold van Tongeren, and the humanist scholar, by now considered a traitor, Ortwinus Gratius. Murmellius threw in his lot openly with the radical humanist camp, publishing an eulogy of Reuchlin in 1516.

4 Poetic Polemics in the Latin School

In all of the above affairs, humanists and fellow underdogs at university were using the power of their pen and the relatively new printing press to fight for

41 In 1510, Gratius wrote introductory poems to three editions by Murmellius that saw the light at Quentell: *Ciceronis epistolae quaedam selectae*, *Juvenalis tres satirae* and *Didascalici libri duo*; in 1513, both Buschius and Gratius contributed to a second edition of Murmellius' successful Latin schoolbook for beginners, *Pappa puerorum*, issued at Quentell 1513.

42 On the Reuchlin-affair, see: Overfield (1984) 247–297; Peterse (1995).

43 For an introduction and edition of the letters see: Bömer (1924); for an analysis see: Becker (1981).

their beliefs and their existence. We will now see how, at the less conspicuous and less well attested level of the Latin school, a pioneer humanist teacher like Murmellius had to struggle for his existence as well.

Here too, the modern scholar has to delve deep into publications, reading behind the lines, tracing in ephemeral poems and other paratexts how affiliations are constructed, reinforced or announced publicly. Such detective work often proves to be a useful exercise, for the polemics often provide our best lead into the principles and practices of the humanist scholars.

If scholars did not argue well in general terms, they none the less held and used sophisticated principles. But these must often be inferred from their practice and, more often, the practices they attacked. Moreover, even their attacks on others cannot always be understood immediately. Renaissance critics shared with their audiences a literary education that had made all of them responsive to verbal detail and retentive in memory to a degree that now seems inconceivable. (...) For the most part the lines of battle—and even the armies to which combatants belonged—can be reconstructed only by an archaeological approach. (...) It is precisely in this regard that the study of highly controverted episodes can be of help. (...) They enable us to determine the allegiances of large numbers of scholars definitely and in detail, and so to watch, almost as contemporaries could, the course of change in these disciplines.⁴⁴

A telling example of a relatively obscure but very enlightening polemic is hidden in Murmellius' *De magistris et discipulorum officiis epigrammatum liber* ('On the duties of teachers and pupils'). The booklet contains not only epigrams listing the qualities of a good teacher, but also poems in a negative satirical vein, in the tradition of Martial. Murmellius criticizes bad qualities like lust for money, ingratitude, captiousness, boasting, self-conceit and untruthfulness in such general terms that the poems do not seem to have any bearing on the overall theme of the booklet, the duties of schoolmasters and pupils—except when we read the collection of epigrams as a sequence. As a result, the polemic epigrams can be interpreted as attacks on reprehensible schoolmasters, or rather on one loathsome teacher in particular, only recognizable to insiders.

When the historical background of the booklet is taken into consideration, the modern reader is able to solve the riddle. Around the year 1508 Murmellius, working as a deputy headmaster in Münster, was involved in a fierce conflict with his direct superior, headmaster Timann Kemener. Like Murmellius,

44 Grafton (1983) 7–8.

Kemener was commissioned to bring about a humanist school reform at the chapter school of Münster, but in practice turned out to be a more conservative humanist than his deputy. Held back by a tendency to conform to the traditional demands of a solid manual, he compiled rather substantial *compendia* summarizing all available material on a subject. In contrast, the more radical and charismatic humanist school reformer Murmellius only wrote short theoretical outlines and introductions, paving the way for as much literature as possible in the curriculum. When the fame of the pedagogue and poet Murmellius spread, his relationship with headmaster Kemener took a turn for the worse. By the year 1508, the estrangement between rector and conrector, traceable in the writings of Murmellius, culminated in Murmellius' retreat from the cathedral school. He was appointed rector of the less prominent parish school of St. Ludgeri in Münster.

Dating from the time of his degradation, the epigrams on the duties of teachers and pupils show us how Murmellius, like his friends in Cologne, used his poetical abilities as well as the printing press to recover from his setback in Münster. In print he publicly ridiculed Kemener in a way that would be fully intelligible to his (former) pupils and fellow humanist friends. One of the clues for today's reader is provided by a fictitious name presenting us with an intertextual reference to Martial. In Murmellius' book of epigrams Gaurus is exposed as the kind of schoolteacher who is only after hard cash.⁴⁵ To Murmellius' colleagues, who are familiar with Kemener and Martial, the name Gaurus is a further side comment. Martial has written several epigrams ridiculing a Gaurus, but one epigram in particular must have been recognized by Murmellius as a very neat characterisation of the difference between the lengthy textbooks of Kemener and his own concise manuals:

Ingenium mihi, Gaure, probas sic esse pusillum,
 Carmina quod faciam quae brevitate placent.
 Confiteor. Sed tu bis senis grandia libris
 Qui scribis Priami proelia, magnus homo es?
 Nos facimus Bruti puerum, nos Langona vivum:
 Tu magnus luteum, Gaure, Giganta facis.⁴⁶

You think, Gaurus, my talents are limited
 For I write poems that please because of their brevity.

45 Bömer (1892–1895), I, 24.

46 Mart. 9.50.

I grant you that. But are you, who has described in 12 books
 The glorious deeds of Priam, a great man?
 I make miniatures that are alive,⁴⁷
 You create a large giant, Gaurus, made of mud.

As early as 1507 in his *Liber aeglogarum* ('Book of eclogues') Murmellius has exposed Kemener as a producer of thick, indigestible manuals, which do not stimulate but hamper the progress of schoolchildren. He has neatly summarized his criticism in a versified wordplay on *compendia*, the label Kemener used to put on his textbooks:⁴⁸

Hic compendia se dedisse credit
 Cum dispendia sint scolasticorum⁴⁹

He believes he has published 'time-savers'
 While in fact they are 'time-spenders'

We can easily imagine this catchy pair of verses being easily adopted by the pupils of Münster and secretly whispered behind the back of the headmaster of the chapter school.

To what extent Murmellius' poetic propaganda campaign was of any help is untraceable. We do know that Kemener was forced to give in to the extent that his opponent became his deputy headmaster once again at the chapter school, in 1512. The next year Murmellius decided to set out for Alkmaar, all the way in the northwest of Holland, on his own account choosing from several generous offers from town councils to take on the leadership of the local school. The town school of Alkmaar thrived on the *studia humanitatis* that Murmellius could now put more freely into practice. His most successful publication saw the light here: the bilingual elementary schoolbook *Pappa puerorum* ('Children's Porridge'), which was disseminated in thousands of copies all over Europe in the sixteenth century, and even appeared in a Polish and Hungarian edition. After four years however, Murmellius' work at the school came to a sudden end. A band of soldiers from the South conquered and plundered the town of Alkmaar. Robbed of his belongings, Murmellius fled the region.

47 *Bruti puerum* and *Langonia* are references to small statues.

48 In 1502, Kemener had published his *Compendium aureum etymologiae et syntacticae grammatices*. The 20th of February 1507 his *Compendium artis dialecticae* saw the light.

49 Murmellius, *Liber Aeglogarum* ([Zwolle: P. Os de Breda or T. Peterszoon Os de Breda, ca. 1507]), D iij v^o.

Heading eastward, the famous school leader was forced to take on the job of an subteacher in Zwolle, as an assistant of headmaster Gerardus Listrius. By that time Listrius had already published his significant commentary on Erasmus' *Laus Stultitiae*, which testifies to his humanist learning. However, to the great indignation of Murmellius, a medieval textbook like the *Doctrinale* was still in use at his school.

Once again Murmellius found himself in the position a subordinate teacher, entangled in a fierce controversy with the headmaster. Once again, he ridiculed his opponent in public by putting a book of epigrams to the press, after he had left the actual battleground. Having found shelter in Deventer, at the school where he had spent his adolescent years, Murmellius published sharp *Epigrammata paraenetica* (1517) directed against Listrius.⁵⁰ The criticism is not only more elaborate than in the case of Kemener (perhaps because Listrius had a more firm humanist reputation?), Murmellius also takes less trouble to mask the polemic. He aims his criticism at one specific target to be ridiculed in detail, so that the reader is given more clues for identification. Apparently a more established humanist pedagogue by this time, Murmellius showed less restraint in making the conflict manifest. Selfconfidently he promotes a more radical pedagogic humanism at the expense of his more conservative superior.

Here we have arrived, full circle, back at the start of this paper. This polemic exchange between two humanist teachers would, due to an unfortunate whim of fate and the subsequent funeral poem composed by Hermannus Buschius, ultimately haunt Listrius to an extent that would have surpassed Murmellius' expectations. Murmellius died suddenly only two weeks after releasing the polemical *book of epigrams*. His humanist friend and self-proclaimed brother-in-arms Buschius prolonged Murmellius' polemic, giving it a life of its own even after the death of its instigator.

5 Poetry and Polemics, a Vital Pair

Buschius' funeral poem on the death of Murmellius ends on a positive note:

Ergo libet vivis, Murmelli, dicere, vivis.
Vivis io studiis, docte poeta, tuis.

⁵⁰ Joannes Murmellius, *Epigrammata paraenetica* (Deventer: A. Pafraet, 1517; [Münster: Dietrich Zwivel, ca. 1517]); after the death of Murmellius Listrius published an apologetic defense: G. Listrius, *Carmen in malas et venenosas linguas* (Deventer: J. de Breda, ca. 1517).

I am happy to say you are alive, Murmellius, you are alive.
You are alive, hurra! in your studies, learned poet.

With the benefit of hindsight, we can indeed conclude that in the course of time paper turned out to be patient. The pioneer humanist teachers, underdogs trying in the early years of the 16th century to better the position of poets by using the printing press as their weapon, did not always live to see the desired effect of their efforts. In the long run, however, the life work of Murmellius, Buschius and fellow humanist teachers, aimed at bringing about a humanist reform at the Latin school and at university, would change the curriculum for centuries to come.

Bibliography

- Becker, R.P. 1981. *A War of Fools. The Letters of Obscure Men. A Study of the Satire and the Satirized*. Bern/Frankfurt am Main/Las Vegas.
- Bedaux, J.C. 1998. *Hegius poeta. Het leven en de Latijnse gedichten van Alexander Hegius*. Leiden (dissertation, Rijksuniversiteit Leiden).
- Böcking, E. (ed.) 1963. Ulrich von Hutten, *Opera omnia*. Aalen Zeller (original ed. Leipzig 1859–1870).
- Boehm, L. 1978. Humanistische Bildungsbewegung und mittelalterliche Universitätsverfassung. In *The Universities in the Late Middle Ages*, ed. J. IJsewijn, and J. Paquet. Leuven: 315–346.
- Bömer, A. (ed.) 1859–1870. *Ausgewählte Werke des Murmellius*. Münster.
- Bömer, A. 1924. *Epistolae obscurorum virorum*. Heidelberg.
- Campana, A. 1946. The Origin of the Word 'Humanist'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 9: 60–73.
- Grafton, A. 1983. *Joseph Scaliger. A study in the history of classical scholarship I Textual Criticism and Exegesis*. Oxford.
- Groenland, J.A. 2006. Murder among humanists. The death of Murmellius (1480–1517) according to Buschius. In *Acta Conventus Neo-Latini Bonnensis*. Proceedings of the Twelfth International Congress of Neo-Latin Studies (Bonn, 6–9 August 2003). Tempe, Arizona.
- Groenland, J.A. 2006. *Een humanist maakt school. De onderwijsvernieuwer Joannes Murmellius (ca. 1480–1517)*. Amsterdam (dissertation, Universiteit van Amsterdam).
- Groenland, J.A. 2009. Epigrams in the humanist classroom. The pointed poems and poetics of the Latin school teacher Joannes Murmellius (c. 1480–1517). In *The Neo-Latin Epigram: Towards the Definition of a Genre*. Ed. S. de Beer, K. Enenkel, and D. Rijser. Leiden.

- Guenther, I. 2003. Hermannus Buschius. In *Contemporaries of Erasmus: a biographical register of the Renaissance and Reformation*. ed. Peter G. Bietenholz and Thomas B. Deutscher. Vol. 1: 233–234. Toronto.
- Kronenberg, M.E. 1930. Heeft Listrius schuld aan de dood van Murellius? *Bijdragen voor de vaderlandsche geschiedenis en oudheidkunde* VI series, part IX: 178–214.
- Liessem, H.J. 1965. *Hermann van dem Busche. Sein Leben und seine Schriften*. Nieuwkoop (original ed. Köln 1884–1908).
- Mehl, J.V. 1984. The 1509 dispute over Donatus. Humanist editor as controversialist. *Publishing History* 16: 7–19.
- Mehl, J.V. 1991. Johannes Murellius's Approach to the artes liberales and Advice to Students in his Didascalici libri duo (1510). In *Acta Conventus Neo-Latini Hafnensis. Proceedings of the Eighth International congress of Neo-Latin studies, Copenhagen 12 August to 17 August 1991*. ed. R. Schnur. Binghamton, New York: 641–650.
- Meuthen, E. 1988. *Die alte Universität*. Köln/Wien.
- Nativel, C. (ed.) 2006. *Centuriae latinae II. Cent une figures humanistes de la Renaissance aux Lumières. A la mémoire de Marie-Madeleine de La Garanderie*. Genève.
- Nauert Jr., C.G. 1971. Peter of Ravenna and the 'obscure men' of Cologne, a case of pre-reformation controversy. In *Renaissance Studies in honor of Hans Baron*. ed. A. Molho and J.A. Tedeschi. Dekalb, Illinois.
- Overfield, J.H. 1984. *Humanism and Scholasticism in Late Medieval Germany*. Princeton, New Jersey.
- Parmet, A. (ed.) 1869. *Rudolf von Langen. Leben und gesammelte Gedichte des Ersten Münsterischen Humanisten*, Münster.
- Peterse, H. 1995. *Jacobus Hoogstraeten gegen Johannes Reuchlin. Ein Beitrag zur Geschichte des Antijudaismus im 16. Jahrhundert*. Mainz.
- Reichling, D. 1963. *Johannes Murellius. Sein Leben und seine Werke*. Nieuwkoop (original ed. Freiburg 1880).
- Reichling, D. 1963. *Ortwin Gratius. Sein Leben und Wirken. Eine Ehrenrettung*. Nieuwkoop (original ed. 1884).
- Tewes, G.-R. 1993. *Die Bursen der Kölner Artisten-Fakultät bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Köln/Weimar/Wien.

Medialität der Metrik: Eine Königsberger Bildungskontroverse um 1580 im Spiegel der Kasualdichtung

Regina Toepfer

Für die Ablösung mittelhochdeutscher Versepen durch frühneuhochdeutsche Prosaromane werden in der Literaturgeschichte sprachhistorische, soziologische, rezeptionsästhetische und inhaltlich-legitimatorische Gründe angeführt.¹ Wie ist jedoch ein gegenteiliges Phänomen zu erklären, wenn ein Autor Ende des sechzehnten Jahrhunderts einen in Prosa verfassten griechischen Text in lateinisches Versmaß übersetzt? Diese Frage nach dem „Warum“ einer Versifizierung stellt sich, wenn man die Drucküberlieferung des Kirchenvaters Basilius von Cäsarea betrachtet.²

1 Ein rezeptionsgeschichtlicher Sonderfall: Metrik statt Prosa

Basilius, der schon zu seinen Lebzeiten den Beinamen „der Große“ erhielt, gehört zu den bedeutendsten Autoren, die von den Humanisten neu entdeckt und dem lateinischen Abendland erschlossen werden.³ Seine rhetorische Begabung und seine thematische Vielseitigkeit, die Anknüpfungspunkte für Humanisten, Pädagogen und Kontroverstheologen bietet, sorgen für die große Beliebtheit des griechischen Kirchenvaters. Allein im deutschen Sprachraum erschienen im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert mindestens 125 Drucke seiner Schriften; darunter befinden sich mehrere Gesamt- und Teilausgaben, aber auch Sammelbände, Schulbücher und zahlreiche Vorlesungshefte.⁴ Die Rezeption seiner vielgerühmten Werke verläuft dabei meist über die Vermittlungsstufe des Lateinischen, nur ein geringer Teil wird im griechischen Original

1 Zum Übergang vom Reimvers zur Prosa vgl. Schnell (1984) 214–248; Besch (1972); Brandstetter (1971); Henne (1978).

2 Diese habe ich im Kontext meiner Dissertation systematisch erschlossen und historisch kontextualisiert. Vgl. Toepfer (2007).

3 Vgl. auch Backus (1990); Schucan (1973).

4 Vgl. die Druckdokumentation in Toepfer (2007) 449–617.

oder in einer deutschen Übertragung publiziert.⁵ Die über neunzig lateinischen Druckausgaben orientieren sich fast alle an der von Basilius verwendeten Form der Prosa; um so bemerkenswerter ist der eine rezeptionsgeschichtliche Sonderfall: Im Jahr 1580 erscheint bei Georg Osterberger in Königsberg eine Predigt des Kirchenvaters, die in gebundene Sprache überführt worden ist.⁶

Auf dem Titelblatt des Drucks werden nicht nur der Ausgangstext und sein Verfasser, sondern auch die Art der Bearbeitung und der Verantwortliche für diesen Prozess vorgestellt (vgl. Abb. 1). Zugrunde liegt die *ORATIO DIVI BASILII DE NOCENTISSIMO INVIDIAE VICIO*, die Rede des Heiligen Basilius über das äußerst verwerfliche Laster des Neids, die von einem Übersetzer namens Josua Thomae *CARMINE HEROICO TRANSLATA et illustrata*, als episches Gedicht übertragen und erläutert wurde. Schon durch die optische Hervorhebung seines Namens, vor allem aber durch seine Bezeichnung als Autor wird der große Anteil Thomaes an der Gestaltung der Ausgabe zum Ausdruck gebracht. In der unteren Mitte des Titelblatts zentral positioniert, sticht der Name des Übersetzers aufgrund seiner isolierten Stellung ins Auge. Dass Josua Thomae auf dem Titelblatt zum Ko-Autor erklärt wird, ist für die humanistische Antikenrezeption sehr ungewöhnlich. Obwohl viele Gelehrte ihre sprachlichen Fähigkeiten und editorischen Leistungen herausstellen, bleibt ihr Bildungsstolz doch stets ein abgeleiteter und auf die geschätzten Autoritäten der Antike bezogen.⁷ Thomae hingegen wird, vermutlich weil er bei seiner Übersetzung die antike Vorlage formal vollkommen neu gestaltet und sie auch inhaltlich ergänzt hat, sogar ein Autorenstatus zugestanden. Welche Motive könnten den Interpreten veranlasst haben, die antike *Oratio* in ein frühneuzeitliches *Carmen* zu verwandeln? Eine Antwort auf diese Frage dürfte in dem Bereich der Medialität zu suchen sein, wie im Folgenden gezeigt werden soll.⁸ Mit der metrischen Übertragung erhält der Text einen spezifischen medialen Status, so meine These, der bestimmten Rezeptionsbedingungen geschuldet ist und eine eigene Vermittlungssituation evoziert. Erste Aufschlüsse über die Zweckbestimmung des

5 Vgl. Toepfer (2007) 19.

6 Vgl. VD 16, B 716, und Toepfer (2007) 536–538 (= Inv 5).

7 Vgl. auch Kleinschmidt (1997); Müller (1995); Toepfer (2007) 136–144. Bemerkenswert ist auch die fehlende Angabe einer Vorlage, so dass nicht einmal deutlich wird, ob Thomae auf der Grundlage einer griechischen Edition eine eigene Version anfertigt oder ob er sich auf eine lateinische Vorlage stützt und diese entsprechend verändert. Zu dem Zeitpunkt seiner Übersetzung sind im deutschen Sprachraum sowohl zwei griechische als auch sieben lateinische Gesamtausgaben des Basilius publiziert worden, die Thomae grundsätzlich zur Verfügung stehen könnten (zu den Druckausgaben vgl. Toepfer (2007) 555–580).

8 Grundlegend zur historischen Medialität vgl. Kiening (2007) und Kellermann (2004).

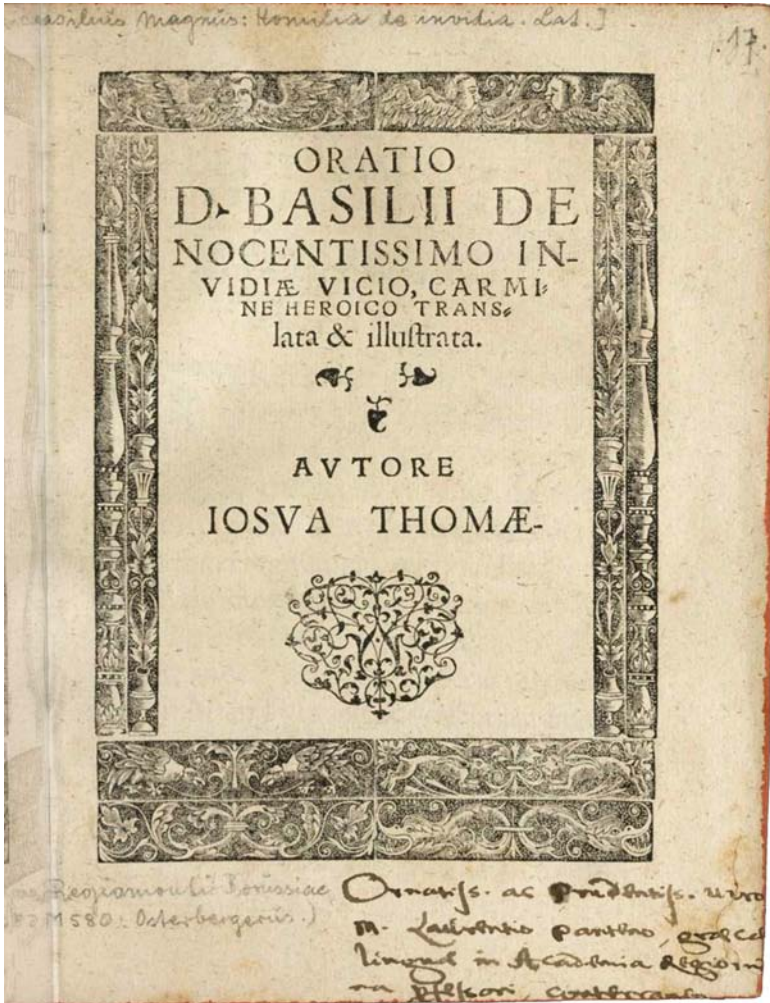


ABB. 9.1 Basilius [Caesariensis/ Magnus], Oratio De Nocentissimo Invidiae Vicio [= Homilia de invidia], Carmine Heroico Translata & illustrata, Autore Iosua Thomae, Osterberger: Königsberg 1580, Titelblatt
VERWENDETES EXEMPLAR: WOLFENBÜTTEL, HERZOG AUGUST BIBLIOTHEK, A: 49.1 POET. (17), DIGITALISIERT ALS [HTTP://DIGLIB.HAB.DE/DRUCKE/49-1-POET-17S/00001.JPG](http://diglib.hab.de/drucke/49-1-POET-17S/00001.JPG), AUFGERUFEN AM 1. FEBRUAR 2018

Königsberger Drucks sind von dem Paratext zu erhoffen,⁹ den Thomae für seine Übersetzung verfasst und als Beigabe zur Veröffentlichung bestimmt hat.

2 Das Widmungsschreiben Josua Thomae: Ein Plädoyer für die Bildung

Wie bei humanistischen Drucken üblich,¹⁰ leitet Josua Thomae seine Textausgabe mit einem Widmungsbrief ein, mit dem er sich an konkrete Adressaten wendet und ihnen seine Version zueignet: „AMPLISSIMIS, PRVDENTISSIMIS, ATQVE ORNATISSIMIS ETC. TRIVM Ciuitatum Regijmontis Borussiae, Veteris, Kniphouianae et Libenicensis, Consulibus, Patribus et Scabinis, Patronis ac Dominis suis omni obseruantia colendis.“¹¹ Sein Schreiben an die auf diese Weise gerühmten Räte der drei Städte Königsberg, nämlich Altstadt, Kneiphof und Löbenicht, beginnt mit allgemeinen Ratschlägen für eine gute Regierung. Mit dem Verweis auf eine biblische Autorität, Salomon, und auf den antiken griechischen Geschichtsschreiber Xenophon, erklärt Thomae, wie ein Reich und ein Volk am besten gelenkt werden sollten. Während Gewalt und Tyrannis nur Hass, Spaltungen und Unfrieden erzeugten, werde eine Herrschaft durch Eintracht, Ruhe und Freundschaft gestützt. Daher sollten eher Wohltaten verteilt und Freunde gewonnen werden, statt Untergebene das Fürchten zu lehren, sich viele Feinde zu verschaffen und zugleich Neid zu schüren.¹²

In einem nächsten Schritt konkretisiert Thomae diese allgemeinen Empfehlungen und Warnungen, indem er sich auf die Predigt des Kirchenvaters bezieht und den Neid in den Mittelpunkt seiner Betrachtung rückt. Vor diesem schrecklichen und gefährlichen Laster müsse man sich besonders in Acht nehmen, wie viele Gelehrte zurecht betont hätten. Dass er sich unter den vielen Mahnreden ausgerechnet für die des Basilius entschieden habe, begründet Thomae mit der doppelten Zielrichtung der Predigt *De invidia*. Basilius beschreibe nicht nur die Beschaffenheit und Größe, die Ursache und die Wirkungen dieses Lasters, sondern zeige auch prophylaktische und therapeutische

9 Grundlegend zu diesem Begriff vgl. Genette (2001).

10 Vgl. z. B. Leiner (1965); Schwitzgebel (1996); Toepfer (2008/2009); Vogel (1999).

11 Thomae (1580) [VD 16, B 716, Exemplar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, A: 49.1 Poet. (17) unter <http://diglib.hab.de/drucke/49-1-poet-17s/start.htm> am 17. April 2013], Sign. A2a. Übers.: „An die bedeutendsten, klügsten und ehrenvollsten etc. Bürgermeister, Ratsherrn und Schöffen der drei Städte Königsberg, Altstadt, Kneiphof und Löbenicht, seine mit aller Hochachtung zu verehrenden Gönner und Herren.“ – Die Abkürzungen sind hier wie im Folgenden aufgelöst.

12 Vgl. Thomae (1580) Sign. A2a–A3a.

Mittel auf.¹³ Den Gewinn, den sich der Übersetzer von dieser Rede erhofft, macht er bemerkenswerter Weise von einer metrischen Form abhängig: „Hanc Diui Basilij orationem, dum euoluerem, visum est, non abs re fore, si aliquando carminis quodam genere illustraretur.“¹⁴ Auch wenn Thomae nicht näher darauf eingeht, weshalb er ein Carmen als geeignetes Medium ansieht, muss der Gattungstransfer doch als konstitutiv für seine Übersetzungsmotivation angesehen werden.

Der Brief schließt mit einer Hinwendung zu den Adressaten, denen Thomae sein Werk übereignet, und einer Begründung dieser Widmung. Seine Empfänger werden als bedeutendste, klügste, ehrenwerteste und bei weitem gebildetste Männer gewürdigt, die sich durch ihr Interesse und ihren Einsatz für die *studia bonarum artium* auszeichneten.¹⁵ Dass eine solche Haltung in Königsberg nicht unumstritten ist, geht aus der Fortsetzung der Argumentation hervor. Sein Geschenk will Thomae als Zeichen seiner Hochachtung für die Ratsherrn verstanden wissen, wohingegen er sich „contra Theoninos dentes“, gegenüber bösen Zungen, abgrenzt. Welche Gegner er mit dieser horazischen Wendung¹⁶ zu treffen sucht, ist auch dem Schlussappell nicht eindeutig zu entnehmen, bei dem der Briefsteller zwei konkrete Bitten an die Ratsangehörigen formuliert: Zum Ersten werden sie aufgefordert, die Verleumdungen der Neider zurückweisen, und zum Zweiten gebeten, ihre positive Einstellung gegenüber den Freunden der Musen beizubehalten.¹⁷ Andernfalls, dessen ist sich Tho-

13 Vgl. Thomae (1580) Sign. A3a: „Inter quos (meo iudicio) vel principem locum Diuus obtinet Basilius. Qui φυσιολογικήν, seu magnitudinem huius vicij, monstrata causa et positus effectibus non tantum describit: sed simul etiam vt ars medica Θεραπευτικήν και προφυτικήν adiungit“. Übers.: „Unter diesen nimmt (nach meinem Urteil) der Heilige Basilius den ersten Platz ein. Der die natürliche Beschaffenheit oder die Größe dieses Lasters durch die aufgezeigte Ursache und die dargelegten Wirkungen nicht nur beschreibt, sondern ebenso auch wie die Heilkunst etwas Therapeutisches und Vorbeugendes hinzufügt.“

14 Thomae (1580) Sign. A3a. Übers.: „Diese Rede des Heiligen Basilius schien, während ich sie las, nicht ohne Nutzen zu sein, wenn sie einmal in der spezifischen Gattung des Gedichts erhellt würde.“

15 Thomae (1580) Sign. A3b: „Quicquid autem istuc est, vobis Amplissimis Prudentissimis et Ornatissimis etc. Patribus, quibus bonarum artium studia curae et cordi adhuc esse quilibet testatur, dedicatum esse volui“. Übers.: „Alles was hingegen dieses betrifft, wollte ich, dass es euch, bedeutendste, klügste und ehrenvollste etc. Ratsherrn, gewidmet ist, denen ein jeder bezeugt, dass bei euch die Studien der guten Künste Unterstützung finden und sie euch so sehr am Herzen liegen.“

16 Vgl. die *Epistulae* in der Ausgabe Fink (2003) lib. 1, 18, 82.

17 Thomae (1580) Sign. A3b: „Interea vos Patres longe humanissimi, rude ac leuidense hoc meum munus aequo animo suscipite, boni consulite, hoc quaecunque, meae erga vos obseruantiae symbolum contra Theoninos dentes, et obtrectatorum calumnias defendite, et musarum cultoribus, vt facitis, fauete: [...]“. Übers.: „Nehmt ihr einstweilen, bei weitem

mae gewiss, würden die Schulen und Studien in Königsberg ebenso zugrunde gehen, wie sie in Kleinasien und in zahlreichen Orten Europas bereits verfallen seien.¹⁸ Zu denken ist bei diesem Hinweis auf die missliche Bildungssituation sowohl an die militärische Bedrohung durch die Türken im Osten als auch an die Krise der deutschen Universitäten in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, die in engem Zusammenhang mit den religiösen und konfessionellen Auseinandersetzungen steht.¹⁹ Diese Gefahren vor Augen warnt Thomaes die Ratsherren vor einer Vernachlässigung der Bildung in ihrer Stadt. Der Schaden für Kirche und Gemeinwesen wäre, wie die Beispiele anderer Orte zeigen sollen, beträchtlich.

3 Historischer Kontext: Auseinandersetzungen um die Albertina

Thomaes Widmungsbrief zu seinem *Carmen heroicum* lässt auf eine lokale bildungspolitische Kontroverse schließen, die um das Jahr 1580 in der Stadt am Pregel virulent gewesen sein muss. In der umfangreichen Forschungsliteratur zur Geschichte der Stadt und der Universität Königsberg wird das Reformationsjahrhundert insgesamt als ein sehr bedeutendes, aber zugleich unruhiges und zerrissenes Zeitalter dargestellt.²⁰ Erst nachdem das frühere Deutschordnenland in einen protestantischen Territorialstaat verwandelt worden war und Herzog Albrecht von Preußen diesen von dem polnischen König als erbliches Lehen empfangen hatte, begann Königsberg bildungsgeschichtlich eine nennenswerte Rolle zu spielen.²¹ Der neue politische und kirchliche Verwaltungsapparat sorgte für einen steigenden Bedarf an Beamten, so dass sich der

gebildetste Herren, dieses mein ungeschliffenes und geringfügiges Werk mit gnädigem Herzen an, heißt es gut, verteidigt dieses wie auch immer beschaffene Zeichen meiner Hochachtung gegenüber euch gegen böse Zungen und die Verleumdungen der Neider und seid den Freunden der Musen, wie ihr es tut, gewogen [...].“

- 18 Thomaes (1580) Sign. A3b: „[...] ne studia quoque et Scholae apud vos, quemadmodum proh dolor in Asia et plurimis Europae locis, magno cum Ecclesiae et Reipublicae detrimento fieri videmus, in praeceptis eant“. Übers.: „[...] damit die Studien und die Schulen bei euch nicht auch, wie wir sehen, dass es, oh Schmerz, in Kleinasien und in den meisten Orten Europas, zum großen Schaden von Kirche und Staat geschieht, jäh zugrunde gehen.“
- 19 Zur deutschen Universitätskrise vgl. Seifert (1984) 145, und Asche (2001).
- 20 Zu der problematischen Quellsituation nach der Zerstörung Königsbergs 1944–1945 und der Forschungsgeschichte, ausgehend vom siebzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart vgl. Komorowski (2008); Walter (2004; 2005); Jähmig (2001); Lawrynowicz (1999) und Von Selle (1956).
- 21 Von einem „nahezu vollkommenen Neubeginn“ spricht in diesem Zusammenhang Dausch (1994) 9.

Landesherr selbst um eine angemessene Ausbildung seiner Untertanen kümmerte. Nach ersten Ansätzen einer Schulreform erfolgte 1544 die Gründung der Universität Königsberg, der Albertina, wie sie in Anlehnung an ihren Stifter benannt wurde.²² Mit ihren Statuten orientierte sich die nach Marburg zweite, neugegründete protestantische Landesuniversität an dem Vorbild Wittenbergs.²³ Obwohl Herzog Albrecht bei seinen Plänen Unterstützung von prominenten Reformatoren erhielt und er Melanchthons Schwiegersohn Georg Sabinus als ersten Rektor gewinnen konnte, gelang es ihm nicht, die Universität in gewünschter Weise zu stabilisieren.²⁴ Namhafte Gelehrte wie Joachim Camerarius verzichteten dankend auf ihre Berufung in die preußische Provinz.²⁵ Manche Lehrstühle konnten in Ermangelung geeigneter Interessenten über längere Zeit nicht besetzt werden. Die nominierten Königsberger Professoren hingegen lieferten sich erbitterte Kämpfe um die theologische Wahrheitsfindung, wie der berühmt-berüchtigte Streit um Andreas Osiander zeigt.²⁶ Vor allem aber sorgten eine unzureichende Besoldung und die ungleiche Ausstattung von Lehrstühlen für Ärger und Proteste.²⁷

Nachdem Herzog Albrecht im Jahr 1568 gestorben war, verschärften sich die politischen Auseinandersetzungen um die Universität und ihre Finanzierung:²⁸ Seit Ende der sechziger Jahre beklagten sich die Professoren, mit den geringen Gehältern nicht auskommen zu können. Die vom Herzog eingesetzten Regimentsräte machten sich diese Beschwerde zu eigen und legten im preußischen Landtag einen Antrag zur besseren Besoldung der Professoren vor, ohne jedoch bei den Ständen auf Zustimmung zu stoßen.²⁹ Vielmehr zeigten sich der erste und der zweite Stand ihrerseits mit dem Verhalten der Universitätsbediensteten unzufrieden und stellten gar die Existenz der Bildungsinstitution als solcher in Frage. So fühlte sich der zweite Stand, bestehend aus Ritterchaft und Adel, durch die Gerichtsdienste der Professoren in seinen privaten Interessen benachteiligt. Statt zu viele außeruniversitäre Tätigkeiten wahrzunehmen, sollten sich die Lehrenden der juristischen Fakultät besser um ihre Kollegien kümmern.

22 Zur Gründung vgl. v.a. Lawrynowicz (1999) 38–50; Walter (2005) 23–24.

23 Vgl. Dausch (1994) 13, 15; Lawrynowicz (1999) 61–62; Moeller (1995).

24 Vgl. Komorowski (2008) 1–2; Von Selle (1956) 9–17 und Mundt (2008).

25 Vgl. Von Selle (1956) 10–11, 27–28.

26 Vgl. Von Selle (1956) 36–54; Lawrynowicz (1999) 63–69; Moeller (2001) 21–22; Dembowski (2001) 25–27.

27 Vgl. Dausch (1994) 18; Von Selle (1956) 17–18; Moeller (2001) 22.

28 Vgl. Töppen (1849) 571–572, und Von Selle (1956) 68–69.

29 Zu den Entscheidungsprozessen und der Zusammensetzung des preußischen Landtages vgl. Körber (1998) 53–85, 98–120.

Noch weitreichender war die Kritik des ersten Standes. Die Herren und Landräte vertraten die Ansicht, dass Rektor und Senat ihre Privilegien missbrauchten und die Professoren mehr auf Einladungen aus seien, als Vorlesungen zu halten.³⁰ Diese Vorhaltungen gipfelten in dem Vorwurf, dass Landeskinder an fremden Hochschulen besser ausgebildet würden als an der eigenen, womit die Universität Königsberg ihren eigentlichen Zweck nicht mehr erfülle. Wenn sich diese defizitäre Situation nicht ändere, argumentierte der erste Stand, sollten die Stiftungsgelder für andere Ziele eingesetzt werden. Nur der dritte Stand, die Vertreter der Städte, verteidigte die Universität und forderte, die Professoren angesichts solch massiver Beschuldigungen selbst anzuhören. Obwohl sich die Städte dafür aussprachen, die Gehälter zu erhöhen, scheiterte die Initiative der Regimentsräte aufgrund der massiven Widerstände des ersten und zweiten Stands.

Der Widmungsbrief Josuae Thomaes spiegelt somit die konfliktreichen Umstände der Zeit, in der die Übersetzung der Predigt *De invidia* des Kirchenvaters entstanden ist. Thomae, der am 27. November 1579 an der Albertina immatrikuliert worden ist und dort am 5. April 1582 zum Magister promoviert werden wird,³¹ bezieht mit seinem Text 1580 Stellung in der bildungspolitischen Kontroverse, die zwischen den Universitätsangehörigen und den Ständen geführt wird. Sein Lob für die Ratsherrn der drei Städte Königsberg ist angesichts dieser Debatte allzu verständlich: Ihr Einsatz für eine bessere finanzielle Ausstattung der Universität macht sie zu Freunden und Förderern der Musen, der Studien und der Wissenschaft. Der nebulöse Aufruf Thomaes, die Verleumdungen der Neider zurückzuweisen, dürfte sich hingegen auf die Kritik der Vertreter des ersten und zweiten Standes beziehen. Deren Vorwürfe gegenüber den Professoren, ihre akademischen Pflichten nicht zu erfüllen, werden als haltlose Unterstellungen entlarvt, die aus Neid an der Förderung der Universität erwachsen sind. Mit der Wahl des übersetzten Werks verfolgt Thomae die Strategie, eine allgemein anerkannte Autorität an der Stelle der verunglimpften Universitätsangehörigen sprechen zu lassen.³² Die Worte des Kirchenvaters sollen die Bildungsgegner mit ihrem Fehlverhalten konfrontieren, sie eines Besseren belehren oder sie zumindest als unchristlich bloßstellen.

Wie prekär die Lage der Albertina ist, wenn sie keine finanzielle Unterstützung von den Königsberger Ratsherrn erhält, wird in den jüngsten politischen

30 Zu den Privilegien vgl. Daugsch (1994) 16–17.

31 Vgl. Erler (1910–1917) Bd. 1, 70; Komorowski (1988) Nr. 328.

32 Zur allgemeinen Beliebtheit dieses Verfahrens bei den humanistischen Gelehrten vgl. Toepfer (2007) 273–287, 412–420.

Ereignissen unmittelbar vor der Veröffentlichung des Drucks offensichtlich.³³ Kurzfristig verbessert sich die finanzielle Situation der Hochschule, nachdem Markgraf Georg Friedrich von Brandenburg 1578 die Vormundschaft für den gemütskranken Erben des Landes, Herzog Albrecht Friedrich, übernommen hat. Der Markgraf erhöht die Gehälter der Professoren, er besetzt freie Lehrstühle und gewinnt einige erfolgreiche und engagierte Dozenten, zu denen unter anderem der Gräzist Laurentius Pantenus zählt.³⁴ Nur ein Jahr später versiegt jedoch die wichtigste Finanzierungsquelle des Landes, so dass die Maßnahmen zugunsten der Universität kaum länger durchführbar sind. Die Vertreter der Städte Königsberg weigern sich, die von der Regierung geforderten Zahlungen zu entrichten, und nutzen so ihre Einflussmöglichkeit, im preußischen Landtag selbst Politik zu gestalten. Weil die Städte den größten Anteil an Steuern aufbringen, lässt die fehlende Zahlungsbereitschaft Königsbergs 1579/80 das gesamte Steuersystem des Herzogtums zusammenbrechen.³⁵ Auch wenn sich die Opposition der Städtevertreter Königsbergs nicht gegen die Albertina und ihre Professoren richtet, muss sich ihr Verhalten dennoch sekundär auf die lokale Bildungseinrichtung auswirken und diese in ihrer Existenz bedrohen.

Thomaes Appell an die Ratsherrn der Städte Königsberg gewinnt vor diesem Hintergrund an politischer Aktualität und Brisanz. Ohne die Steuerbewilligung der Städte kann die einzige Universität des Landes nicht länger finanziert werden, wodurch die Studien der guten Wissenschaften in Königsberg und damit in ganz Preußen tatsächlich zugrunde gingen. Daher ist es für Thomaes Argumentation von zentraler Relevanz, an die bisherige positive Haltung der Räte Königsbergs gegenüber ihrer Universität zu erinnern und um eine Fortsetzung dieser Förderung zu bitten. Nur wenn die Städte finanzielle Mittel bereitstellen, kann der Hochschulbetrieb aufrechterhalten werden. Statt diesen Zusammenhang näher auszuführen, lenkt Thomaes in seinem Widmungsschreiben sowie mit der Wahl seines Textes *Über den Neid* die Aufmerksamkeit auf die Widersacher der Bildungsbewegung. Durch die Abgrenzung von den missgünstigen Gegnern, die im ersten und zweiten Stand zu verorten sind, konstituiert Tho-

33 Seltsamerweise findet sich in der Literatur zur Königsberger Universitätsgeschichte kein Hinweis auf die Auseinandersetzungen im preußischen Landtag Ende der siebziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts.

34 Zu der Einstellung neuer Lehrender vgl. Von Selle (1956) 70. Der aus Rügenwalde in Pommern stammende Laurentius Pantenus (Pantaenus) wurde am 27.03.1572 an der philosophischen Fakultät der Albertina zum Magister promoviert. Vgl. Komorowski (1988) Nr. 297.

35 Vgl. Körber (1998) 67; Petersohn (1963) 140.

mae eine Gemeinschaft zwischen den Ratsherrn der Städte Königsberg und den Angehörigen der Universität.³⁶ Er unterbreitet den intendierten Rezipienten ein Identifikationsangebot, um auf diese Weise ihre Gunst zu gewinnen und die Finanzierung der Albertina zu sichern.

4 Inhaltliche, formale und mediale Aspekte des *Carmen*: Eine hybride Gattung

In dem Ausgangstext, der Thomaes Übertragung zugrunde liegt, wird das Thema des Neids umfassend beleuchtet.³⁷ Zu Beginn seiner Predigt beschäftigt sich Basilius mit der Ursache dieser Leidenschaft. Er unterscheidet zwischen Gut und Böse, Gott und Teufel, um den Neid direkt dem Satan zuzuordnen. Anschließend stellt er die Auswirkungen dieses Übels, das er für das größtmögliche hält, dar. Für den Betroffenen gebe es keine schlimmere Krankheit, da der Neid die eigene Seele schmerzlich verwunde, ohne dass dieses Leiden offen zugegeben und ärztlich behandelt werden könne. Nur im Unglück der anderen finde der Neidische Heilung. Die schrecklichen und verwerflichen Handlungsweisen, zu denen der Neid führt, veranschaulicht Basilius an mehreren Beispielen des Alten und Neuen Testaments. Er verweist auf die ungerechte Behandlung Davids durch Saul, den Verkauf Josephs durch seine eifersüchtigen Brüder und die Auslieferung des Erlösers durch die christusfeindlichen Juden. Als angemessene Reaktion wird empfohlen, sich von Neidern fernzuhalten, auch wenn sich diese mit ihrem Verhalten, wie der Kirchenvater betont, selbst am meisten schadeten. Zugleich bietet er den Betroffenen Hilfe an und zeigt, wie sie ihre Leidenschaft durch Gleichgültigkeit in materiellen Angelegenheiten überwinden können. Dass Lebensgüter keinen Anlass bieten sollten, Neid zu empfinden, versucht Basilius argumentativ zu belegen, indem er zwei Alternativen aufzeigt: Weder sei jemand zu beneiden, der seinen Reichtum eigennützig einsetze, noch derjenige, der ihn sinnvoll zu gebrauchen wisse. Im ersten Fall führe der Reichtum nämlich ins Verderben, während er im zweiten Fall allen zu Gute komme. Den Besitzenden rät Basilius zu einer tugendhaften Gesinnung, die vor Neid schütze, statt ihn durch dummen Stolz zu schüren.

36 Zu der Strategie, sich von den lasterhaften Anderen abzugrenzen, um die eigene Leserschaft als wahrhaft christliche zu definieren, vgl. auch Toepfer (2010); Vessey (1997) 832.

37 Eine Identifikation der benutzten Vorlage war nicht möglich. Die jüngste deutsche Übersetzung der Predigt stammt von Stegmann, vgl. dessen Ausgabe Basilius von Cäsarea (1925).

Nachdrücklich warnt er auch vor dem Übel der Heuchelei und stellt die negativen Folgen vor Augen, die bei einem solchen Verhalten drohen: Das ewige Seelenheil kann auf diese Weise verspielt werden.

Josua Thomae folgt bei seiner Übertragung dem Argumentationsgang des Basilius, lehnt sich in vielen Passagen inhaltlich eng an seine Vorlage an und gibt sie sinngemäß wieder.³⁸ Zudem ergänzt er jedoch vorgegebene Beispiele, illustriert bestimmte Bemerkungen und fügt kleine Explikationen und ganze Exkurse ein. Dabei handelt es sich nicht etwa um aktuelle Bezugnahmen, mit denen die Warnungen vor dem Neid im Sinne der lokalen bildungspolitischen Auseinandersetzung interpretiert werden könnten. Vielmehr steigert Thomae die Zahl der rhetorischen Stilmittel und der intertextuellen Anspielungen auf die antike Literatur, die sich in der Predigt des Kirchenvaters finden. So verweist der Königsberger Interpret auf das traurige Beispiel des Bettlers Iros auf Ithaka,³⁹ der im Haus des Odysseus keinen zweiten Almosenempfänger dulden will und von dem heimgekehrten Hausherrn eine verdiente Strafe für seine Missgunst erhält.⁴⁰

Ebenso bedient sich Thomae der Stoffgeschichte der homerischen Epen, um die gefährliche Wirkung von Heuchelei und Neid zu veranschaulichen. Er übernimmt zunächst den Vergleich des Basilius, dass im Inneren verborgene Kämpfe einem Menschen ebenso zum Verhängnis werden könnten, wie unter der Meeresoberfläche verborgene Felsen einen unvorsichtigen Schifffahrer ins Verderben stürzten. Anschließend fügt der Übersetzer einen eigenen Vergleich hinzu, der sich auf die List des Odysseus bei der Zerstörung Trojas bezieht. Er erklärt, dass sich durch das verwerfliche Laster des Neids ebenso viele Mengen an Übel ausbreiten würden, wie einst bewaffnete Männer dem hölzernen Pferd im Inneren der Stadt Troja entstiegen seien.⁴¹ Mit diesen antiken Allusionen

38 Zu der Übersetzungspraxis allgemein vgl. Bussmann, Hausmann u. a. (2005); Guthmüller (1995); Heinzle, Johnson, und Vollmann-Profe (1996).

39 Vgl. Thomae (1580) Sign. D1b: „Nanque iniustitiae si sunt ea uincula tantum: / Praeditus his misero quid non est tristius Iros?“ Übers.: „Denn wenn diese Fesseln der Ungerechtigkeit so stark sind, was ist weniger traurig, als durch diese gefesselt zu sein wie der arme Iros?“

40 Vgl. Von der Mühl (1993) 1–107.

41 Thomae (1580) Sign. D2b: „Aequoreis ceu tectus aquis lapis undique, nauem, / Quam Dijs, quam uotis linquens, sua frena remisit / Rector, in undisoni demergit tartara ponti. / Ex detestando quare cum tanta malorum / Agmina promanant Liuore, quot arduus astans / Armatos Troiae medijs in moenibus olim / Fudit equus, tenuis quot piscibus unda natus.“ Übers.: „Gleichwie ein Meeresfelsen, der von allen Seiten von Wasser bedeckt wird, ein Schiff, dem der Steuermann, es den Göttern wie den Gebeten anheimstellend, seine Führung überlässt, in die Unterwelt des wellenrauschenden Meeres herabzieht. Deshalb ist der Neid zu verwünschen, weil aus ihm so viele Mengen an Übel hervorgehen, wie das

verleiht Josua Thomae seinem Carmen nicht nur eine gesteigerte humanistische Dignität und erhöht das Anspruchsniveau des Ausgangstextes, sondern stellt auch seine eigene Gelehrsamkeit unter Beweis. Die Übertragung des Studenten Thomae widerlegt damit zweifelsfrei die in Königsberg und Umgebung kursierenden Verleumdungen, die Lernenden der Albertina verfügten über so geringe lateinische Sprachkenntnisse, dass die Schüler im Pädagogium nicht einmal *mensa* deklinieren könnten.⁴²

So gut die Oratio *Über den Neid* inhaltlich geeignet ist, um sie in einer finanzpolitischen Kontroverse zu instrumentalisieren, so wenig stimmen die formalen Charakteristika des Ausgangstextes mit denen eines Carmen überein. Wie alle Predigten sind auch die Homilien des Basilius Magnus, der von den Humanisten wegen seiner Eloquenz und Gelehrsamkeit hochgeschätzt wird,⁴³ in Prosa abgefasst, sei es um den religiösen Wahrheitsgehalt zu betonen oder um die natürliche Art menschlichen Redens beizubehalten. Dabei orientiert sich die Homiletik an den Regeln der klassischen Rhetorik, um die Gläubigen in gewünschter Weise beeinflussen zu können.⁴⁴ Mit Hilfe sprachlicher Bilder, detaillierter Schilderungen sowie von Vergleichen und Exempeln soll das katechetische und moralische Wissen anschaulich vermittelt werden. Eine klare Disposition und eine schlüssige Argumentationsfolge dienen dazu, das Verständnis zu fördern, wobei Kernaussagen durch den Bezug auf die Heilige Schrift theologisch legitimiert werden. Sprachliche Figuren, wie rhetorische Fragen, Interjektionen und Appelle, helfen, die Eingängigkeit der Rede zu verstärken. Mit diesen Stilmitteln wird die mündliche Vortragsform imitiert und inszeniert, die auch bei der schriftgebundenen Lektüre ihre Wirkung entfaltet. Weil die Predigt zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit changiert, kommt ihr ein eigener medialer Status zu.⁴⁵

Viele dieser medialen Charakteristika einer Homilie behält Josua Thomae bei, wenn er die Predigt des Basilius in Hexameter verwandelt. Indem sich nun ein Sprecher-Ich an ein Publikum wendet, wird die Darstellungsweise in einer Art personalisiert, die einem *Carmen heroicum* gewöhnlich fremd ist. Statt einem anonymen Publikum in formelhafter Sprache distanziert von einem Geschehen zu berichten, wird eine Gesprächssituation simuliert, in der die Rezipienten einbezogen sind:

aufrecht stehende, hochragende Pferd einst bewaffnete Männer innerhalb der Mauern der Stadt Troja aussteigen ließ, so viele wie ein seichtes Gewässer Fische in sich schwimmen lässt.“

42 Vgl. Von Selle (1956) 71.

43 Vgl. Toepfer (2007) 194–205.

44 Zur Abhängigkeit der Homiletik von der rhetorischen Texttheorie vgl. auch Sieveke (1974).

45 Grundlegend zu dieser Thematik ist der Sammelband Wetzel und Flückiger (2010).

Ergo quid? An satis est scelus hoc taxasse nefandum? / [...]
 Iamque aliquis dicat: modo qua ratione cauendum
 Ne cruciet saeuo pestis nos ista ueneno?⁴⁶

Immer wieder werden die imaginierten Zuhörer mit eindringlichen Fragen zum Nachdenken aufgerufen – „Dic mihi terribilis quid dicet in aethere iudex / Cum freta, cum tellus, fulgensque peribit Olympus?“⁴⁷ – und zu einem gottesfürchtigen und frommen Handeln angehalten:

Nempe ut sis iustus, prudens, mentisque benigna
 Temperie, fortis casus perferre malignos
 Et patiens, sanctae decus ob pietatis amicum.
 Te seruare etenim potes hac ratione, tibi que
 Insignem summa laudem uirtute mereri.⁴⁸

Die zitierten Verse zeigen, dass Josua Thomae die Paränese des Kirchenvaters in seiner Adaptation in ein heroisch-episches Sprachgewand kleidet.⁴⁹ Auf diese Weise ist ein Werk entstanden, das als hybrid bezeichnet werden muss, weil es Merkmale unterschiedlicher Textsorten beinhaltet: Sein paränetischer Inhalt und alle rhetorischen Figuren, die sich an ein imaginiertes Publikum richten, offenbaren die Herkunft des Carmen aus dem Bereich der Homiletik. Sein Versmaß und die hinzugefügten Anspielungen auf die antike Literatur und Mythologie kennzeichnen den Text dagegen als episches Gedicht.

Wie für die Predigt ist ebenso für das Epos eine spezifische Form von Medialität kennzeichnend, die in der Schriftlichkeit Elemente der Mündlichkeit auf-

46 Thomae (1580) Sign. C4a. Übers.: „Was nun? Genügt es etwa diesen gottlosen Frevel richtig eingeschätzt zu haben? [...] Schon könnte einer sagen: Auf welche Weise und mit was für einer Einstellung ist dies zu vermeiden, damit diese Pest uns nicht mit ihrem schlimmen Gift peinigt?“

47 Thomae (1580) Sign. D1a. Übers.: „Sag mir, was mag der Ehrfurcht gebietende Richter im Jenseits sagen, wenn die Meere, wenn die Erde und der Himmel vergangen sind?“ Rhetorische Fragen durchziehen den gesamten Text, vgl. auch Sign. A4a, B2a, B3a, B4, C1, C2a, C3b, C4 und D1b.

48 Thomae (1580) Sign. D2a. Übers.: „Denn wenn du gerecht, klug und durch gütige Selbstbeherrschung des Geistes stark bist, Unglücksfälle zu ertragen, und geduldig wegen der freundlichen Ehre der heiligen Frömmigkeit, dann nämlich kannst du dich durch diese Gesinnung retten und für dich unermesslichen Ruhm durch die höchste Tugend verdienen.“

49 Auerbach (2001) 147 stellt heraus, dass die in der antiken Rhetorik streng getrennten Stilarten, *sermo gravis* und *sermo humilis*, im Christlichen von vornherein verschmolzen sind, wobei er insbesondere auf die Inkarnation und die Passion Christi verweist.

weist. Da der homerische Hexameter einer mündlichen Vortragssituation entstammt, gilt er mitsamt seiner festgefügtten sprachlichen Wendungen als Signum der Mündlichkeit, unabhängig von der konkreten Entstehung, Überlieferung und Rezeption eines Epos.⁵⁰ Dem antiken Versmaß wohnt eine besondere Dynamik inne, die sowohl bei einem memorialen als auch bei einem schriftgestützten Vortrag oder gar bei der Lektüre zum Tragen kommt. Daher wird der eigentümliche Status zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, der für die antike Oratio des Basilius charakteristisch ist, in dem frühneuzeitlichen Carmen nicht nur beibehalten, sondern durch die metrische Übertragung sogar potenziert. Indem Thomae von zwei verschiedenen Gattungen Anleihen nimmt, die beide aus einer Vortragssituation erwachsen sind und diese im Medium der Schrift konzeptionell verankern, wird die Mündlichkeit in seinem Text in zweifacher Weise inszeniert. An einigen Stellen wird der Eindruck erzeugt, als ob ein antiker Rhapsode vor einem christlichen Publikum einen Beichtspiegel und Tugendkatalog vorträgt.

Mit der metrischen Überformung der Predigt sind jedoch auch Veränderungen hinsichtlich der dem Text eingeschriebenen Performativität verbunden, wie der Schluss des Drucks zeigt.⁵¹ Thomae übernimmt in seiner Übersetzung zwar den Lobpreis Gottes, mit dem Basilius seine Rede beendet hat, geht aber nicht mehr von der andächtigen Anteilnahme der Rezipienten aus. Anstelle der Schlussformel der Homilie, mit der die Gläubigen zum performativen Akt angeleitet werden,⁵² ist in dem Druck nur das Ende des Carmen markiert: *Vt peccata Deus fert nostra ingentia mitis. / Cui laus, cui uirtus, cui gloria digna triumpho / Et simul aeternos fama est mansura per annos. / FINIS.*⁵³ Das gemeinsame ‚Amen‘ des Gebets weicht dem ‚Finis‘ der Argumentation. Selbst wenn

50 Vgl. Latacz (2003) 11–13; Seeck (2004) 31. In der Oral poetry-Forschung wurden diese Charakteristika als Indiz für die Mündlichkeit der Epen gewertet (vgl. v. a. Parry (1930)). In der klassischen Philologie wird diese Theorie heute sehr kritisch gesehen (vgl. Seeck (2004) 51–52; Latacz (2003) 13, 26–30; Goody (1977)), weil die daraus abgeleitete Auffassung von der archaischen Fremdheit Homers eine Würdigung der poetischen Qualitäten seiner Epen verhindert hat. Aufgrund des hohen inneren Organisationsgrads der Dichtung und der starken Standardisierung des Formelschatzes gilt die Gleichsetzung von Formelhafteit und Mündlichkeit als verfehlt.

51 Zum Begriff der Performativität vgl. Velten (2002). Zur Bedeutung des Performativen für die Medialitätsforschung vgl. Arbeitsgruppe Medien (2004); Eming, Lehmann, und Maassen (2002); Krämer (2002; 2004).

52 Zur Aktivierung der Rezipienten durch Gebetsformeln vgl. Herberichs (2007) 178–180; Toepfer (2009) 124–130.

53 Thomae (1580) Sign. D3a. Übers.: „damit Gott Gnade gegenüber unseren unermesslichen Sünden walten lässt. Ihm sei Lob, ihm sei Ruhm, ihm sei würdige Ehre in Herrlichkeit, und sein Preis wird ebenso fortwähren bis in Ewigkeit. Ende.“

sich dieses Signalwort primär an Leser richtet, ist daraus nicht abzuleiten, dass Thomaes Version ausschließlich für die Lektüre bestimmt ist. Der beobachtete Verzicht auf die Gebetsformel erlaubt keineswegs, Vokalität und Oralität als verschiedene Rezeptionsformen von Oratio und Carmen gegeneinander zu stellen.⁵⁴ Vielmehr sollte der Schluss als Indiz für die unterschiedlichen Rezeptionskontexte von Ausgangs- und Zieltext gewertet werden, bei denen sich der Akzent von einem genuin religiösen zu einem politisch-sozialen Verwendungszweck verschiebt. Auf welche Weise Thomaes Übertragung rezipiert und verbreitet wurde, so dass mit ihr in der Königsberger Bildungskontroverse publikumswirksam Stellung bezogen werden konnte, lässt sich mit Hilfe der Überlieferungsgeschichte erhellen.

5 Überlieferungsgeschichtlicher Befund: Casualia

Das *Carmen heroicum*, das Josua Thomae auf der Grundlage der Predigt *De invidia* des Kirchenvaters Basilius gestaltet hat, ist unikal überliefert. Der Druck, der 1580 bei dem Königsberger Universitätsdrucker Georg Osterberger erschien, befindet sich heute im Besitz der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und ist in einem zeitgenössischen Sammelband mit 56 weiteren Drucken zusammengebunden.⁵⁵

Schon die auffallend hohe Anzahl an Beibänden, die zum überwiegenden Teil in der Stadt am Pregel veröffentlicht wurden, lässt auf den geringen Umfang der einzelnen Exemplare schließen. Sämtliche Drucke würdigen in der Form von Hochzeits-, Glückwunsch-, Promotions-, Abschieds- und Leichengedichten lokale Persönlichkeiten und lassen sich somit dem Bereich der Gelegenheitsdichtung zuordnen.⁵⁶ Den Band eröffnet ein Klagelied, das anlässlich der Beerdigung von Catharina, der Ehefrau Peter Sicks, verfasst und 1575 gedruckt wurde.⁵⁷ Den Abschluss bilden drei Drucke aus dem Jahr 1584: ein *Carmen gratulatorium*, mit dem Joachim Cimdarsus den Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg beglückwünscht, ein *Xeniolum* („Gastgeschenk“),

54 Den Begriff der Vokalität führte Ursula Schaefer, anlehnend an Paul Zumthor (1987) 21, ein, um auf diese Weise die dem Text eingeschriebene Stimme des Erzählers in der altenglischen Heldendichtung zu bezeichnen. Vgl. Schaefer (1992), bes. 114–118.

55 Vgl. Anhang, Nr. 19.

56 Systematisch erfasst werden solche Drucke im *Handbuch des personalen Gelegenheitschrifttums in europäischen Bibliotheken und Archiven, im Zusammenwirken mit der Forschungsstelle Literatur der Frühen Neuzeit und dem Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit der Universität Osnabrück* (Garber (2001 ff.)).

57 Vgl. Anhang, Nr. 1.

das Georg Poltzin Andreas Iridus widmet, und verschiedene *Carmina nuptialia*, in denen der Hochzeit von Burchard Harbarth und Concordia, der Tochter des Andreas Funcius, gedacht wird.⁵⁸ Von dem Übersetzer des Basilius, Josua Thomae, stammen in dem Sammelband insgesamt vier Beiträge: Neben dem *Carmen heroicum* ‚Über den Neid‘ finden sich ein Ode zum Osterfest und zwei Hochzeitsgedichte, von denen Thomae das eine anlässlich der Eheschließung von Caspar Otto Etzel mit Ursula, der Tochter Johann Kornes, und das andere anlässlich der Vermählung des Magisters Martin Winter mit Barbara Cramer verfasst hat.⁵⁹

Mehrere Exemplare des Sammelbandes, zu denen auch die Übertragung des griechischen Kirchenvaters zählt, sind ausdrücklich für einen bestimmten Empfänger gedacht. Das Titelblatt von *De invidia* ist mit einem handschriftlichen Vermerk versehen, durch den der Druck *Ornatissimo ac prudentissimo viro Magistro Laurentio Panteno, graecae linguae in Academia Regiomontana professori*, zugeeignet wird (vgl. Abb. 1). Obwohl der Name des Spenders nicht genannt wird, ist davon auszugehen, dass es sich um eine Widmung Thomaes handelt, der seinem Griechisch-Lehrer an der Albertina ein Exemplar seiner Version überreicht hat. Noch sieben weitere Drucke des Sammelbandes sind Laurentius Pantenus handschriftlich zugeeignet,⁶⁰ des Weiteren findet sich an anderer Stelle ein eigener Besitzeintrag⁶¹ und schließlich wird in einem Druck die Hochzeit des Königsberger Professors mit Esther Dabbertana gefeiert.⁶² Diese Beobachtungen legen den Schluss nahe, dass der in der Herzog August Bibliothek aufbewahrte Band 49.1 *Poetica* ursprünglich Pantenus gehörte. Demnach hat der Professor der Albertina eine persönliche Sammlung von Kasualgedichten angelegt, die in einer weitgehend chronologisch geordneten Reihenfolge die sozialen Ereignisse der Königsberger Oberschicht in den Jahren 1575–1584 widerspiegeln.⁶³

Für die Rekonstruktion der Rezeption und die Frage nach dem Grund für die metrische Übertragung ist dieser überlieferungsgeschichtliche Befund von entscheidender Relevanz. Wenn Pantenus die Predigt *De invidia* in seine Sammlung an Gelegenheitsdrucken aufgenommen hat, bedeutet dies, dass für ihn

58 Vgl. Anhang, Nr. 55–57.

59 Vgl. Anhang, Nr. 19, 32, 33 und 44.

60 Vgl. Anhang, Nr. 1, 13, 16, 22, 26, 42 und 53.

61 Vgl. Anhang, Nr. 31.

62 Vgl. Anhang, Nr. 34.

63 Zu der Verortung der Gelegenheitsdichter im Kontext der Universität und der Adressaten im städtischen Bürgertum, vgl. Walter (2005) 51–52. Die meisten seiner Beobachtungen, die sich vor allem auf die Kasualia des 17. Jahrhunderts stützen, gelten bereits für die Drucke des hier vorgestellten Sammelbandes.

kein Unterschied zwischen den einzelnen Königsberger Bürgern gewidmeten Gedichten und der den Ratsherren der drei Städte zugeeigneten Übersetzung des Kirchenvaters besteht.⁶⁴ Ermöglicht wird diese Zuordnung des Textes vor allem durch seine formale Gestaltung als *Carmen heroicum*, wohingegen der paränetische Inhalt und die Stilelemente der Homilie für den zeitgenössischen Rezipienten nicht ins Gewicht zu fallen scheinen. Zudem weist Thomaes Übersetzung des Basilius ein weiteres wesentliches Merkmal auf, das für Kasualdichtung charakteristisch ist: Die Carmina werden stets zu einem konkreten Anlass verfasst.⁶⁵ Auch hinsichtlich seiner aktuellen Bezugnahme ist Thomaes Version anderen Gedichten vergleichbar, die Ereignisse von gesellschaftlichem Rang literarisch in Szene setzen.

Der überlieferungsgeschichtliche Befund erlaubt, die Forschungserkenntnisse über die Funktion und Bedeutung von Gelegenheitsgedichten auch auf *De invidia* zu übertragen.⁶⁶ Es ist davon auszugehen, dass Thomaes Übertragung in ähnlicher Weise rezipiert wurde wie andere Kasualgedichte, die der Königsberger Elite mündlich vorgetragen und durch den Druck auch außerhalb der Stadt verbreitet wurden.⁶⁷ Die Carmina sollten die öffentliche Bedeutung der Geehrten bestätigen und vermehren, ihren Ruhm sichern und der Nachwelt bewahren. Die Gedichte sorgten für die Unterhaltung der Gäste bei einem

64 Da sich die Forschungsprojekte zu den Königsberger Drucken verschiedenen Textsorten widmen, sei es der Gelegenheitsdichtung oder genuin akademischem Schrifttum wie Vorlesungsverzeichnissen, Disputationen oder Dissertationen, wird die Möglichkeit einer systematischen Differenzierung suggeriert, die sich in der Praxis nicht immer aufrechterhalten lässt. Zu den akademischen Schriften vgl. v. a. Komorowski und Marti (2004).

65 Grundlegend für den Begriff und die Gattung der Gelegenheitsdichtung ist die Habilitationsschrift Segebrecht (1977). Er kritisiert die bisherige Abwertung der Kasualcarmina in der Forschung als „Machwerk“, wohingegen die zweckfreien Erlebnisgedichte als „Kunstwerk“ gewertet würden (vgl. S. 1–5). Segebrecht identifiziert vier konstituierende Faktoren für die Kasualyrik, die sich alle auch in Thomaes *Carmen heroicum* feststellen lassen: Gelegenheit, Gedicht, Autor und Adressat (vgl. S. 68–73). Legitimiert wird die Anwendung des Begriffs „Kasualgedicht“ für Thomaes Carmen auch durch die Verfahrensweise der Herausgeber des *Handbuchs des personalen Gelegenheitsschrifttums*, in das Widmungsgedichte aus Dissertationen oder anderen Werken aufgenommen werden (vgl. Walter 2004; 2005, 50) und in dem sich auch ein *Carmen heroicum* findet (Bd. 16, Nr. 714). Einen kurzen Überblick über die Gattung gibt auch der von Segebrecht verfasste Artikel im *Reallexikon der Literaturwissenschaft*. Vgl. Segebrecht (1997).

66 Segebrechts Untersuchung hat der geschmähten Gattung des Gelegenheitsgedichts wieder zum Ansehen verholfen und den Anstoß zu weiteren Studien gegeben. Vgl. z. B. Adam (1988). Durch das *Handbuch des personalen Gelegenheitsschrifttums* wird es immer besser möglich, das umfangreiche Quellenmaterial zu überschauen und auszuwerten.

67 Zur Publikation von Gelegenheitsgedichten vgl. Segebrecht (1977) 191–193; Segebrecht (1976).

bestimmten Anlass, hielten später die Erinnerung an das gefeierte Ereignis wach und vermittelten bei Abwesenheit Informationen darüber.⁶⁸ Sämtliche sozialen Funktionen, die die Kasualdichtung in diesem Kontext übernimmt, werden auch von Thomaes Übersetzung erfüllt.⁶⁹ Das *Carmen heroicum* dient der Repräsentation, indem der Einsatz der Ratsherrn für die Bildung gerühmt und der gelehrte Status der Universitätsangehörigen herausgestellt wird. Eine Selbstvergewisserung und Festschreibung von sozialen Normen erfolgt, wenn Thomae die politische Führungsschicht an ihr bisheriges bildungsfreundliches Verhalten erinnert, vor den drohenden Gefahren bei einer Änderung warnt, gegen Verleumdungen Stellung bezieht und eine Fortsetzung der finanziellen Förderung zu erreichen sucht. Der Druck des *Carmen* verhindert sein Vergessen und überführt den konkreten Anlass, die problematische Lage der Albertina, ins kollektive Gedächtnis der Stadt, wobei die lyrische Form die gemeinschaftliche Rezeptionssituation präsent hält und die Performativität dem Text einschreibt.

Die Sammlung des Laurentius Pantenus zeigt, dass das *Carmen heroicum* in dem Sinne verstanden und rezipiert wurde, wie Josua Thomae dies in seinem Widmungsschreiben vorgab: als ein aktueller Beitrag zu einem Ereignis von gesellschaftlicher Bedeutung, dem Finanzierungsnotstand der Universität. Der überlieferungsgeschichtliche Befund stützt und vertieft nicht nur die bisherige Interpretation, sondern bietet auch eine Antwort auf die Frage nach dem „Warum“ einer Versübersetzung, die für die Wirkungsgeschichte des griechischen Kirchenvaters im Humanismus und der Reformationszeit so ungewöhnlich ist: Mit Hilfe der Metrik wird die thematisch passende Predigt, durch die die Kritik an der Universität als Verleumdung zurückgewiesen werden kann, in ein Kasualgedicht verwandelt. Diese Transformation ermöglicht es Josua Thomae, an lokale Dichtungstraditionen anzuknüpfen und erprobte Vermittlungsformen in Anspruch zu nehmen.⁷⁰ Als *Carmen heroicum* werden die Warnungen des Kirchenvaters vor dem äußerst verwerflichen Laster des

68 Zu den Produktions- und Rezeptionsmotivationen von Kasualcarmina vgl. v. a. Segebrecht (1977) 174–188.

69 Vgl. Drees (1986), bes. S. 456–461; Freise (2004), bes. 249–250, 268.

70 Zu der Dominanz des Kleinschrifttums und der lokalen Ausrichtung der Königsberger Drucker vgl. Walter (2005) 49. Aufgrund der schlechten Überlieferungsbedingungen sind das akademische Kleinschrifttum und die Gelegenheitsdichtung bislang nur sehr unvollständig erfasst und erschlossen. Die Tradition der Gelegenheitsgedichte setzte in den Anfangsjahrzehnten des Königsberger Buchdrucks ein; sie war von Anfang an mit der Universität und dem herzoglichen Haus verbunden und erstreckte sich noch im 16. Jahrhundert auf das städtische Bürgertum. Ihre große Zeit erlebte die Königsberger Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert mit Simon Dach.

Neids, dessen sich die Bildungsgegner des ersten und zweiten Stands schuldig gemacht haben, in einen städtischen Rezeptionskontext überführt und können sowohl im mündlichen Vortrag als auch in gedruckter Form verbreitet werden. Somit ist die Metrik das entscheidende Medium, um die Predigt des Basilius Magnus in der Königsberger Bildungskontroverse um 1580 öffentlichkeitswirksam zu instrumentalisieren.

Anhang

Auflistung der Drucke des Sammelbandes

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, A: 49.1 Poetica

1. Fabricius, Lorenz. 1575. *Threnus hymenis conubialis in funere Catharina coniugis Petri Sickij*. Danzig: Jakob Rhode. (VD 16 F 441)
2. Frum, Johannes. 1576. *Carmen scholasticos gradus a virulentis anabaptistarum morsibus vindicans*. Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 F 3178)
3. Smidenstedt, Hartwig. Um 1575. *In gloriosam resurrectionem Iesu Christi*. [o. O.].
4. Wapner, Lazarus. 1576. *Scriptum ad Melchiorum Thierbachium et Ioannem Wapnerum*. Königsberg: Georg Osterberger.
5. Francke, Heinrich. 1576. *Carmen gratulatorium in honorem Georgii Schepeleri, cum decerneretur ei gradus Magisterij*. Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 F 2177)
6. Weis, Paulus. 1577. *Carmen in festo pentecostes*. Königsberg.
7. Weis, Paulus. 1578. *Carmen in festo paschatis*. [o. O.].
8. Schreck, Valentin. 1579. *Epithalamion in nuptiis Constantini iunioris, Constantini Ferberi filij, et Elisabethae, Hermanni Hackii filiae*. [Danzig: Jakob Rhode]. (VD 16 S 4093)
9. Schreck, Valentin. 1579. *Elegidion ad Gerhardum Iohannis Brandes senioris filium pro felici nuptiarum auspicio cum Catharina Ioannis Cremeri filia*. Danzig: Jakob Rhode. (VD 16 S 4095)
10. Schrön, Johannes. 1579. *Ode Saphica in gratiam Ulrici Gutzmeri, gradu Magisterij ornati et promoti*. [o. O.].
11. Hesshusen, Gottfried, und Hesshusen, Heinrich. 1579. *Carmina gratulatoria in honorem Iohannis Olearii, cum foedere iugali Anna Tilemani Heshusii filia iungeretur*. Helmstedt: Jakob Lucius. (VD 16 H 2973)
12. Weis, Paul. 1579. *Carmen in festo pentecostes*. [o. O.].
13. N.N. 1579. *Carmen gratulatorium in adventum Martini Berzovicz*. Königsberg: Georg Osterberger.
14. Titius, Simon. 1573. *Oratio De Officio Et Lavdibvs Principis Boni, Habita Cvm*

- Qvintvm Perentaretyr Illvstrissimo Optimoquae beatae memoriae Principi Alberto Marchioni Branderburgensi etc. Duci Prussiae primo.* Königsberg: Hans Daubmann.
15. Winter, Martin. 1579. *Theses ethicae.* [o. O.].
 16. Hartmann, Sebastian. 1579. *Epithalamion in honorem Matthiae Stoi et Elisabetae Sebastiani Langen filiae.* Königsberg: Georg Osterberger.
 17. N.N. 1580. *Epithalamia in honorem nuptiarum Friderici à Nostitz et Annae Christophori à Saleth filiae.* Königsberg: [Georg Osterberger]. (VD 16 E 1778)
 18. Poltzin, Georg. 1580. *Threnodia Iesu Christi.* Königsberg: [Georg Osterberger]. (VD 16 P 4074)
 19. Thomae, Josua. 1580. *Oratio D. Basilii de nocentissimo invidiae vicio, carmine heroico translata et illustrata.* Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 B 716)
 20. (Weis, Paul) 1580. *Epicedia in obitum Michaelis Nesseni.* Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 W 1561)
 21. Brettschneider, Johannes. 1580. *Carmen in honorem Henrici Sprengelii et Catarinae Martini Fuchs filiae nuptias.* Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 B 8019)
 22. Cimdarsus, Joachim. 1580. *Carmen panegyricum in felicem natalem Alberti II.* Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 C 3913)
 23. Cimdarsus, Joachim. Um 1580. *Nuptiis Michaelis Gisii et Ursulae Heidensteiniae.* [o. O.]. (VD 16 C 3920)
 24. Weis, Paul. 1580. *In festo paschatis.* [o. O.].
 25. (Weis, Paul). 1580. *Epicedia in obitum Michaelis Nesseni.* Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 W 1561)
 26. N.N. 1580. *In honorem et memoriam Christophori Heilsbergeri ex academia Francofordiana alio discedentis carmina.* Frankfurt a. O.: Andreas Eichorn.
 27. Weis, Paul. 1580. *Carmen in natalem Christi scriptum.* [o. O.].
 28. Weis, Paul. 1580. *In funere Michaelis Sickermannii.* Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 W 1562)
 29. Wolf, Samuel. 1581. *Aenigma denotans annum nuptiarum Martini Winteri cum Barbara Christophori Cramerii filia.* [o. O.].
 30. Cimdarsus, Joachim. 1581. *Elegia de puero Bifronte.* [o. O.].
 31. Schreck, Valentin. 1581. *Epithalamion in nuptiarum celebratione Ioannis Borchmanni et Catharinae Schutziae.* Danzig: Jakob Rhode. (VD 16 S 4094)
 32. Thomae, Josua. 1581. *Ode sapphica in nuptias Casparis Ottonis Etzel et Ursulae Iohannis Korn.* Königsberg: Georg Osterberger.
 33. (Thomae, Josua). 1581. *Carmina gratulatoria nuptiis M. Martini Winteri et Barbarae Cramerianae.* Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 T 992)
 34. Poltzin, Georg. 1581. *Nuptiis Laurentii Pantheni et Estherae Dabbertanae.* Königsberg: [Georg Osterberger]. (VD 16 P 4072)
 35. Weis, Paul. 1581. *Carmen de nativitate Iesu Christi.* [o. O.].

36. N.N. 1581. *Nuptiis Danielis Poltzinii et Margarethae Petermans epithalamia*. Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 N 2114)
37. Schreck, Valentin. 1581. *Elegia nuptialis Martino Wintero celebranti ritus nuptiarum cum Barbara Christophori Crameri filia*. Danzig: Jakob Rhode. (VD 16 S 4085)
38. Poltzin, Georg. 1582. *Egloga picturae Christophori allegoriam exponens*. Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 P 4071)
39. N.N. 1582. *Ad Stephanum I. post partam victoriam redeuntem*. Königsberg.
40. Cimdarsus, Joachim. 1582. *Epicedion Mariae, principis Guilielmi coniugi*. Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 C 3919)
41. (Cimdarsus, Joachim). 1582. *In honorem octo virorum*. Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 C 3921)
42. Schreck, Valentin. 1582. *Charites sive gratiarum actio pro liberali instauratione aedificii scholae Marianae Dantisci*. Danzig: Jakob Rhode. (VD 16 S 4079)
43. Weis, Paul. 1581. *Carmen in festo paschatis*. [o. O.].
44. Thomae, Josua. Um 1580. *Ode Sapphica de gloriosa Christi resurrectione*. [o. O.].
45. Poltzin, Georg. 1582. *Nuptiis Simonis Crovii et Kopkianae Caspari Köpken filiae ac Davidis Poltzinii sponsi et Sophiae Lucianae filiae sponsae*. Königsberg: [Georg Osterberger]. (VD 16 P 4073)
46. Poltzin, Georg. 1582. *Egloga picturae Christophori allegoriam exponens*. Königsberg: Georg Osterberger. (VD 16 P 4071)
47. Wrassius, Daniel. 1579. *Elegia gratulatoria ad Michaellem Lubenovium et Michaellem Nessenum*. [o. O.].
48. Wolf, Samuel. 1581. *Aenigma denotans annum nuptiarum Martini Winteri cum Barbara Christophori Crameri filia*. [o. O.].
49. Cimdarsus, Joachim. 1583. *Carmen funebre in memoriam Matthiae Stoi*. [o. O.].
50. Schade, Paul. 1583. *Ode Alcaica ad nuptias Vito Erasmo Tettelbachio*. Nürnberg.
51. N.N. *Nuptiis Casparis Perbandi et Catharinae Mauricii Wegneri filiae* – unvollst.
52. Von Hogenkamp, Arnold. 1583. *Belgiadum sive heroidum epistolarum*. Königsberg: [Georg Osterberger]. (VD 16 H 4312)
53. Poltzin, Georg. 1584. *Ecloga armaturam militis Christiani exponens*. Königsberg: [Georg Osterberger]. (VD 16 P 4070)
54. Cimdarsus, Joachim. 1583. *Elegidion in Georgii Friderici Marchionis Brandenburgensis*. Königsberg.
55. Cimdarsus, Joachim. 1584. *Carmen gratulatorium in Georgii Friderici Marchionis Brandenburgensis*. Königsberg: Georg Osterberger.
56. [Poltzin, Georg]. 1584. *Xeniolum Andreae Iridi*. Königsberg: Georg Osterberger.
57. N.N. 1584. *Carmina nuptialia in honorem Burchardi Harbarthi et Concordiae Andreae Funcii filiae*. Leipzig: Georg Deffner.

Literatur

- Adam, W. 1988. *Poetische und Kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens, bei Gelegenheit*. Heidelberg (Beihefte zum Euphorion 22).
- Arbeitsgruppe Medien. 2004. Über das Zusammenspiel von ‚Medialität‘ und ‚Performativität‘. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 13: 129–185.
- Asche, M. 2001. Frequenzeinbrüche und Reformen – Die deutschen Universitäten in den 1520er bis 1560er Jahren zwischen Reformation und humanistischem Neuanfang. In *Die Musen im Reformationszeitalter*, hgg. von W. Ludwig. Leipzig (Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt 1): 53–96.
- Auerbach, E. 2001. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Zehnte Ausgabe. Tübingen/Basel.
- Backus, I. 1990. *Lectures Humanistes de Basile de Césarée. Traductions Latines (1439–1618)*. Paris (Collection des Études Augustiniennes, Série Antiquité 125).
- Basilius von Cäsarea. 1925. Über den Neid. In *Basilius von Cäsarea. Ausgewählte Homilien und Predigten*, hgg. von A. Stegmann, 289–300. München (Bibliothek der Kirchenväter 47).
- Besch, W. 1972. Vers oder Prosa? Zur Kritik am Reimvers im Spätmittelalter. In *Festschrift für Hans Eggers zum 65. Geburtstag*. Tübingen (= PBB 94 [1972] Sonderheft): 745–766.
- Brandstetter, A. 1971. *Prosaauflösung. Studien zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuhochdeutschen Prosaroman*. Frankfurt am Main.
- Bussmann, B., Hausmann, A. u. a. (Hg.) 2005. *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin/New York (Trends in Medieval Philology 5).
- Daugusch, W. 1994. Die Universität Königsberg 1544–1945. In *Die Albertina. Universität in Königsberg 1544–1994*, hgg. von der Stiftung Gerhart-Hauptmann-Haus. Düsseldorf/Berlin: 9–54.
- Dembowski, H. 2001. Zur Geschichte der Theologischen Fakultät der Universität Königsberg (1544–1945). In *450 Jahre Universität Königsberg. Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte des Preußenlandes*, hgg. von B. Jähnig. Marburg (Tagungsberichte der historischen Kommission für Ost- und Westpreußische Landesforschung 14): 25–38.
- Drees, J. 1986. *Die soziale Funktion der Gelegenheitsdichtung. Studien zur deutschsprachigen Gelegenheitsdichtung in Stockholm zwischen 1613–1719*. Stockholm.
- Eming, J., A.J. Lehmann, und I. Maassen (Hg.) 2002. *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg im Breisgau (Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae 97).
- Erlor, G. (Hg.) 1910–1917. *Die Matrikel der Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr.* 3 Bd. Leipzig.

- Fink, G. (Hg.) 2003. *Horaz, Epistulae. Lateinisch-deutsch*, übers. von Gerd Herrmann. Düsseldorf (Tusculum Studienausgaben).
- Freise, F. 2004. Das Kasualgedicht als öffentlicher Raum. Strategien der Repräsentation und sozialen Selbstvergewisserung in Thorner Gelegenheitsschriften des frühen 18. Jahrhunderts. In *Offen und Verborgen. Vorstellungen und Praktiken des Öffentlichen und Privaten in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hgg. von C. Emmelius, F. Freise u. a. Göttingen: 249–268.
- Garber, K. (Hg.) 2001ff. *Handbuch des personalen Gelegenheitsschrifttums in europäischen Bibliotheken und Archiven, im Zusammenwirken mit der Forschungsstelle Literatur der Frühen Neuzeit und dem Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit der Universität Osnabrück*. Hildesheim/Zürich/New York.
- Genette, G. 2001. *Paratexte*. Frankfurt am Main.
- Goody, J. 1977. *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge.
- Guthmüller, B. (Hg.) 1995. *Latein und Nationalsprachen in der Renaissance. Vorträge des 37. Wolfenbütteler Symposions in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel vom September 1995*. Wiesbaden (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 17).
- Heinze, J., L.P. Johnson, und G. Vollmann-Profe (Hg.) 1996. *Übersetzen im Mittelalter. Cambridger Kolloquium 1994*. Berlin (Wolfram-Studien 14).
- Henne, H. 1978. Literarische Prosa im 14. Jahrhundert – Stilübung und Kunst-Stück. *ZfdPh* 97: 321–336.
- Herberichs, C. 2007. Lektüren des Performativen. Zur Medialität geistlicher Spiele des Mittelalters. In *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, hgg. von I. Kasten und E. Fischer-Lichte. Berlin u. a. (Trends in Medieval Philology 11): 169–185.
- Jähmig, B. (Hg.) 2001. *450 Jahre Universität Königsberg. Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte des Preußenlandes*. Marburg (Tagungsberichte der historischen Kommission für Ost- und Westpreußische Landesforschung 14).
- Kellermann, K. (Hg.). 2004. *Medialität im Mittelalter*. Berlin (Das Mittelalter 9).
- Kiening, C. 2007. Medialität in mediävistischer Perspektive. *Poetica* 39: 285–352.
- Kleinschmidt, E. 1997. Autor. In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 1: 176–180.
- Komorowski, M. 1988. *Promotionen an der Universität Königsberg 1548–1799. Bibliographie der pro-gradu-Dissertationen in den oberen Fakultäten und Verzeichnis der Magisterpromotionen in der philosophischen Fakultät*. München u. a.
- Komorowski, M. 2008. Die Universität Königsberg in der Frühen Neuzeit: Forschungsstand und perspektiven im Überblick. In *Die Universität Königsberg in der Frühen Neuzeit*, hgg. von H. Marti und M. Komorowski. Köln/Weimar/Wien: 1–26.
- Komorowski, M., und H. Marti. 2004. Erfassung und Erschließung von Königsberger Universitätsschriften der Frühen Neuzeit – Eine Projektskizze. In *Königsber-*

- ger Buch- und Bibliotheksgeschichte*, hgg. von A.E. Walter. Köln/Weimar/Wien (Aus Archiven, Bibliotheken und Museen Mittel- und Osteuropas 1): 787–800.
- Körper, E.-B. 1998. *Öffentlichkeiten der Frühen Neuzeit. Teilnehmer, Formen, Institutionen und Entscheidungen öffentlicher Kommunikation im Herzogtum Preußen von 1525 bis 1618*. Berlin/New York (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte 7).
- Krämer, S. 2002. Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hgg. von U. Wirth. Frankfurt am Main: 323–346.
- Krämer, S. (Hg.) 2004. *Performativität und Medialität*. München.
- Latacz, J. 2003. *Homer. Der erste Dichter des Abendlands*. Vierte Ausgabe. Düsseldorf/Zürich.
- Lawrynowicz, K. 1999. *Albertina. Zur Geschichte der Albertus-Universität zu Königsberg in Preußen*, hgg. von D. Rauschnig. Berlin (Abhandlungen des Göttinger Arbeitskreises 13).
- Leiner, W. 1965. *Der Widmungsbrief in der französischen Literatur (1580–1715)*. Heidelberg.
- Moeller, B. 2001. Die Universität Königsberg als Gründung der Reformation. In *450 Jahre Universität Königsberg. Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte des Preußenlandes*, hgg. von B. Jähnig. Marburg (Tagungsberichte der historischen Kommission für Ost- und Westpreußische Landesforschung 14): 11–23.
- Von der Mühl, P. (Hg.) 1993. *Homer, Odyssea. Editio stereotypa editionis tertiae*. Stuttgart, Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 18)
- Müller, J.-D. 1995. Auctor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters. In *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, hgg. von F.P. Ingold und W. Wunderlich. St. Gallen: 17–31.
- Mundt, L. 2008. Die Lehrtätigkeit des Georg Sabinus an der Universität Königsberg. In *Die Universität Königsberg in der Frühen Neuzeit*, hgg. von H. Marti und M. Komorowski. Köln/Weimar/Wien: 77–115.
- Parry, M. 1930. Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. 1. Homer and Homeric Style. *Harvard Studies in Classical Philology* 41: 73–147.
- Petersohn, J. 1963. *Fürstenmacht und Ständetum in Preußen während der Regierung Herzog Georg Friedrichs 1578–1603*. Würzburg (Marburger Ostforschungen 20).
- Schaefer, U. 1992. *Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Tübingen (ScriptOralia 39).
- Schnell, R. 1984. Prosaauflösung und Geschichtsschreibung im deutschen Spätmittelalter. Zum Entstehen des frühneuhochdeutschen Prosaromans. In *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit*, hgg. von L. Grenzmann und K. Stackmann. Stuttgart (Germanistische Symposien Berichtsbände 5): 214–248.
- Schucan, L. 1973. *Das Nachleben von Basilius Magnus, ad adolescentes'. Ein Beitrag zur*

- Geschichte des christlichen Humanismus*. Genf (Travaux d'Humanisme et Renaissance 133).
- Schwitzgebel, B. 1996. *Noch nicht genug der Vorrede. Zur Vorrede volkssprachiger Sammlungen von Exempeln, Fabeln, Sprichwörtern und Schwänken des 16. Jahrhunderts*. Tübingen (Frühe Neuzeit 28).
- Seeck, G.A. 2004. *Homer. Eine Einführung*. Stuttgart.
- Segebrecht, W. 1976. Zur Produktion und Distribution von Casualcarmina. In *Stadt – Schule – Universität – Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert. Vorträge und Diskussionen eines Barock-Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft 1974 in Wolfenbüttel*, hgg. von A. Schöne. München: 523–535.
- Segebrecht, W. 1977. *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*. Stuttgart.
- Segebrecht, W. 1997. Gelegenheitsgedicht. *RLW* 1: 688–691.
- Seifert, A. 1984. Der Humanismus an den Artistenfakultäten des katholischen Deutschland. In *Humanismus im Bildungswesen des 15. und 16. Jahrhunderts*, hgg. von W. Reinhard. Weinheim (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung 12): 135–154.
- Von Selle, G. 1956. *Geschichte der Albertus-Universität zu Königsberg in Preußen*. Zweite Ausgabe. Würzburg.
- Sieveke, F.G. 1974. Eloquentia sacra. Zur Predigttheorie des Nicolaus Caussin S.J. In *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert*, hgg. von H. Schanze. Frankfurt am Main: 43–68.
- Thomae, J. 1580. *Oratio D. Basilii de nocentissimo invidiae vicio, carmine heroico translata et illustrata*. Königsberg.
- Toepfer, R. 2007. *Pädagogik, Polemik, Paränese. Die deutsche Rezeption des Basiliius Magnus im Humanismus und in der Reformationszeit*. Tübingen (Frühe Neuzeit 123).
- Toepfer, R. 2008–2009. Mäzenatentum in Zeiten des Medienwechsels. Kaiser Maximilian als Widmungadressat humanistischer Werke. *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 17: 79–92.
- Toepfer, R. 2009. Implizite Performativität. Zum medialen Status des Donaueschinger Passionsspiels. *PBB* 131: 106–113.
- Toepfer, R. 2010. Predigtrezeption aus historisch-mediologischer Perspektive. Deutsche Übersetzungen griechischer Kirchenväter im Buchdruck des 16. Jahrhunderts. In *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit*, hgg. von R. Wetzels und F. Flückiger. Zürich (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 13): 37–65.
- Töppen, M. 1849. Der lange Königsberger Landtag. Eine Mittheilung aus der älteren preußischen Geschichte. *Historisches Taschenbuch* N.F. 10: 441–582.
- VD 16 (= Bayerische Staatsbibliothek München in Verbindung mit der Herzog August

- Bibliothek Wolfenbüttel (Hg.). 1983–1995. *Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des XVI. Jahrhunderts*. Abt. 1: 22 Bde. Stuttgart.)
- Velten, H.R. 2002. Performativität. In *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*, hgg. von C. Benthien u. a. Reinbek: 217–242.
- Vessey, M. 1997. English Translations of the Latin Fathers, 1517–1611. In *The Reception of the Church Fathers in the West. From Carolingians to the Maurists*, hgg. von I. Backus. Leiden u. a.: 775–835
- Vogel, S. 1999. *Kulturtransfer in der frühen Neuzeit. Die Vorworte der Lyoner Drucke des 16. Jahrhunderts*. Tübingen (Spätmittelalter und Reformation Neue Reihe 12).
- Walter, A.E. 2004. Das Schicksal der Königsberger Archive und Bibliotheken – Eine Zwischenbilanz. In *Königsberger Buch- und Bibliotheksgeschichte*, hgg. von A.E. Walter. Köln/Weimar/Wien (Aus Archiven, Bibliotheken und Museen Mittel- und Osteuropas 1): 1–68.
- Walter, A.E. 2005. Die Bibliothek der Staatlichen Immanuel Kant-Universität Kaliningrad und die ehemalige Königsberger Staats- und Universitätsbibliothek einschließlich der Wallenrodtschen Sammlung. Eine bibliotheksgeschichtliche Darstellung und ein Überblick über die Bestände vom Mittelalter bis in die Gegenwart. In *Handbuch des personalen Gelegenheitsschrifttums in europäischen Bibliotheken und Archiven*, hgg. von S. Beckmann, K. Garber und A.E. Walter, Bd. 16: Königsberg – Bibliothek der Russischen Staatlichen Immanuel Kant-Universität. Hildesheim/Zürich/New York: 21–67.
- Wetzel, R., und F. Flückiger (Hg.) 2010. *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit*. Zürich (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 13).
- Zumthor, P. 1987. *La lettre et la voix de la ‚littérature‘ medieval*. Paris.

PART 4

Strategic Poetical Reception



„Faccend’ogni Toscan di te tremare“: Resonanzen politischer Kontroversen in Florentiner Liedsätzen um 1400

Signe Rotter-Broman

Zwischen 1300 und 1430 etabliert sich in Italien eine neue Form spätmittelalterlicher Liedkunst, die von Musikhistorikern gemeinhin als Kernrepertoire einer eigenständigen Epoche namens *Trecento* oder *Ars nova Italiana* verstanden wird.¹ Das damit abgesteckte Repertoire besteht aus mehrstimmig, genauer: aus in zwei beziehungsweise drei Stimmen überlieferten weltlichen Liedsätzen.² Deren Texte wurden gezielt für die Vertonung verfasst; schon die Zeitgenossen verstanden diese Gedichte als *Poesia per musica*.³ Die primären poetisch-musikalischen Gattungen sind in der Spätphase des Trecento vor allem Madrigal und Ballata. Die musikalischen Quellen, mindestens sieben erhaltene, zum Teil umfangreiche Handschriften⁴ sowie eine erhebliche und durch jüngste Entdeckungen stetig anwachsende Zahl von Fragmenten, stammen – bis auf eine Ausnahme – aus der Zeit um und nach 1400. Sie zeichnen die Musik nach Tonhöhe und Rhythmus präzise in Mensuralnotation auf. Aufgrund der besagten Ausnahme, des erst in den 1920er Jahren entdeckten *Codex Rossi* (ca. 1350),⁵ konnte man die eigenständige Ausprägung dieser mehrstimmigen Kompositionsweise schon für die Mitte des 14. Jahrhunderts belegen.

1 Vgl. Baumann (1999).

2 Erst in jüngster Zeit ist der Blick auch auf weltliche Motetten und geistliche Kompositionen, insbesondere auf einzelne Messensätze, gerichtet worden.

3 Ziino (1995) 455–458.

4 Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Panciatici 26 (FP), Faksimile: Gallo (1981); London, British Library, Additional 29987 (Lo), Faksimile: Reaney (1965); Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184 und Perugia, Biblioteca comunale Augusta, Ms. 3065 (Luc), Faksimile: Nádas und Ziino (1990); Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouvelle acquisition française 6771 (Codex Reina, PR); Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fonds it. 568 (Pit); Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Ms. Mediceo-Palatinus 87 (Sq), Faksimile: Gallo (1992); Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Archivio Capitolare San Lorenzo Ms. 221 (SL, Palimpsest).

5 Rom, Biblioteca Vaticana, Codex Rossi 215 / Ostiglia, Fondazione Opera Pia don Giuseppe Greggiati (Rs), Faksimile: Pirrotta (1992).

Darauf gestützt hat die Forschung das Hauptgewicht der Epoche des Trecento auf die innovative Leistung der frühesten Komponistengenerationen gelegt.⁶ Der berühmte blinde Organist Francesco Landini, aktiv von etwa 1360 bis 1390, wurde nach diesem Epochenbild bereits als zweiter und letzter Höhepunkt, quasi als Summator der italienischen Eigentradiation, definiert.⁷ Was danach geschah, also in der Generation der um und nach 1400 aktiven Musiker, wurde hingegen aufgrund des in den Handschriften dokumentierten Konservierungsstrebens, aufgrund der Wiederaufnahme älterer Gattungsmodelle sowie aufgrund des zunehmenden, vielbeschworenen „französischen Einflusses“ zumeist mit Etiketten wie „Bewahrung der Tradition“, wenn nicht sogar „Konservativismus“ oder „Manierismus“ versehen.⁸

In der Tat spielen Modelle des frühen und mittleren Trecento für diese späte Komponistengeneration, insbesondere für die in Florenz ansässigen Musiker wie Paolo da Firenze oder Andrea da Firenze, eine wesentliche Rolle. Auf der Suche nach einer Erklärung dafür, gerade auch hinsichtlich der um 1400 gehäuft auftretenden Verwendung von Madrigaltexen mit politischem Inhalt, stützte man sich auf eine These des Kulturhistorikers Hans Baron, die ins Zentrum der Thematik dieses Sammelbands führt. Ich gebe die These in der prinzipiell zustimmenden Zusammenfassung von Gene Brucker wieder:

Die Ursprünge des bürgerlichen Humanismus seien in der politischen Situation Florenz' zur Zeit um 1400 zu suchen, noch genauer: in der Bedrohung der Unabhängigkeit der Stadt, verkörpert durch Giangaleazzo Visconti. Diese Krise hätte nachhaltigen Einfluss auf die Mentalität der Florentiner gehabt, sie bestärkte die Bürger in ihrer Treue zur republikanischen Regierung und zu den Idealen von Freiheit und Freizügigkeit, die traditionell mit dieser Regierungsform verbunden werden.⁹

Unter den Literaturwissenschaftlern hat vor allem Antonio Lanza die Auswirkungen der Konfrontation zwischen der Mailänder Signoria und der Republik

6 Eine weite Verbreitung erhielt diese von den um 1900 wirkenden ‚Gründervätern‘ Johannes Wolf und Friedrich Ludwig ausgehende Sicht durch Bessler (1931). Weiterhin signifikant für das Epochenbild waren die Forschungen von Martínez [-Göllner] (1963) sowie die Schriften von Von Fischer, beispielsweise in seinem Aufsatz Von Fischer (1984). Zur heutigen Sicht auf die Forschungsgeschichte siehe Huck (2005).

7 Dies spiegelt sich etwa in den Beiträgen des von Barezzani und Delfino herausgegebenen Sammelbands, Barezzani und Delfino (1999), und in der jüngst erschienenen Biographie von Fiori (2004).

8 Vgl. dazu ausführlicher Rotter-Broman (2007).

9 Brucker (1990) 283; vgl. Baron (1955).

Florenz um 1400 auf die literarische Produktion und das intellektuelle Klima in Florenz dieser Jahre untersucht.¹⁰ Als berühmte Beispiele literarischer Kontroversen werden von ihm etwa die Entgegnungen von Franco Sacchetti und Cino Rinuccini auf die *Invectiva in Florentinos* des Mailänder Humanisten Antonio Loschi angeführt.

Dieser Forschungsstand hat in der musikbezogenen Trecento-Forschung die These hervorgebracht, die als retrospektiv verstandenen Tendenzen „nach Landini“ seien als Teil dieser Selbstvergewisserung im Gefolge der politischen Zuspitzungen um 1400 zu betrachten. So schreibt der ausgewiesene Quellenkennner John Nádas dem um 1400 wirkenden Komponisten Paolo da Firenze in seinen Madrigalen ein ausgeprägtes „antiquarisches“ Bestreben zu, was sich mit der Nähe zum Florentiner Studio und seiner angenommenen Verantwortlichkeit für die Redaktion des *Codex Squarcialupi*, der prachtvollsten Trecentohandschrift, decke.¹¹

Aus meiner Sicht erheben sich allerdings zwei Fragen. Zum einen wäre nicht vorauszusetzen, sondern erst zu belegen, inwieweit ein Bezug auf ältere Modelle als Streben nach Bewahrung des Alten, also als „Traditionalismus“ zu interpretieren ist. Weiterhin wäre zu überlegen, welche Verständnismöglichkeiten sich eröffnen, wenn die unmittelbare Textaussage nicht an sich, sondern vielmehr gemeinsam mit ihrer spezifisch lyrischen Verfasstheit in den Blick genommen wird. Bei Liedsätzen wäre daher nach der Wechselwirkung von lyrischer Form und musikalischer Form zu fragen. Das so umrissene Beziehungsnetz wird schließlich durch die Umsetzung des Gedichttexts in mehreren Stimmen zusätzlich potenziert.

Der vorliegende Beitrag widmet sich diesen Fragen am Beispiel des dreistimmigen Madrigals *Godi Firenze* von Paolo da Firenze.¹² Paolos Madrigal lässt sich auf 1406 datieren;¹³ der Text feiert den endgültigen Sieg von Florenz über die Nachbarstadt Pisa. Diesem Sieg waren verwickelte, ebenso mit Waffen wie mit

10 Lanza (1991, 1994).

11 „A sense of intentionally restoring an artistic heritage by both intellectual and musical-poetic circles is particularly well reflected in the most elusive, but certainly the outstanding, composer/poet of the period – Paolo Tenorista.“ Nádas (1990) 131. Vgl. auch die Formulierung „Paolo’s antiquarian tastes“ auf S. 133. Siehe ferner Nádas (1989).

12 Paolo da Firenze (ca. 1355–1436) gehörte als höherrangiger Amtsträger innerhalb des Benediktinerordens der Florentiner klerikalen Elite an; seine Teilnahme am Konzil von Pisa 1409 ist dokumentiert. Nach heutigem Stand stellt der von ihm überlieferte Liedsatzbestand den zweitgrößten des Trecento nach Francesco Landini dar. Eine verlässliche Darstellung des Forschungsstands bietet Fallows (2001).

13 Verlässliche Edition: Günther (1967) 115–119. Weitere Editionen (z. T. fehlerhaft): Marrocco (1975) und Monterosso (1966) 188–193.

politischen Winkelzügen geführte Auseinandersetzungen vorausgegangen, die sich im Spannungsfeld der politischen Mächte Florenz und Mailand mit dem Machtzentrum Frankreich im Hintergrund abspielten.¹⁴

Die einzige Quelle für *Godi Firenze* ist eine in Florenz entstandene Handschrift, die heute in der Pariser Bibliothèque Nationale aufbewahrt wird.¹⁵ Der Text lautet:

Godi, Firenze, po'che se' sì grande
 che batti l'ale per terr'e per mare,
 Faccend'ogni Toscan di te tremare.
 Glorioso triunfo di te spande
 per tutto l'universo immortal fama,
 po'che Pisa tuo serva omai si chiama.
Giove superno e'l Batista di gloria
*danno di Pisa al tuo popol vittoria.*¹⁶

Schon der erste Vers ruft die Kategorie „Traditionsbezug“ auf, treibt der unbekannte Verfasser doch ein unüberhörbares intertextuelles Spiel mit Dantes *Commedia*, genauer mit den ersten drei Versen der sechs beginnenden Verse des 26. Gesangs im *Inferno*.¹⁷

Godi Fiorenza poiché se' sì grande
 che per mare e per terra batti l'ali
 e per lo'nferno tuo nome si spande!
 Tra li ladron trovai cinque cotali
 Tuoi cittadini onde mi ven vergogna,
 e tu in grande orranza non ne sali.¹⁸

14 Günther (1967) 100–102.

15 Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fonds it. 568 (Pit), 56^v–57^r.

16 Corsi (1970) 269. Übersetzung der Verfasserin: ‚Freu dich, Florenz, denn du bist ja so groß, dass du die Flügel schlägst über Land und Meer und jeden Toscaner vor dir erzittern lässt. Der glorreiche Sieg verbreitet im ganzen Universum deinen unvergänglichen Ruhm, denn Pisa nennt sich nun auf immer deine Dienerin. *Jupiter und [Johannes] der Täufer geben deinem Volk den Sieg über Pisa.*‘

17 Monterosso (1966) 185.

18 Inf. XXVI, 1–3. Sapegno (1957) 295. Vgl. für Paolos Verweise auf Dante Pirrotta (1961) 28–29. Übers. Naumann (2003), das Zitat aus Bd. 2 (Erläuterungsband), 144; die Übersetzung aus Bd. 1, 137: ‚Frohlocke, Florenz, denn so groß bist du, dass über Land und Meer du die Flügel schlägst und in der Hölle sich dein Name ausbreitet. Unter den Dieben fand ich von deinen Bürgern fünf solche, dass mich Scham darüber ankommt und es dir nicht zu großer Ehre gereicht.‘

Doch handelt es sich hierbei tatsächlich um eine „*Auctoritas Dantesca*“, wie Raffaello Monterosso 1966 postulierte?¹⁹ Immerhin weckt die Anspielung auf Dante zunächst nicht unbedingt erbauliche Assoziationen. Denn der 26. Gesang des *Inferno* behandelt den zweifelhaften Ruhm, den Florenz kraft seiner Diebe und Gauner in der Unterwelt genießt. „Im Rückblick auf die Begegnung mit den fünf Dieben im siebten Graben“, so kommentiert Walter Naumann, „lässt Dante seinen dunklen Gefühlen und Ahnungen für seine Vaterstadt in einem sarkastischen Ausruf ‚Frohlocke!‘ [*Godi*] freien Lauf.“²⁰

Dass sich Paolo aus politischen Motiven auf das Dante-Zitat nur als *Auctoritas*, unbekümmert um diese Bedeutungsdifferenz, bezogen habe,²¹ scheint angesichts seiner umfassenden Bildung und der von Monterosso selbst angenommenen Dante-Textkenntnis eher unwahrscheinlich. Viel eher scheint sich dieser Bedeutungswandel in eine generelle Tendenz einzufügen, die um 1400 als Madrigal-spezifisches Spiel mit Referenzen weit verbreitet ist. Die Anspielung auf Dante wird durch ihre inhaltliche und formale Umsetzung ausschlaggebend für die Anlage des musikalischen Satzes in seiner zeitlichen Struktur.

Paolos Madrigaltext (der Textdichter ist unbekannt, es könnte sich aber durchaus um den Komponisten selbst handeln)²² weist das Reimschema *abbaccdd* auf. Die zwei Terzinen werden also durch die gleiche Reimsilbe in der ersten Zeile verkoppelt. Wie bei dieserart intertextuellen Anspielungen üblich, lässt Paolo das Gedicht nach dem *capoverso*-Zitat – scheinbar – seine eigene Wendung nehmen („*Che batti l’ale*“ statt „*che per mare e per terra*“), doch erweist sich trotz syntaktischer Umstellung anhand der beibehaltenen Begriffe, dass auch die zweite Verszeile mehr oder weniger vollständig auf Dante zurückgeht. Allerdings liefert nicht das Wort *l’ali*, sondern *mare* die Reimsilbe. In Paolos drittem Madrigalvers wäre nun analog zu Dantes *aba*-Terzine ebenfalls ein *a*-Reim zu erwarten, doch diese Erwartung wird mit dem homonymen *b*-Reim *mare – tremare* unüberhörbar enttäuscht. Erst ab dem dritten Vers also wird reimstrukturell – und zugleich inhaltlich – der von Dante abweichende Inhalt hervorgehoben: „du lässt jeden Toscaner vor dir zittern“.

Allerdings bleibt hier noch offen, ob das Zittern der Toscaner mit Dante ironisch auf die zwielichtige Welt der Hölle zu beziehen ist. Erst mit dem

19 Monterosso (1966) 185f.

20 Naumann (2003) Bd. 2, 144.

21 Monterosso (1966) 187.

22 Pirrotta (1961) 28.

ersten Vers der zweiten Strophe wird unmissverständlich klargestellt, dass statt der zweifelhaften Verbreitung des schlechten Rufs durch die Hölle nun von der Verkündung des Florentiner Triumphs durch das ganze Universum die Rede ist („glorioso triunfo di te spande“ statt „per lo'nferno tuo nome si spande“).

Der reimstrukturelle Bezug zu Dante verstärkt das gespannte Netz aus Anlehnung und Abweichung. So beendet beispielsweise *spande* bei Dante die erste Terzine, während es bei Paolo zu Beginn der zweiten Strophe keine innerstrophische, sondern eine strophenübergreifende Funktion hat. Während der Reim *spande* bei Dante schließt, bildet er bei Paolo die Voraussetzung für die doppelpunktartige Öffnung des Gedichts zum Ritornell hin. Erst ab der dritten Zeile der ersten und vor allem im Verlauf der zweiten Strophe erhält Paolos Madrigaltext eine intern begründete, finalisierende Dynamik.

Wie setzt Paolo nun musikalisch diese – vom Text gerade auch durch strukturelle Merkmale getragene – Verlaufsdynamik um? Hier ist zuerst auf ein Merkmal der Eröffnung einzugehen, das auch ohne detaillierte Kenntnisse dieses Repertoires direkt ins Auge beziehungsweise ins Ohr springt: die mehrfache Wiederholung des Wortes *Godi* („Freu dich“) in *allen* Stimmen vor Beginn der eigentlichen Deklamation (Abb. 10.1).²³

Diese Exklamation wurde von der Forschung zumeist als klares Indiz dafür gelesen, dass der Musik eine den Textinhalt abbildende Funktion zukomme, so meint etwa Monterosso, dass der Beginn eine besondere Beachtung verdiene, da bei diesem in allen drei Stimmen eine realistisch-beschreibende Absicht in der rhythmischen Struktur offensichtlich sei. Diese unterstreiche mit der Deklamationsenergie die Erleichterung im *Godi*.²⁴

Doch lässt sich dieses Phänomen in Hinblick auf die Gattungstradition auch aus einem anderen Blickwinkel verstehen. Denn zu den für Paolos Kompositionsweise charakteristischen Eigenheiten gehört das Spiel mit musikalischen Zeitstrukturen unabhängig von der deklamatorischen Zeit.²⁵ Mit der durchbrochenen Setzweise (der zeitgenössische Terminus dafür lautet *Hoquetus*, also „Schluckauf“) steht paradoxerweise ein musikalisches Schluss-Signal

23 Günther (1967) 115.

24 Vgl. Monterosso (1966) 187. Die Einspielung des Satzes durch das Ensemble Mala Punica unter Leitung von Pedro Memelsdorff (Narcisso specularo. Madrigaux de Paolo da Firenze, Mala Punica/Pedro Memelsdorff, Harmonia mundi France 2002, HMC 901732) unterstreicht dieses realistisch-bildliche Verständnis durch die Verwendung von Fanfaren im Hoquetus und die prägnante sängerische Heraushebung von Phrasen wie *che batti l'ale* oder *tremare*.

25 Fragen der Zeitgestaltung in Madrigalen und Ballaten bilden einen Schwerpunkt der

The image displays three systems of musical notation for a madrigal. Each system consists of three staves: a soprano staff (treble clef), an alto staff (treble clef), and a bass staff (bass clef). The time signature is 3/4. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics: "Go - - - - - go - di, go - di, go - di, go - di, go - di, or". The second system continues with: "go - - - - di, go - di, Fi-ren-ze, po' che sse' si" and "go-di, go-di, go-di or". The third system concludes with: "di, go - di, Fi - ren - ze, po' che sse' si gran - - - - -" and "go - di, Fi - ren - ze, po' che sse' si". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents.

ABB. 10.1 Paolo da Firenze, *Godi Firenze*, ed. Günther, T. 1–7

am Anfang des Madrigals; Hoqueti erscheinen normalerweise in der Oberstimme bei der Penultima-Silbe in der abschließenden Zeile eines musikalischen Abschnitts. Mit dem *Godi*-Hoquetus verzögert Paolo also den gattungsgemäß „richtigen“ deklamierenden Einsatz der Stimmen nach hinten, denn aus den *Godi*-Rufen baut sich in den einzelnen Stimmen erst allmählich die Art von Kontinuität auf, die Voraussetzung für die geordnete Deklamation ist. Die „durch die Stimmen gereichte“, zeitlich versetzte Deklamation des ersten Verses verzögert die eigentlich zu erwartende Synchronizität von Musikzeit und

Untersuchungen in meiner Habilitationsschrift (Kiel 2009): Rotter-Broman (2012). Für eine exemplarische Darstellung der Verfahrensweise siehe Rotter-Broman (2008).

The image displays three systems of a musical score for a madrigal. Each system consists of three staves: a vocal line (top), a contratenor line (middle), and a basso continuo line (bottom). The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note passages. The lyrics are written below the vocal line. Measure numbers 24, 27, and 30 are indicated at the beginning of their respective systems. The lyrics include: "fac-cen-d'ogni to-", "fac-cen-d'ogni toscan di te tre-ma-", "scan [di te] tre-ma-", "cen-d'ogni toscan di te tre-ma-", and "re.".

ABB. 10.2A Paolo da Firenze, *Godi Firenze*, ed. Günther, Ende der Strophe (T. 22–30)

Textzeit ebenfalls, denn die wichtigste Stimme, der Cantus, setzt erst im sechsten Takt mit seiner vollständigen Zeilendeklamation ein.

Ich erwähne nur mit Stichworten einige weitere Maßnahmen zur Verselbständigung der musikalischen Zeit, für die im Rahmen dieses Beitrags auf detaillierte Belege am Notentext verzichtet sei.²⁶ Mehrmals durchkreuzt etwa die dritte Stimme (der sogenannte Contratenor) melodische Ruhepunkte (Kadenzen) der Außenstimmen (Cantus und Tenor). Die Cantus-Melodik kommt mitunter erst nach mehreren „Anläufen“ ins Ziel, und die Deklamation des zentralen dritten Verses „Fac-cen-d'ogni Toscan di te tremare“ wird in

26 Für eine ausführlichere analytische Darstellung siehe Rotter-Broman (2012) Kap. IV. 4: Die Madrigale.

The image displays three systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a vocal line (treble clef), and a bass line (bass clef). The time signature is 3/4. The first system starts with a dynamic marking of *[p.]* and a measure number of 33. The lyrics are: Gio - - - - - Gio - ve su - per - - n'e'l Ba - ti - sta di. The second system continues the lyrics: Gio - ve su - per - - no'e'l Ba - ti - sta di glo - - - - - Gio - ve su - per - - no e'l Ba - ti - sta di glo - - - - -. The third system starts with a measure number of 36 and a key signature change to one flat (B-flat). It includes triplets (3) and the word 'ria' in the lyrics: - - - - - ria, glo - - - - - ria, - - - - - ria.

ABB. 10.2B Paolo da Firenze, Godi Firenze, ed. Günther, Begin des Ritornells (T. 31–37)

Takt 21 durch besonders virtuose Linienführung im Cantus vorbereitet, wobei dieser dann doch noch in Takt 22 den Textvortrag des Contratenors abwarten muss, bevor er die gewichtige dritte Strophenzeile bis zur Penultima deklamiert.

Wesentlich ist der Aspekt, dass Paolo die Musikzeit getrennt von der Textzeit, also der Deklamationszeit, behandelt. Gerade damit unterstützt er im Großen die Struktur und Verlaufsdynamik des Textes in dessen Absetzungsbewegung vom Dante-Modell.

Auf einen letzten, sehr eindrücklichen Moment sei anhand der obigen Abbildungen noch hingewiesen, nämlich auf den Übergang zwischen Strophenteil und Ritornell. Zwar wird in den Schlusstakten des Strophenteils das Ritornell durchaus zielstrebig angesteuert (Abb. 10.2A), doch sein eigentlicher

Beginn wird mit einer Art Zeitstau markiert (Abb. 10.2B).²⁷ Die Maßnahme einer über längere Zeit beibehaltenen ersten Silbe entspricht zwar den Gattungsnormen, aber die grundsätzliche, abrupte Außerkraftsetzung der bisherigen rhythmischen Gangart zusammen mit den nach damaligem Maßstab viel zu lang gehaltenen „unvollkommenen“ Klängen (Terzen, Sexten) ohne Auflösung zu „vollkommenen“ Konsonanzen (Quinte, Oktave) ist wiederum als Dokument der Komponisten unabhängig vom Text gestalteter musikalischer Eigenzeit zu lesen. Die Hauptfunktion dieses Zeitstaus ist denn auch weniger, wie man vielleicht beim ersten Blick auf den Text assoziieren könnte, eine religiös angehauchte Reverenz an Jupiter, sondern eher eine Art Nullstellung der Musikzeit, aus der erneut die drei Stimmen allmählich ihre deklamatorische Identität erreichen, wiederum mit deutlicher hierarchischer Abstufung (Cantus – Tenor – Contratenor). Und zwischen den beiden gleichen Reimsilben des Textes (*gloria – vittoria*) differenziert die Musik deutlich im Sinne einer Finalisierung: unvollkommener Klang am Ende der ersten Zeile (Takt 37); vollkommener Klang mit Tenor und Cantus im Einklang in der zweiten Zeile.

Somit lässt sich schließlich zusammenfassen, dass für den Umgang der Musiker um 1400 mit den Modellen des mittleren Trecento die Verselbständigung musikalischer Zeitstrukturen kennzeichnend ist. *Godi Firenze* erscheint, in diesem Lichte betrachtet, weniger als auditive Illustration konfliktreicher Realität, sondern vielmehr als ein kunstvolles Spiel mit gattungsbezogenen Erwartungen, bei dem die Musik als strukturell bedeutungsvolle, eingewichtige Ebene eingesetzt wird. Dies wird erreicht, indem auf Elemente ihrer eigenen Geschichte angespielt wird. Diese dienen somit nicht als bindende Modelle, sondern stehen als Material für eine um 1400 sich ausbreitende Tendenz zur selbstreflexiven Anreicherung des Tonsatzes zur Verfügung. Dem gezielten Spiel mit Nähe und Distanz zu Dante, das die Textvorlage kennzeichnet, entspricht in Paolos musikalischer Gestaltung die kalkulierte Reflexion tradierter kompositorischer Verfahrensweisen.

Literatur

- Barezzani, M.T.R., und A. Delfino (Hg.) 1999. „*Col dolce suon che da te piove*“: studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo in memoria di Nino Pirrotta. Florenz.
- Baron, H. 1955. *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*. 2 Bde. Princeton.

²⁷ Dies setzt die Aufnahme mit Pedro Memelsdorff (vgl. Anm. 2424) sehr sensibel um.

- Baumann, D. 1999. Art. Trecento und Trecentohandschriften. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hgg. L. Finscher, 2. Aufl., Sachteil Bd. 9, Sp. 769–791. Kassel/Stuttgart.
- Bessler, H. 1931. *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Potsdam.
- Brucker, G. 1990. *Florenz in der Renaissance. Stadt, Gesellschaft, Kultur*, engl. Orig.: *Renaissance Florence (1969)*, übers. von Claudia Preuschhof. Reinbek.
- Corsi, G. (Hg.) 1970. *Poesie musicali del Trecento*. Bologna (Collezione di opere inedite o rare 131).
- Fallows, D. 2001. Paolo da Firenze. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hgg. S. Sadie, 2. Aufl., Bd. 19. London: 49–51.
- Fiori, A. 2004. *Francesco Landini*. Palermo (Constellatio musica 11).
- Von Fischer, K. 1984. Das Madrigal ‚Si com‘ al canto della bella Iguana‘ von Magister Piero und Jacopo da Bologna. In *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht*, hgg. W. Breig u. a. Stuttgart: 46–56.
- Gallo, F.A. (Hg.) 1981. *Il codice musicale Panciatichi 26 della Biblioteca nazionale di Firenze. Riproduzione in facsimile*. Florenz (Studi e testi per la storia della musica 3).
- Gallo, F.A. (Hg.) 1992. *Il codice Squarcialupi*. 2 Bde. (Faksimile/Kommentar). Florenz und Lucca.
- Günther, U. 1967. Zur Datierung des Madrigals ‚Godi, Firenze‘ und der Handschrift Paris, B.N., fonds it. 568. *Archiv für Musikwissenschaft* 25: 99–119.
- Huck, O. 2005. *Die Musik des frühen Trecento*. Hildesheim u. a. (Musica mensurabilis 1).
- Lanza, A. 1991. *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre con i Visconti (1390–1440)*. Rom (Medioevo e Rinascimento 2).
- Lanza, A. 1994. *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell’autunno del Medioevo*. Rom.
- Marrocco, T.W. 1975. *Secular Trecento Music*. Monaco 1975 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century 9).
- Martínez [Göllner], M.-L. 1963. *Die Musik des frühen Trecento*. Tutzing (Münchener Studien zur Musikgeschichte 9).
- Monterosso, R. 1966. Un‘ ‚Auctoritas‘ dantesca in un madrigale dell’Ars Nova. *Collectanea Historiae Musicae* 4: 185–193.
- Nádas, J. 1989. The Songs of Don Paolo Tenorista: The Manuscript Tradition. In *In cantu et in sermone: For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*, hgg. F. Della Seta und F. Piperno. Florenz (Italian Medieval and Renaissance Studies 2): 41–64.
- Nádas, J. 1990. Song collections in Late-Medieval Florence. In *Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia: Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale, Bologna 27 agosto–1º settembre 1987, Ferrara-Parma, 30 agosto 1987*, hgg. A. Pompilio u. a., Bd. 1: Round Tables. Torino: 126–137.
- Nádas, J., und Ziino, A. (Hg.) 1990. *The Lucca Codex (Codice Mancini)*. Lucca (Ars nova 1).

- Naumann, W. (übs.) 2003. *Dante Alighieri, Die göttliche Komödie*. 2 Bde. Darmstadt.
- Pirrotta, N. (Hg.) 1961. *Paolo Tenorista in a New Fragment of the Italian Ars Nova. A Facsimile Edition of an Early Fifteenth-Century Manuscript now in the Library of Professor Edward E. Lowinsky, Berkeley, California, with an Introduction by N.P.* Palm Springs.
- Pirrotta, N. (Hg.) 1992. *Il codice Rossi 215/The Rossi Codex 215*. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana/Ostiglia, Fondazione Opera Pia don Giuseppe Greggiati. Lucca (Ars nova 2).
- Reaney, G. (Hg.) 1965. *The Manuscript London, British Museum, Additional 29987. A Facsimile Edition with an Introduction*. Rom. (Musicological Studies and Documents 13)
- Rotter-Broman, S. 2007. Geschichtsbild und Analyse. Überlegungen zur Musik des späten Trecento. In *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento. Bericht über die Tagung in Jena vom 1.–3. Juli 2005*, hgg. S. Dieckmann u. a. Hildesheim u. a. (Musica mensurabilis 3): 197–211.
- Rotter-Broman, S. 2008. Musikzeit und Textzeit in Ballaten des späten Trecento. *Die Tonkunst* 2: 314–323
- Rotter-Broman, S. 2012. *Komponieren in Italien um 1400. Studien zu dreistimmig überlieferten Liedsätzen von Andrea und Paolo da Firenze, Bartolino da Padova, Antonio Zacara da Teramo und Johannes Ciconia*. Hildesheim (Musica mensurabilis 6).
- Sapegno, N. (Hg.). 1957. *Dante Alighieri, La divina Commedia*. Mailand und Neapel (La letteratura italiana 4).
- Ziino, A. 1995. Rime per musica e danza. In *Storia della letteratura italiana*, hgg. E. Malato, Bd. 2: Il Trecento. Rom: 455–529.

Michael Beheim's Versifications of Popular Piety

Samuel Pakucs Willcocks

We are very sorry that Samuel Pakucs Willcocks passed away far too early. We dedicate the publication of his contribution to his memory.



1 The Singer and His Sources

Michael Beheim, a prolific versifier of late medieval German vernacular material, served at several important Central European courts in the middle of the fifteenth century. In many cases individual songs or entire cycles can be shown to have been based on source material in the possession of his noble patrons, or of other factions represented at these courts who saw the commissioning of such songs as a means to prestige and influence. This contribution examines two song cycles in particular, the songs against the Jews which Beheim composed during the years he spent in Vienna at the court of the Habsburg Emperor Frederick III and the versification of a pious work, the *Büchlein von der Liebhabung Gottes*, composed in Heidelberg at the behest of the Wittelsbach Elector Frederick the Victorious. A comparison of the songs with their source texts, and careful examination of the additions and alterations, reveals how Beheim shaped his materials. This in turn suggests something about the composition of the audience, who were variously nobility, courtiers and members of the higher citizenry, and about how they received the works, whether by private reading of manuscripts or by listening to sung performances.

Beheim's works run to over four hundred and fifty songs in the standard edition.¹ Most of his manuscripts are also available online in digitised form at the website of the University of Heidelberg.² We possess a recent study of his poetic career in the form of a monograph by Friederike Niemeyer on Beheim's

¹ Gille and Spriewald (1968–1971); song numbers refer to this edition throughout.

² The songs against the Jews form part of Codex Palatinus Germanicus 334 as *the Büchlein von*

adoption of different roles, as singer, preacher, artist and entertainer, in his interplay with an audience or with readers.³ Scholars of late medieval literary culture began to pay particular attention to Beheim once Burghart Wachinger had shown just how extensively he borrowed from prose sources, with at least half the songs based on an extant source and probably half as many again awaiting identification.⁴ The act of adapting prose material into verse is not in itself remarkable in the medieval context, but Beheim stands out for the sheer quantity of attributable models, and because these were so largely drawn from the literature of vernacular piety rather than from romance or epic. This preponderance of religious songs in his output seems to indicate that patrons were keen to hear pious works performed for their household, or to make it known that they owned these works in their library. This can be seen as part of the wider reception of vernacular piety in the German later middle ages, significant among which were the works of the *Wiener Schule*, a group active at the Vienna court of the Archduke Albrecht in the early fifteenth century who wrote to encourage piety among the laity.⁵ Since the laity here included the Archduke and his court, the burghers and nobility of Vienna, and since the authors were high churchmen and members of the Vienna university, their texts came to possess considerable prestige. Some were written versions of sermons delivered at the archducal chapel; others were vernacular translations of works of scholastic theology from the university. By Beheim's time, a generation later, the works of the *Wiener Schule* had achieved wide distribution in the Central European cities and courts where he sang, forming something approaching a canon of popular piety in Austria, Bavaria, the Rhineland and even German-speaking Bohemia, where Catholic orthodoxy sought to recover the influence it had lost in the recent Hussite wars.

Beheim's method in working from his sources is characterised by close attention to the prose text, but his changes were not restricted to the dictates of rhyme and metre. Although he made certain claims in some songs about the accuracy and fidelity of his adaptations, we shall see that he frequently elided his material, amplified upon it or introduced new emphases. These changes can in part be explained by the local circumstances in which he worked, the particular constellation of text, court and patron which lay behind each of the song

den Juden (<http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg334/>) while the *Von der Liebhabung Gottes* is found at <http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg375/> as a manuscript complete in itself, cpg 375.

3 Niemeyer (2001).

4 Wachinger (1979).

5 Williams-Krapp (2002).

cycles examined here. Although Beheim took proprietary pride in his stanzaic forms, insisting that it was part of the singer's task to invent his own *Töne*, the verse form itself may not have been the main force behind the process of adaptation.

2 Vienna

Beheim was active in Vienna from the mid-1450s until 1463, though there is some doubt as to when he formally entered service at the Emperor Frederick's court and where he should be placed in the Imperial household during these years.⁶ The uncertainty is underlined by his authorship of songs 203 to 234, a cycle of songs on the errors of the Jews, setting out to show that Jesus was the Messiah of Old Testament prophecy and that the Jewish failure to acknowledge him has led to their current exile from the Holy Land. The last song, 'ain straff auff die fursten dy die juden halten,' is directed at princes who favour the Jews in their lands; it advises them to impose various punishments on the Jews and severely restrict the way they live among Christians, how they may trade, whom they may employ and how they practice their religion. This is immediately followed in the manuscripts by two songs, 235 'dises geticht sagt von mancherlai keczere und zaber' and 236 'von geilern und sterczern', which similarly urge the prince against heretics, magicians, mountebanks and beggars. An association of such undesirables with the Jews described in the previous songs is clearly intended, though the latter two songs are much less exhaustive in their arguments. The songs against the Jews add up to very nearly eight times the length of the material directed against the other miscreants. All of the songs are in Beheim's *Verkehrte Weise*, a heavily rhymed stanza of thirteen lines, and the songs against the Jews total 170 of these stanzas, 2210 lines in total, in songs that run from a sharp and pugnacious three stanzas (songs 210, 218 and 219, on the Second Coming, the New Covenant and the Apostles respectively) up to an exhaustive seventeen stanzas (song 229 'von falschen artikeln, dy der talmut lert'). Frederick Habsburg was often accused of leniency toward the Jews, and it seems unlikely that he would himself have commissioned a poet to adapt such a mass of anti-Jewish material.

The songs against the Jews use two sources.⁷ Songs 203 to 226 are based on a set of letters supposedly written by one rabbi to another, pointing out how wor-

⁶ Niemeyer (2001) 53–57.

⁷ Wachinger (1979) 63.

ryingly closely Christ's life and teaching fulfil the various Scriptural prophecies, whereas songs 227 to 234 adapt a much coarser text, which fulminates against the Jewish faith and pokes fun at various inconsistent or exaggerated stories in the Talmud. Thus even before widening the attack to include magicians and mountebanks, the songs bring together two rather disparate texts. The former may be placed in the conversion tradition that seeks to persuade the Jews of the truth of Christianity, whereas the latter is situated very squarely in the invective tradition that rather sets out to make Christian listeners laugh at the perceived absurdities of Judaism. The first text, the so-called Letter of the Rabbi Samuel, required more adaptation to be usable in song form, and thus forms the basis for this enquiry.

The Letter of the Rabbi Samuel is a vernacular version of a Latin tract dated to the mid-fourteenth century—roughly half a century before the *Wiener Schule* and a full century before Beheim's time. The Latin text is attributed to Alphonsus Bonohominis while the German version was composed by a priest in Graz, Irmhart Öser.⁸ The letter purports to be from a rabbi in Fez to his colleague in Tunis, expressing doubts about the truth of the Jewish faith and setting out reasons why the Christian religion may be more justified. The fictitious Rabbi Samuel works steadily through various major doctrines of the Christian faith, including the Incarnation, the Trinity, the Eucharist and the Real Presence, the Great Commission and the events of the Passion, showing how each is grounded in Old Testament prophecy or tropological precedent. The text is thus at least as much a primer of doctrine for faithful Christians as it is an engagement with the possibility of Jewish conversion, and the former aspect comes through much more strongly in Beheim's songs. As with all of Beheim's adaptations of prose works, the word-for-word correspondence over long stretches is sufficiently exact that there can be no doubt that he was working from a copy of the text, but he made more radical changes than this suggests, both adding and cutting material. For instance, he cut out all text passages relating to the fictional letter form. Rabbi Samuel disappears entirely, and invective against the Jews as a group is introduced instead. This level of adaptation was necessary if Beheim was to perform the songs publicly as a Christian singer, rather than assuming the mask of a doubting Jew. The sermons of St Vincent Ferrer in the late fourteenth century, and the decrees of the Council of Basel in the 1430s, were intended to convert the Jews, but the songs which Beheim composed, although based on material squarely in the conversion tradition, became merely vituperative.

⁸ Marsmann (1971).

It seems very likely that the songs against the Jews were performed aloud, and that Beheim took apart his source in order to create songs that could be performed either singly, or a few at a time, or as a full repertoire of dozens of songs. Manuela Niesner has suggested that the university of Vienna commissioned Beheim to produce the songs and supplied the texts, and that the poet was expected to perform the songs at Frederick III's court in an attempt to persuade the Emperor to revoke privileges which he had granted to the Jews of Vienna.⁹

Beheim begins the whole sequence of two dozen songs based on Öser's text with a stanza of prayer for aid in the task of defending the Christian faith against the Jews.

Starker, allmachtiggleicher got,
 durch dein vil heilgen trinitot
 deins geistes weishait, hilff und rat
 verleich mir, Michel Pehen!

Maria muter, raine mait,
 verleich mir wicz und auch weisheit,
 das dicz puchlein wert aus perait
 czu preis, lob, rum und wirde

Und hoch geplumter czirde
 cristenleichs glaubens, horent wie,
 wann ich will tichten wider die
 argen checzer und juden hie
 und ir schalkait vergehen.

Song 203, lines 1–13

It cannot be by chance that this invocation refers to doctrines which Jewish listeners would find immediately offensive, the Trinity, the Incarnation and the Virgin Birth. This signals quite clearly that the pretence of one Jew addressing another has been dropped, even before Beheim names himself in the fourth line, in a prominent end-rhyme that might pose problems for a subsequent poet seeking to appropriate the songs into his own repertoire.

It is curious that although this stanza and the further alterations strongly mark the songs as Christian rather than Jewish utterances, Beheim also addresses a purported Jewish audience at the beginning of every song, in additions that vary from two or three lines to a full strophe and more, so that in

⁹ Niesner (2004).

the full cycle of songs 203–226 there are twenty-four variations and repetitions of this name-calling. Here are some of the terms he uses to address and characterise the Jews in the first three songs only. The cycle begins as above, calling them ‘argen checzer’ (203, ll. 11–12). The second song begins ‘Sagt, ir verstopfen juden plint / und ir verfluchten teufels chind,’ (204, l. 1–2) and the third promises ‘Ich wil pewern und offenporn / der juden tumhait und ir torn’ (205, l. 1–2). The rest of the cycle rings changes upon these themes. The Jews are malicious, misguided, blind and wilful; they are devils, dogs, fools and sinners. None of these epithets is found in Öser, since he was concerned to preserve the fiction that the ‘Letter’ was a catalogue of doubts written by one learned Jew to another on terms of mutual respect. Niesner’s opinion that Beheim was not conscious of such changes of emphasis seems rather inadequate to explain such consistent and drastic alterations to a source text that was otherwise followed fairly closely. ‘Mit seiner Bearbeitung stellt Beheim die christliche Perspektive der Epistel unter Beweis und entlarvt unabsichtlich ihre vorgebliche innerjüdische Herkunft als Fälschung.’¹⁰ Rather than assuming that these changes were unintentional, we must look for the intention behind them.

The change in tone is particularly marked in the last song of the Rabbi Samuel cycle. In the Latin version of the text, ‘Samuel’ closes his letter to his fellow rabbi ‘Isaac’ with resignation. *Et preterea evenit nobis illud, quod nobis evenit* (‘what will come, will come’); there is a very faint echo of Matthew 27:25, ‘His blood be on our heads, and on the heads of our children’ but nothing explicitly out of keeping with the character of the doubting rabbi.¹¹ Öser’s German expands considerably on this. ‘Davon, herr meiner und maister, ein ygleicher sech zu ym selber und wart, waz ym daz pest sey und wie er hye nach disem langen leyden und venkchnüzz flyeichen well daz ewig leyden.’¹² Here is a strong suggestion that perhaps the best way to escape what otherwise is bound to come is conversion to the Christian faith, exhaustively justified in all the preceding chapters.

In song 226, Beheim explicitly substitutes himself as speaker once more: ‘Davon rat ich euch, Michel Pehn, / das euer iglicher sol sehn / czu im selb, was im mag peschehn’ (226, 161–163). In its original context, where one Jew was supposed to be speaking to another, this was supposed to be read as a warning about one’s spiritual fate and the life to come: Beheim cuts his source heavily, making this into a rather menacing call to action in this life. Niesner holds that this closing appeal is the only occasion in an unremitting tirade when Beheim

10 Niesner (2004) 406.

11 Marsmann (1971) 430.

12 Marsmann (1971) 431.

actually invites the Jews to convert.¹³ I suggest rather that even here, he knowingly speaks to a self-assured Christian audience eager to hear its superiority over the Jews confirmed.

The same must be true of the prominence given to the Emperor Titus, who destroyed the Temple and scattered the people of Jerusalem. In Öser's chapter II, Titus stands for the suffering and enslavement of Israel, which 'Rabbi Samuel' makes much of: Beheim's corresponding song 203 downplays this considerably, cutting out the Rabbi's laments to present Titus as a conqueror rather than an oppressor. 203 is the first song of the cycle, so that Titus' appearance here sets the tone for future mentions, some of which are new to Beheim's version. The Emperor is named twice towards the end of the cycle in song 224, 'das nu die christen singen und lesen an der juden stat', although this is not to be found in the source, Öser's chapter XXIII. Beheim thus gives Titus greater prominence, and uses him to boost Christian triumphalism rather than to make any strictly theological point about why God allowed the destruction of the Temple. The songs play on a familiarity with legends surrounding Titus' conquest of Jerusalem, legends which gave rise to a widespread dramatic tradition in later medieval Europe, the plays of the Vengeance of our Lord.¹⁴ The implied contrast between Titus' behaviour toward the Jews and Frederick III's leniency, between Titus' role as a Roman Emperor fulfilling God's vengeance and Frederick's actions as a Habsburg Holy Roman Emperor unwilling to prosecute the Jews, would have added considerably to the polemical force of the text.

Going by the textual evidence alone, Beheim changed the Letter of the Rabbi Samuel at least as substantially as he was later to change the *Büchlein von der Liebhabung Gottes*, and as with the later work, the known personalities and political strategies of his patrons suggest extra-textual factors that influenced how the songs were received. In 1420–1421, forty years at the most before Beheim performed the songs, the Jewish population of Vienna had been expelled, imprisoned, or burned alive in their synagogue in a pogrom overseen by Albrecht Habsburg.¹⁵ Thus the contrast between Titus and Frederick may have been reinforced by a further tacit comparison with Albrecht, the pious patron of the *Wiener Schule*. This suggestion goes beyond the textual evidence available from a source comparison and touches upon questions of performance and audience—were the songs sung in court at all, or outside, in the streets of Vienna? Might they have been sung on the Judenplatz, where the synagogue had stood and where a memorial plaque celebrated the pogrom and

13 Niesner (2004) 406–407.

14 Wright (1989).

15 Lohrmann (2000) 155–173.

expulsion? This would have added particular impact to the doctrinal content of songs arguing that the covenant with Israel had been dissolved and superceded by the new covenant with Christ, for the stones of the synagogue themselves had been taken for building by the university. Niesner's argument that the university also supplied Beheim with texts and were his primary patrons in writing against the Jews makes this a compelling scenario, and it is known that Beheim composed at least one other lengthy song for the university according to a model that they supplied, song 96 in the *Osterweise* 'van der hahen schul zu Wien'. There can be no certainty of quite where and how the songs against the Jews were performed, and in particular whether they were consistently performed as a cycle (which in its entirety would have lasted well over an hour) or individually. Single songs performed individually would be yet further removed from the doctrinal context of Öser's source text and would emphasise the self-affirmation of Christian identity. It is clear that the songs adapted from the Letter of the Rabbi Samuel, wherever and however they were performed, shifted the emphasis dramatically from the prose source by introducing prayer, invective and pointed references to Imperial history.

3 Heidelberg

The songs against the Jews may have been an outside commission from those seeking to influence an Emperor not noted for his severity. The songs on the love of God which Beheim later composed in Heidelberg for the Elector Frederick Wittelsbach may similarly appear mismatched to their primary patron, since Frederick the Victorious was much more noted for his warlike deeds than for any especial devotion. Nevertheless a close comparison of songs with their source reveals the relevance of the pious theme for a prince who might not immediately seem receptive to such material.

The source, Thomas Peuntner's *Büchlein von der Liebhabung Gottes*, which directs the Christian reader as to how to feel and show love for God, is based on a series of Latin sermons by the university theologian Nicholas von Dinkelsbühl. Both were authors of the *Wiener Schule*. In characteristically scholastic terms, the work discusses Jesus Christ's commandment to 'love the Lord thy God with all thy heart, and with all thy soul, and with all thy mind' (Matthew 22:37, Luke 10:27) by offering ever more refined definitions of love, each of which is examined for its applicability to God. A major question in the whole work is whether God has any particular need for man to love him. A fairly representative example of the method is the very beginning of the discussion, in Peuntner's second chapter:

Am ersten hab wir etwan lieb, so wir jm wellen vnd wol günen alles gutt,
das er da hat vnd darin ain frewd vnd ein wolgeuallen haben. Jn der weis
hab wir got lieb [...]

Zu dem andern mal hab wir etwen lieb, so wir jm wellen vnd wun-
schen ain solichs gut, das er magelt vnd nicht hat, vnd jm doch das selb
wol gezem vnd gut wer ob er es het. Jn der weis swllen wir nicht got lieb
haben, wenn got mangelt kains gutz [...].¹⁶

The discussion is sustained over a prologue and twenty-two chapters, taking in such subjects as salvation and damnation, predestination, the hypothetical possibility of foreknowledge and how that might affect our love for God, how far God has earned love by the Creation and the Crucifixion, and whether our love for Him is adequately shown in virtue, chastity, good deeds and prayer. The discussion is supported by quotations from the scriptures and the church fathers, mostly from Paul and Augustine.

Beheim's, in original, *Buch von der liebhabung gates* is a cycle of twenty-three songs, numbers 125 through 147, corresponding very closely to the prologue and chapters of Peuntner's text. The versified *Buch* seems to follow its prose model by assuming that it will be read rather than heard, though the manuscript opens with a musical tablature giving the melody in which the *Ton* could be sung. This is a somewhat puzzling feature in a work which elsewhere highlights its written nature and makes conspicuous use of the manuscript format to create a book for consultation and private reading. In the first song, Beheim emphasises how closely he has followed the original; he preserves the original warning to read the book in its entirety rather than dipping into it:

Ich han etwann gseczt ire wort,
etwa alain ir mainung vort
der selben schriftt pewerer.

Aber ich Michel Pehen
peger an alle, dy dis ding
peschawen, dz sy nit gehling
nach czukend übersehen

Song 125, ll. 94–100

The manuscript of the songs is furnished with a table of contents at the back, so that the reader can look up each song (or chapter) by page number, and

16 Schnell (1984) 293.

refresh his memory of the topics with a short prose summary of the argument of that song or chapter. This further indicates that Beheim's *Buch* was designed for individual reading rather than communal listening, although it does rather go against the warning that readers should not pick and choose their material.

In the article which originally pointed out Beheim's use of material from the *Wiener Schule*, Thomas Hohmann argued that Beheim was following his source so closely that any changes were caused by the exigencies of rhyme and metre.¹⁷ Since Hohmann was the first to attribute Beheim's sources and to examine his adaptive technique, his assessment of the *Büchlein von der Liebhabung Gottes* was an important step in establishing a baseline of fidelity from which other song cycles, adapting other material, may depart. It is important to note that the exactingly faithful style of the *Liebhabung* was a product of Beheim's last years, among his last datable songs, and that the looser versions of material adapted earlier may be seen as working towards, rather than departing from, this standard of very close fidelity. Yet it is also important to scrutinise Hohmann's evaluation, to look carefully for alterations that go beyond the merely metrical, and where these are found, to look for other explanations of the textual changes. Hohmann was not in a position to make a really thorough comparison with the critical edition of Peuntner's *Büchlein*, still five years away at the time, and although his judgement is largely accurate and certainly fits in with Beheim's own claims about the fidelity of his verse adaptation, there are nevertheless discrepancies in the text, especially where the two works treat the issue of indulgences.

The efficacy of indulgences is discussed in chapter sixteen, where Peuntner presents the entirely orthodox teaching that an indulgence is effective only when its purchase is motivated by love of God and the desire to enter Heaven. A sinner who pays for an indulgence without feeling true remorse, only fearing the punishment of purgatory, might well find himself in hell for eternity because he has presumed upon divine mercy. This happens not because the indulgence was false or invalid, but because of the purchaser's intent. There is a tacit implication that even a false indulgence might be effective if piously purchased. Peuntner also discusses indulgences purchased not for oneself but on behalf of others already dead, and here again argues that they are only effective if the intent is to bring the departed to heaven, rather than to free them from the pains of purgatory (which are after all entirely merited). The final argument in the chapter concerns indulgences granted to crusaders, either those who fight in person or those who pay for a soldier to be outfitted for the wars.

17 Hohmann (1978) 323–324.

Here Beheim's version of the chapter makes two changes, both of which go beyond what is needed for the sake of rhyme and metre. The first of these changes is dictated by changing historical circumstance: where Peuntner had mentioned the possibility that a crusade might be proclaimed 'wider die Hussen wider die keczer',¹⁸ Beheim instead talks of 'türken, haiden und keczer' (song 141, line 263), since the Hussite wars were finished by mid-century, and the growing Turkish threat had become the focus of crusade preaching instead, especially after the fall of Constantinople in 1453. Beheim's inclusion of 'haiden' seems rather odd, given that the Baltic crusade against the pagans of Lithuania was also long finished, but this may be a simple synonym for the Turks, included to fill out the metrical line. The second change is less easily explained and is Beheim's largest interpolation into the text of Peuntner's chapter sixteen, and one of the most extensive changes to his source anywhere in the whole cycle. Peuntner concludes that crusade indulgences, like all others, are only valid if earned or purchased for the right reasons. Here are Beheim's verses on this conclusion:

und so ain mensch dan für dy sünt
 in aigner persson wile
 Sich hinrüsten und fügen
 oder aussczihen wider die
 unglabigen ader wil hie
 senden nach sein vermügen,

So sol er das enlichen tun
 dem almehtigen gat czu run,
 czu lab, ern und peschucze
 Oder schirmung dez hailgen glabn.
 Ye mynder er gedenk mag haben
 auff seinen aigen nucze,
 Ye mer im daz ist frute.

Song 141, ll. 285–297

These lines are mostly identical with the prose original, allowing for the need for rhyme, except for the addition of the phrase '[s]ich hinrüsten und fügen' (line 287). This addition emphasises the possibility of personal participation and fighting in a crusade, over and against the option of paying to equip a

18 Schnell (1984) 329.

soldier in order to receive the indulgence. A straightforward, although rather reductionist, explanation is that Beheim does this because he himself had taken part in the Turkish crusade proclaimed to relieve the siege of Belgrade in 1456. Both Beheim and Peuntner argue that a man could fight for God and the faith without any particular expectation of spiritual reward, and that this might in fact be best for his soul. This leaves open the possibility of fighting in a war that had not been proclaimed a crusade by God and church, and still gaining merit after death.

These then are the two changes in the discussion of indulgences, which because of Beheim's very close adherence to his source text are as drastic as any changes to be found throughout his entire *Buch*. At this point it is useful to provide a brief sketch of the circumstances under which the poet was commissioned to versify the *Büchlein von der Liebhabung Gottes*, as it involves the recent history of the Rhineland Palatinate and the career of Beheim's patron the Elector Frederick.¹⁹ Beheim entered service at the Elector's court at Heidelberg just after the end of the *Mainzer Stiftsfehde*, a war fought to decide who should become Archbishop of Mainz but which escalated into a territorial war between local dynasties, ending much to Frederick Wittelsbach's advantage. Pope Pius II and the Emperor Frederick Habsburg both supported Adolf of Nassau, and the Pope issued a number of bulls deposing his rival Diether of Isenburg and calling on all the clergy and faithful in the diocese to recognise Adolf. These bulls were issued in Rome, printed in Mainz and distributed around the Holy Roman Empire.

These Papal bulls were not bulls of crusade, and no indulgence for the remission of sin was ever proclaimed for fighting in this regrettable local war within Christendom. However, we have already learned that a pious Christian does not necessarily need a formal indulgence or a papally sanctioned crusade to earn merit by fighting for the church. It is worth remarking then that in this Rhineland war, Beheim's patron supported Diether of Isenburg, the candidate whom the Pope had deposed, and the Elector's nominal *casus belli* was the preservation of church liberties, albeit for a bishop who had also promised significant concessions in return for this aid. It might be that when Beheim expanded on his source to praise personal valour in a war of faith, he was flattering his patron at least as much as he was reminiscing about his own participation in the Turkish crusade. The phrase 'sich hinrüsten und fügen' is certainly flattering to a patron who prided himself on his military achievements.

19 For an accessible general history in English, see Cohn (1965); for a specialist study of Frederick as literary patron, see Studt (1992).

4 Tactics and Territories

Close attention to two song cycles composed from widely circulating pious texts and performed at court for known patrons has revealed that Beheim altered, cut and expanded upon his sources in ways that go beyond what he claimed and what scholarship has so far recognised. How confidently can we relate such textual alterations to the recent history of those princes and their realms? Michel de Certeau supplies a theoretical framework for such explanations in *The Practice of Everyday Life*, using the terms 'strategy' and 'tactic' to describe the power relations of society and the individual, whether the individual be a worker in a factory, a housewife in her kitchen or a story-teller in a bar. By De Certeau's definition of the terms, a 'strategy' is any large social institution that has the power to impose terms and conditions, whereupon a 'tactic' is the individual, forced to operate within these terms. 'The space of a tactic is the space of the other. Thus it must play on and with a terrain imposed on it and organised by the laws of a foreign power.'²⁰

In the case of Michael Beheim, the poet can be seen as operating tactically on a terrain shaped by the patrons whom he served, and by the texts which they asked him to perform for them. Unsuitable material had to be redacted and made more acceptable; anything that hinted at flattery could be seized upon and built up with more or less direct references; the role of the poet himself could be emphasised. De Certeau calls the ability to seize upon such opportunities and turn them to one's own purposes *metis*, an art of sudden reversals depending upon the skilful manipulation of memory and learned procedures. 'It concentrates the most knowledge in the least time'²¹ so that through *metis* the individual can show his mastery of social codes and traditions and at the same time reveal their unexpected implications. *Metis* can thus encompass poetic craft amongst many other skills and proficiencies. Beheim's reputation as a poet was sufficient to bring him employment at the major courts of his day; it has been suggested that after he left service in Vienna, the Elector offered him a post at the court in Heidelberg precisely because he had previously served the Emperor, in order to poach some of this prestige as part of the continuing rivalry between the two Fredericks.

20 De Certeau (1984) 37.

21 De Certeau (1984) 83.

5 Conclusion

Wachinger and Hohmann, in the original articles which revealed the extent of Beheim's dependence on source texts, advanced the opinion that the poet's reliance on his prose originals was such that in many instances he altered only what his rhyme and metre required. This judgement on his adaptive technique certainly accords with what Beheim himself claimed, for instance in his prefatory remarks to his version of the *Büchlein von der Liebhabung Gottes*. Closer consideration of the changes in the texts reveal, however, that crucial aspects of the prose model are extensively rewritten in the process of remaking it into verse. This is most evident in instances such as the songs against the Jews, where the entire context of performance and reception is heavily re-written once the fictive framework of a Jewish author and reader is abandoned, and the Christian singer steps forward instead, singing to and for a self-assertively Christian audience in an urban context marked by recent violence against the Jews. My reading of these songs in relation to their source thus goes beyond the reading suggested by Manuela Niesner.

Even where the alterations to a text truly are minimal and almost entirely metrical, a single phrase of five or six words can offer occasion for a new consideration of the song text. In the *Liebhabung Gottes*, a small shift of emphasis in the question of who may fight for the faith, in what spirit and with what expectation of reward, opens up further questions about the nature of piety and obedience when the Church is at war with itself. In this way, a text marked by an abstract and scholastic concern with 'the love of God' can be rewritten for a prince whose conflicts with pope and emperor are presented as pious inwardness.

Bibliography

- De Certeau, M. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley.
- Cohn, H.J. 1965. *The Government of the Rhine Palatinate in the Fifteenth Century*. Oxford.
- Gille, H., and I. Spriewald (ed.) 1968–1971. *Die Gedichte des Michael Beheim*. 3 vol. Berlin (Deutsche Texte des Mittelalters 60, 64 and 65).
- Hohmann, T. 1978. Deutsche Texte aus der 'Wiener Schule' als Quelle für Michel Beheims religiöse Gedichte. *ZfdA* 107: 319–330.
- Lohrmann, K. 2000. *Die Wiener Juden im Mittelalter*. Berlin.
- Marsmann, M. (ed.) 1971. *Irmhart Öser: Die Epistel des Rabbi Samuel an Rabbi Isaak*. Siegen.

- Niemeyer, F. 2001. *Ich, Michel Pehn. Zum Kunst- und Rollenverständnis des meisterlichen Berufsdichters Michael Beheim*. Frankfurt.
- Niesner, M. 2004. Die Contra-Judaeos-Lieder des Michael Beheim: Zur Rezeption Irmhart Ösers und des österreichischen Bibelübersetzers im 15. Jahrhundert. *Beiträge zur Geschichte der deutscher Sprache und Literatur* 126: 398–424.
- Schnell, B. 1984. *Thomas Peuntner, Büchlein von der Liebhabung Gottes*. München (MTU 81).
- Studt, B. 1992. *Fürstenhof und Geschichte: Legitimation durch Überlieferung*. Köln (Norm und Struktur. Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und früher Neuzeit 2).
- Wachinger, B. 1979. Michel Beheim: Prosabuchquellen—Liedvortrag—Buchüberlieferung. In *Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter*, ed. Volker Hone mann e.a. Tübingen (Würzburger Colloquium 1978): 37–75.
- Williams-Krapp, W. 2002. The Erosion of a Monopoly: German Religious Literature in the Fifteenth Century. In *The Vernacular Spirit. Essays on Medieval and Religious Literature*, ed. R. Blumenfeld-Kosinski, D. Robertson, and N. Bradley Warren. New York: 239–259.
- Wright, S.K. 1989. *The Vengeance of Our Lord: Medieval Dramatizations of the Destruction of Jerusalem*. Toronto.

The Functionality of Lyric in Sixteenth-Century Scotland

Alasdair A. MacDonald

A remarkable fact in the literary history of early modern Scotland is the sudden efflorescence of the lyric.¹ Whereas in England numerous vernacular lyrics survive from the three centuries between 1200 and 1500 (to say nothing of compositions in Anglo-Saxon which might be claimed as belonging to the genre), from Scotland there is almost nothing equivalent,² save for sporadic and brief quotations from poems encountered in historical works,³ or else whole stanzas which, though part of longer poems, have, or can be alleged to have, a certain detachability from their narrative or descriptive environments.⁴ It is, of course, always dangerous to proceed from an *argumentum ex silentio*, and it is in the nature of things likely that a corpus of Scottish vernacular lyrics did once indeed exist. The latter, however, would have subsequently disappeared from sight, as a result of such normal factors as accident, weather, vermin, and military depredation. Yet in addition to these expected forces of destruction, one additional and very specific factor was probably involved: the Protestant Reformation. As the monks and friars, together with their institutions, were swept away, so the texts which they may be supposed to have copied and preserved, or the lyrics which they may have preached in their enterprise of evangelisation, would have proved easy victims of organised vandalism.⁵ Whatever the explanation, the loss is almost total: how, then, can one be justified in speaking of an efflorescence of the lyric in the sixteenth century?

1 For their comments on an earlier draft of this essay I am much obliged to Dr Jamie Reid Baxter, Dr Theo van Heijnsbergen, and Prof. Dr David Parkinson.

2 I omit here the Latin lyrics (hymns, sequences, etc.) used in the liturgy of the church. Also omitted from the discussion are lyrics written in Gaelic, which belong to a quite different tradition.

3 An example would be the Latin verses lamenting the death of Alexander III (1286): Bower (1993–1998) vol. v, 420.

4 E.g. the 'lyrics' from *The Kingis Quair*, attributed to King James I (c.1424), and from the anonymous *The Buik of Alexander* (1438) and *Lancelot of the Laik* (c.1475): MacQueen (1970) 7–10.

5 MacDonald (2005a) 246–247.

Answering this question involves reference to several discrete historical phenomena. The first concerns the novel appearance of Protestant lyric verse—which in the case of Scotland was first Lutheran, and shortly thereafter Calvinist in character. This was of course a new development, but one common to much of northern Europe at the time; on the other hand, and in particular as regards the poetry, the development was not altogether without roots, and a considerable part of the corpus of sixteenth-century Scottish Protestant lyric verse in fact has its genesis in translations from Latin, German, English, and French.⁶ The very process of destruction that was applied to the institutions that had previously fostered the lyric could, by an ironic paradox, give rise to new lyrics, as in the following example:

Of the fals fyre of Purgatorie,
 Is nocht left in ane sponk:
 Thairfoir, sayis Gedde, wayis me,
 Gone is Preist, Freir and Monk.

1-4⁷

Of the false fire of Purgatory / there is not one spark left / therefore, says
 Gedde, woe is me! / Gone are priest, friar and monk.

A second factor concerns the mediation of the lyric. Specifically, most of the Older Scots lyrics are known to later ages by virtue of their preservation in a small number of anthologies compiled in the sixteenth century (most of these, if not all, in manuscript). To such texts modern scholarship attaches the highest cultural-historical value, even though the proper interpretation of such anthologies is not free of difficulties, especially since the functioning of a lyric within the context of a more or less deliberately structured verse-collection may be somewhat different from the functioning of that item if considered as an original and independent composition. Thus, medieval lyrics may lurk concealed beneath early modern recensions, and poems—like chameleons—may acquire significance from their textual environment.⁸ Thirdly, the political disturbances which led to repeated interruptions in the production of courtly culture during the sixteenth century have brought about a situation in which our knowledge of the contemporary impact of many courtly-style lyrics must

6 MacDonald (1978) chap. x.

7 *The Gude and Godlie Ballatis*, Mitchell (1897) 186–187. All translations in this article are my own.

8 MacDonald (2003a).

be inferred from their transmission in later, and generally non-courtly, circles. In other words, the textual evidence of much sixteenth-century Scottish lyric testifies less to the circumstances of composition, and more to those of reception. Although the strictly medieval (i.e. pre-1500) Scottish lyric is conspicuous by its well-nigh total absence from the surviving literary-historical record, the sixteenth century presents an abundance of material, of which some may actually be medieval in terms of date of composition and some may be brand-new; in either case, much careful critical discrimination and interpretation is called for.

At the outset of the discussion it is perhaps appropriate to say that in what follows a generously pragmatic definition of lyric is adopted, namely: any poem, composed in stanzas (thus *ipso facto* with regular metre, rhyme-scheme and often a refrain), which (while exceptions are possible) commonly has a length of not less than eight and not more than 120 lines, and which may have (or may have had) a musical dimension. Many poems can be packed into this portmanteau. As will be shown below, and especially in connection with the famous Bannatyne MS (1565–1568), the Older Scots lyrics correspond well, in terms of their thematics, with contemporary European lyrics in general.

Certain basic classifications need to be made among the lyric poets in sixteenth-century Scotland. (a) The lyrics of poets writing about, for, within or near the royal court are perhaps pre-eminent in modern critical esteem—such as those of William Dunbar (c.1460–after 1513), under James IV (1488–1513); William Stewart (c.1490–1541), a Dunbar epigone of the reign of James V (1513–1542); Alexander Scott (c.1520–1582/3), under Mary Stuart (1542–1567); and Alexander Montgomerie (c.1550–1598), during the 1580s at the court of James VI (1567–1625).⁹ It is notable that none of these poets, with the exception of Montgomerie, were of noble birth; their works are thus the creations of men who were tolerated participants in, and/or observers of, the activities of the court. Though they sometimes wrote celebratory lyrics, they also cultivated satire at the expense of their social superiors. Almost the only truly aristocrat court poet (if we except Mary Stuart herself, who wrote in French) was Mary's second husband, Henry Stewart, Lord Darnley (1545/6–1567), who was the author of some mechanical and uninspired verses.¹⁰ (b) Among the lairdly (i.e. minor landowner) poets, who characteristically kept some distance

9 For biographical details on these and other poets mentioned in this article, the reader is referred to the *Oxford Dictionary of National Biography*.

10 For Mary, *Bittersweet within my heart: the collected poems of Mary, Queen of Scots*, Bell (1992); for Darnley's poems (assuming the manuscript ascriptions to be trustworthy), *The Bannatyne Manuscript*, Ritchie (1928–1934) II, 227–228; III, 338–339.

from the court, are Sir Richard Maitland of Lethington (1486–1586) and Robert Lindsay of Pitscottie (c.1532–c.1586), better known for his *Historie* of Scotland. (c) The class of legal professionals and merchants was well represented, and includes John Bellenden (c.1495–c.1548), of the age of James v, the above-mentioned Sir Richard Maitland, a judge and commentator on the social life of Scotland in the central decades of the century, and Maitland's friend, Alexander Arbuthnot (d.1583), Principal of Aberdeen University. Alexander Scott was linked through family marriage alliances and friendships with the Edinburgh legal and merchant circles, while enjoying privileges (through the church) which on occasion gave access to the court. (d) Two poets linked to the publishing trade were Henry Charteris (d.1599), who did so much to promote the literary achievement of Scotland, and Robert Norvell (d.1566?), who may have been a relation of the printer Thomas Bassandyne (d.1577), and who translated several works by Clément Marot. Not every writer of lyrics can be mentioned here: for practical reasons several minor writers of lyrics have been passed over, as have other distinguished poets who preferred large-scale poems—e.g. Sir David Lindsay (c.1486–1555).

As will be seen, the Reformation would have a powerful effect on the Scottish lyric. Some poets would adopt an equivocal stance in the religious disputes (e.g. Maitland) or align themselves with the new religious order (Scott), others (Norvell, Pitscottie, Charteris) would become convinced supporters of Protestant Reform (Lindsay, for his part, was Catholic and reformist), while one poet (Montgomerie) would convert to Catholicism and become active in the cause of the Counter-Reformation.¹¹ Importantly for our purpose, the lyric verse of the Protestants, while novel in doctrine, was on the whole fairly traditional in artistic practice, and some court-favoured lyrical forms would be employed in the impugnation of the belief-systems inherited from earlier times and in some respects still favoured by the court.

To the extent that the production of courtly literature may be supposed to be predicated upon the presence of a fully functioning court, the situation of sixteenth-century Scotland was fraught with problems. Between the years 1513 and 1528, 1542 and 1561, 1567 and 1579—that is to say, for almost half of the century—the country experienced royal minorities or regencies, with all the ensuing dislocations of cultural production.¹² Nonetheless, though courtly culture was somewhat a matter of fits and starts, there were certain continuities. Among the traditional subgenres of the lyric, public celebration (*casu quoque*

11 For a survey of the poets of the 1560s see MacDonald (2001a).

12 MacDonald (2003c); Hadley Williams (2003); Lynch (2003).

deploration) is evident. When the distinguished military commander, Bernard Stewart, hero of the French wars in Italy and cousin of James IV, visited Scotland in 1508, this elicited a triumphal lyric from William Dunbar, couched in the highest laudatory style:

Renownit, ryall, right reuerend and serene,
 Lord hie trywmphing in wirschip and valoure,
 Fro kyngis downe most cristin knight and kene,
 Most wyse, most valyand, moste laureat hie wictour,
 Onto the sterris vpheyt is thyne honour.
 In Scotland welcum be thyne excellence
 To king, queyne, lord, clerk, knight and seruatur,
 With glorie and honour, lawde and reuerence.

1–8¹³

Renowned, royal, most reverend and serene / lord, triumphing high in
 worship and valour, / from kings considered the keenest and most Christian
 knight, / the most wise, the most valiant, the most laureate exalted
 victor; / your honour is upraised to the heavens. / May your excellence be
 welcome in Scotland / to king, queen, lord, churchman, knight and squire,
 / with glory and honour, laud and reverence.

When the great man died only a few months later, Dunbar also wrote a fitting lament. The poem of welcome was immediately printed by Scotland's first printers, Walter Chepman and Andro Myllar, and their text was presumably intended to capitalise on the joyful happening: whether there was any subsidy from the king is unknown, though such would have been not inappropriate. For this poem, the medium of print (new to Scotland) would doubtless have assured the wide and rapid dissemination of several hundreds of copies.¹⁴ A comparable case is Alexander Scott's welcome poem for Mary Queen of Scots, on the occasion of her first New Year spent back in her own country (1562).¹⁵ As contrasted with Dunbar's eulogy on Bernard Stewart, Scott's poem is notable for its balanced criticism of both the delinquencies of the pre-Reformation Catholic Church and the rapacities of the post-Reformation Protestant lords.

13 *The Poems of William Dunbar*, Bawcutt (1998) vol. 1, 177. Further on Bernard Stewart: Gray (1974).

14 For a facsimile of the productions of Scotland's first printers: Beattie (1950); these prints are now available online via the National Library of Scotland website.

15 Van Heijnsbergen (2007).

Perhaps significantly, this poem, as far as we know, was never printed, but its message, though initially intended essentially for the circle of the queen and her advisers, would have been likely to seem politically explosive: this may explain why the only known copy of the poem is in manuscript, and the poet himself was probably the person who ensured the survival of his work by passing it to Bannatyne.

Many other decorous lyrics in celebration of court activities survive. With these may perhaps be grouped a large number of religious lyrics which could have catered to the devotional tastes and practices of high-placed persons at the court. Dunbar's *Hale, sterne superne*, which is rhetorically flamboyant in the manner of the *grands rhétoriciens*, is an outstanding specimen, though there are many other fine, if less exuberant (and often anonymous) congeners.

Hale, sterne superne, hale, in eterne
 In Godis sicht to schyne,
 Lucerne in derne for to discerne,
 Be glory and grace devyne.
 Hodiern, modern, sempitern,
 Angelicall regyne,
 Our tern inferne for to disperne,
 Helpe, rialest rosyne.
 Aue, Maria, gracie plena.
 Haile, fresche flour femynyne,
 Yerne, ws guberne, wirgin matern,
 Of reuth baith rute and ryne.

1-12¹⁶

Hail!, most lofty star, Hail! / [chosen] to shine eternally in the sight of God,
 / a lamp to lighten [our] darkness, / by means of glory and divine grace. /
 For this day, for the present time, and for all ages, / Queen of angels, / lend
 your help, most royal rose, / to banish our hellish sorrow. / *Ave, Maria, gra-
 tia plena.* / Hail! fresh flower of womanhood, / have compassion and direct
 us, virgin and mother, / both the root and stem of mercy.

Quite a number of such religious lyrics are connectable (e.g. through their refrain-lines) with specific liturgical feasts, and it is possible that their purpose was to assist in the private devotions of individuals provided with Books

16 Bawcutt (1998) I, 83-85.

of Hours and within the domestic situation. Unfortunately, nothing can be known with certainty as to the identity of such persons, beyond that they must have been literate, pious, sensitive to stylistic and rhetorical fashion, and—one presumes—possessed of some degree of wealth. While it is probably safe to suppose that such qualities would be likely to be found only among a somewhat restricted number of readers and users of lyrics, it would be unsafe to rush into an equation of these readers and users with either the narrow circle of the royal family, or of the wider aristocracy at large.

Prince-pleasing is another important function of the lyric, and was clearly relevant to William Dunbar, whose poems evince an intimate connection with court circumstances, and who received a pension directly from the king; it probably also applies in the case of Alexander Scott, author of many fine love-lyrics, including a moving lament (for which music has survived) for the youthful son of the courtier Earl of Erskine.¹⁷ On the other hand, some of Scott's lyrics evince a seemingly cynical boredom with the by-now played-out conventions and trite attudinising of courtly love. Does this reflect a trait in the mind of Scott himself? Or is he simply catering to the advanced taste of some patron or patrons? The following is representative of Scott's advice in this vein to male lovers, in their treatment of the fair sex:

Your hummill service first resing thame,
 For that to your intent sall bring theme,
 With leif of ladeis thocht ye thing thame,
 Ressoun,
 Bot eftirwart and ye maling thame,
 Tressoun.

13–18¹⁸

First give to them your humble service, / for that will bring them round
 to your purpose. / Although ladies should grant you permission to 'thing'
 them, / this is just as it should be; / but afterwards, if you malign them, /
 that is treason.

Here the suggestive *significatio* of 'thing' seems to belong to a world of erotic *franc parler*, and the poet's stance seems to hover somewhere between mildly

17 MacQueen (1970) 89–90; also Shire (1969) 44–66. The musical notation for this poem is given in Elliott and Shire (1964) 163. For the most recent study of Scott: Van Heijnsbergen (2010).

18 *Ballatis of Luve*, MacQueen (1970) 75–77.

amused observation and an active contempt directed at both sexes (the ladies being sadly all too willingly open to seduction by unscrupulous male lovers triumphantly invoking the vapid conventions of courtly love in their pursuit of conquests). Consonant with the ambiguities of this specimen, another of Scott's lyrics draws disturbing parallels between human and animal behaviour:

The bitche the cur-doig fannis,
 The wolffe the wilroun vsis;
 The mwle frequentis the anis,
 And hir awin kynd abusis.
 Rycht so the meir refusis
 Ane cursoure for ane aver;
 Rycht few I find excusis,
 Bot women quhylis will wavir.

105–112¹⁹

The bitch favours the mongrel, / the wolf the wild boar. / The mule resorts to the ass, / and abuses her own nature. / Likewise the mare spurns the charger / for the beast of burden. / Accordingly, I find few excuses [for this], / except that women sometimes just will prove fickle.

A poem like this is not—in terms of numbers—typical of the courtly lyric in sixteenth-century Scotland, but this kind of invective may have tickled the jaded palates of readers nourished on a surfeit of amatory platitudes. Such poems may have been composed for the entertainment of specific and sophisticated patrons in or on the fringes of the court (e.g. officials, and their extended families): it is difficult to imagine any other possible context. However, as we shall see, the lyrics that were likely to please the court were susceptible to being wrenched out of their social (and literary) context and given a moralistic spin. In other words, lyric functionality in this period cannot be guaranteed to be stable.²⁰

Lyrics, being normally short, tend to survive in one or other of two ways: either on the conveniently empty pages of texts with a different main purpose, or as part of dedicated poetry collections. In this respect, printed collections continue the example of manuscripts. The productions of the first Scottish printers (1508) exhibit a similar pattern, whereby one long main poem tends

19 Craigie (1919–1927) vol. 1, 294–298.

20 Van Heijnsbergen (2005) 171.

to be followed by one or more lyrics. In such printed booklets, therefore, lyrics essentially have the practical function of space-fillers, and seldom is there a discernible thematic affinity between the principal and the supplementary poems. To an extent, this might suggest that the prestige of the lyric is relatively low, since lyrics, unlike other genres, lend themselves to being treated as make-weights.

However, in the case of the several large-scale sixteenth-century poetry miscellanies the case is different, and varies depending on the purpose of the respective collection. The Asloan MS (c.1515–1525) consists of a number of separate pamphlets, the first half of the contents containing prose, the later ones poetry.²¹ The man responsible for this important text, John Asloan, was a notary in the burgh of Edinburgh, and there is no reason for one not to assume that the courtly works which Asloan chose to preserve is not merely a reflection of his personal tastes.

The genesis of the largest Scottish manuscript containing sixteenth-century lyrics, the famous Bannatyne MS of 1565–1568, is more complicated. When he copied his miscellany, Bannatyne was a young man, a future merchant, a member of a very large family, whose father was Deputy Justice Clerk to an official (Sir John Bellenden of Auchnoll) high in legal circles (the Bannatynes were related to the Bellendens).²² As with the Asloan MS, the Bannatyne MS, which contains hundreds of lyrics, is a compilation which has emerged from a courtly circle, but from the urban, legal and professional milieu. The Bannatyne MS brings together some pre-1500 Scottish lyrics, combines its Scottish material with many English poems (translated into Scottish dialect), and juxtaposes the lyrics of contemporaries (e.g. Alexander Scott—a family friend, moreover) with those of past generations. Since the manuscript dates from after the Reformation in Edinburgh (1560), there are places where the scribe can be seen applying doctrinal censorship to Catholic material.²³

Even more interesting is the deliberate structure of the collection, which is divided, in its final state, into five coherent sections: religious, moral, comic, amatory and fable poems. The prioritising of religious and moral material has been interpreted as reflecting the relative values of the new Protestant religious order—although medieval priorities as regards the positioning of such literary domains were probably little different. The arrangement of the amatory poems into a) songs of love, b) contempts of love and evil women, c) contempts of evil,

21 Craigie (1923–1925); Cunningham (1994).

22 On this famous text much has been written in the last quarter-century: see Van Heijnsbergen (1994) (giving further references).

23 MacDonald (1983).

false and vicious men, and d) poems in detestation of love and lechery, has likewise been declared to cater for the new, moralistic age (Mary Stuart was overthrown in 1567). In point of fact, however, dates on the manuscript itself (though subsequently altered), show that the love lyrics were the very first part of the Bannatyne MS to be assembled: this was in the year 1565, which was the very year of the Queen's marriage to Darnley.²⁴ As a result, a collection intended to mark royal (and Catholic) nuptials has been 'reformed' into a miscellany able to placate Protestant readers. It is of course true that to Bannatyne goes the eternal honour of having preserved so many lyrics, but his initial purposes and his ultimate achievement were significantly different, and some decidedly nimble reorganisation has been required.

Similar accommodations can be seen in the other sections of this manuscript, and much critical attention has been devoted to the details thereof. Almost as a side-effect, the scribe, guided, one presumes, by a combination of critical acumen and the knowledge that much of his material had suddenly become politically incorrect, has developed a set of generic labels for his vernacular lyrics. (The classes of lyric conventionally encountered in modern anthologies are normally the convenience-categories of the editors.) Thus, in the religious sphere, there are 'ballattis' (i.e. lyrics) on the Nativity, on the Passion of Christ, Complaints of Christ (from the Cross), lyrics of the Resurrection—and *mutatis mutandis* further subgeneric labels in the moral, comic and amatory domains of the manuscript. This classificatory and descriptive terminology is quite remarkable, and for its time quite unparalleled in English literature. A recent suggestion is that the inspiration may have come from the in some ways comparable organisation of the famous *Greek Anthology*, then only known in the version of Michael Planudes.²⁵ If this suggestion indeed carries weight, it would reveal a notable transfer of certain literary categories from the world of Classical scholarship to that of lyric poetry in a modern European vernacular. It would therefore seem that the vernacular lyric must have gained in status, in as much as a system of generic labels has had to be worked out for it.

Much more could be said about this uniquely fascinating manuscript. However, other sixteenth-century anthologies also deserve mention. London, BL MS Arundel 285 (c.1550) is a collection of nothing other than Catholic devotional texts and practices, and unsurprisingly includes several religious lyrics;²⁶ Cambridge, Pepysian Library MS 2553 (the Maitland Folio) of c.1570 contains the

24 MacDonald (1986).

25 MacDonald (2003a) 80–81 (giving further references).

26 Bennett (1955).

lyrics which appealed to Sir Richard Maitland; and, for its part, Cambridge, Pepysian Library MS 1408 (the Maitland Quarto) of 1586 is a family book assembled within the poet's household, partly as a memorial to Sir Richard, who died in that year. While some specific lyrics in the Maitland MSS show affinities with those that precede or follow them, these collections exhibit none of the categorical readjustment that is so conspicuous in the Bannatyne MS.²⁷

The assembly, in the decades of the 1560s, 1570s and 1580s, of three large-scale manuscript collections of (mainly) lyric verse is, within the Scottish context, a fact of the greatest cultural importance. One may advance several possible motivating forces to explain this: (a) a wish to collect lyrics which simply appealed to the personal tastes of the respective collectors and their families; (b) a concern to preserve as much as possible of the lyric production of pre-Reformation Scotland; (c) a project to bring the best lyrics of earlier ages into proximity with the best poems of the present; (d) a presumed sense that through such collections future generations of patriotic, Scottish readers would be able to access the lyrical production of their own country; (e) a care to disguise—and so to transmit—originally Catholic material under a mantle of Protestant correctness. Such considerations—literary, cultural, religious and patriotic—seem to have combined to produce these anthologies of lyrics. Perhaps the poem which best expresses this general sense of uncertainty (almost of cultural pessimism) is an oft-cited work by Sir Richard Maitland, *Quhair is the blyithnes that hes bene?* [Where is the happiness that once was?]:

Quhair is the blyithnes that hes bene,
 Baith in burgh and landwart sene,
 Amang lordis and ladyis schene,
 Daunsing, singing, game and play?
 Bot now I wait not quhat thay meine,
 All merines is worne away.

1–6²⁸

Where is the happiness that once was—/ seen both in town and country
 / among lords and fair ladies: / dancing, singing, entertainment and play-
 ing? / But now, I know not what they are about, / all pleasure has been lost.

Such a poem casts the lyric-writer in the role of commentator on the contemporary social scene, and it displays a personal and emotional response to the

27 On the Maitland MSS: MacDonald (2001b); Bawcutt (2005).

28 *Maitland Quarto Manuscript*, Craigie (1920) 15.

ongoing cultural, doctrinal and political upheavals. However, by this very fact the lyric has established itself as the genre of choice for the literary registration of contemporary historical awareness.

If the preceding section has been largely focused on the past, the present one will examine the lyric of the future; within the context of the sixteenth century, this obviously means poetry articulating the views of the Protestants—though the novelty of such poetry can be overrated.

The lyric genre most characteristic of Protestants (and not only in Scotland) derives from one of the very oldest kinds of lyric known in Europe: the psalms. The Church of Scotland, newly constituted, had its favoured printer, Robert Lekprevik, publish its compendium of doctrine and practice, the *Form of Prayers*. Accompanying this volume (1564–1565) came the whole 150 psalms, in the vernacular, and in simple metres to render them suitable for singing by the public, within or without the church. This Scottish collection was based on the Anglo-Genevan Psalter of 1561, with the incorporation of some twenty psalm-versifications by Scottish cleric-poets.²⁹ From the decade of the 1560s, and for centuries afterwards, the phraseology of the psalms would resonate in Scottish lyric poetry. Poets such as Alexander Hume, minister of Logie, and Elizabeth Melville, Lady Culross, are altogether saturated in the idiom of the psalms.³⁰ The vogue for psalms was so insistent that King James VI composed his own versifications, and in *The Mindes Melodie* (1605) there are metrically dextrous versifications by James Melville (the first one was by the Catholic Alexander Montgomerie).³¹ However, it was in the 1540s that we first hear of vernacular psalms: John Knox reports that the reformer, George Wishart, sang a version of Psalm 50 on the night before his capture (and subsequent death), in 1546: the lines which Knox quotes are those which reappear in the celebrated work of religious propaganda, *The Gude and Godlie Ballatis* (*GGB*). This volume was printed in 1565, and was reissued in c.1567, c.1570, 1578, 1600 and 1621.³²

The authors of the *GGB* psalms employ several distinct compositional strategies. One or two are written in couplets, but the majority are in stanzas (often in the seven-line form traditionally known as ‘rhyme royal’), and are either pentameter or tetrameter. The result is a group of psalms somewhat in the manner of Marot and Beza, employing the stanza patterns familiar in courtly lyrics. An interesting exception to this general rule is the version of Psalm 50 (*Miserere*

29 Patrick (1949) 43–55.

30 Anderson (1936) 237–292; Reid Baxter (2004).

31 *The Poems of James VI of Scotland*: Craigie (1958) vol. 1, 1–63; Reid Baxter (2004) 157.

32 MacDonald (2005b). The present writer has published for the Scottish Text Society an edition of the 1565 text: MacDonald (2015).

mei, Domine), which reproduces between each vernacular stanza the opening words of each line of the Vulgate text; each stanza contains two groups of six lines (of alternating four and three feet), each followed by a refrain: 'To thy mercy with the will I go'.³³ Counting in the refrains, this gives 20×14 (= 280) lines in all, a length which is rather excessive for a lyric, but which might be tolerated as a special case, given the cultural importance of the model, and especially since the poem could be carried by the melody.

In other psalms the Scottish versifier will sometimes make effective use of a local turn of phrase:

For lyke the welterand wallis brym,
 Thay had ouerquhelmit vs with mycht
 Lyke burnis that in spait fast rin,
 Thay had ouerthrowin vs with slycht.
 The bulrand stremis of thair pryde,
 Had peirsit vs throw bak and syde,
 And reft fra vs our lyfe full rycht.

8–14³⁴

For, like the fiercely seething waves, / they would have overwhelmed us by their power; / like mountain-streams running swiftly in full flood, / they would have overthrown us with deception. / The rushing torrents of their pride / would have pierced us through back and side / and carried away our life most utterly.

The very effective—and typically Scottish—term 'spait' is most appropriate, since the speaking voice is presented as the passive victim of larger, impersonal forces: in the Vulgate lines it is the soul which—more actively—goes wading through the waters:

4. Forsitan aqua absorbuisset nos. 5. Torrentem pertransiuit anima nostra; Forsitan pertransisset anima nostra aquam intolerabilem.

Peradventure the water would have swallowed us up. Our soul has crossed the torrent; mayhap our soul would have struggled through an intolerable flood.

33 Mitchell (1897) 119–129.

34 Psalm 124 (*Nisi quia Dominus*); Mitchell (1897) 111–112.

Vigorous biblical imagery, and a strong sense of authorial outrage arising from, and responding to, contemporary religious politics, have here conspired to produce a style of powerful, public, declamatory lyric new to sixteenth-century Scotland.

The *GGB* continues a venerable and Europe-wide practice inherited from the lyric in earlier ages, namely the making of *contrafacta* upon already existing secular poems, whereby the metre, stanza-form, rhyme-scheme, and—where possible—many of the words of the original are taken over for a new application. In this way, not a few of the lyrics of the Protestants are reminiscent of pre-Reformation practices, and some lyrics of the anti-royalist party in the political conflict have courtly verse as their foundation. For example, one *GGB* lyric opens in strikingly gracious manner:

Rycht sore opprest I am with panis smart,
 Baith nicht and day makand my woful mone
 To God, for my misdeid, quhilk hes my hart
 Put in sa greit distres with wo begone
 1-4³⁵

Most sorely oppressed I am with heavy pains, / both day and night making my woeful complaint / to God for my misdeed, which has placed my heart / in such great distress, beset with woe

The secular original, which set the pattern for these lines, ran:

Richt sore opprest am I with paines smart
 Both night and day makand my wofull moan
 To Venus quein, that ladie hes my heart
 Put in so gret distres with wo begone
 1-4³⁶

As long as the Protestant poet follows his exemplar, the resulting lyric declines little in value as a lyric, but as soon as the author launches out on his self-made statement of Calvinist doctrine, the effect is one of instant bathos:

Remember, Lord, my greit fragellitie,
 Remember, Lord, thy Sonnis Passioun,

35 Mitchell (1897) 62–63.

36 Text as in Elliott and Shire (1964) 160–161.

For I am borne with all Iniquitie,
 And can not help my awin Saluatioun;
 Thairfoir is my Justificatioun
 Be Christ, quhilk cled him with my nature,
 To saif from schame all sinfull creature.

22–28

Remember, Lord, my great weakness; / remember, Lord, thy Son's Passion.
 / For I am born with every sin / and can do nothing to help my own salva-
 tion. / Therefore my justification is / by Christ, who donned my nature, /
 to save every sinful creature from perdition.

There is no need laboriously to point out the absurdity whereby, in a literalist view, the speaker is ostensibly (and quite unnecessarily) made to explain to God how the divine plan of salvation is supposed to work; *ipso facto*, and at the level of style, the lyric makes an unfortunate lurch, from an articulation of the spiritual predicament of the speaker to an overly assertive statement of reformed dogma. The infelicities resulting from such naïve shifts of literary category may seem ill-advised to the modern reader; it is questionable, however, whether contemporary readers would have found them so problematic.

In fact, it can be argued that, for all the doctrinal novelties of the *GGB*, part of the appeal of the collection may have lain in its marshalling of literary conventions and turns of phrase familiar from older Scottish lyrics or from the courtly idiom cultivated in contemporary social circles very different from those envisaged for the *GGB*—which consisted, according to the Prologue, of young persons of small learning.³⁷ Equally, it might be argued that the success of the *GGB* can be taken as a sign of the appeal of courtly lyric styles in the popular (i.e. non-courtly) social domain. In either event, in no sense was the impact of the volume predicated upon the reader's awareness of the authorship of the poems subjected to translation or to reworking as *contrafacta*, since not a single author of the Scottish lyrics in this book is known by name. That a modern editor of the *GGB* may, with considerable research effort, be able to recognise source-models in lyrics by Martin Luther³⁸ and other German and Swiss Reformers, is something that is ultimately irrelevant: it was uniquely the purpose of propagating new dogma or of satirising traditional Catholic religious institutions

37 Mitchell (1897) 1.

38 MacDonald (2003b).

that counted. Neither is the satire directed at any historical individual. The celebrated lines (themselves a *contrafactum* on an English popular song):

The Paip, that Pagane full of pryde,
 He hes vs blindit lang,
 For quhair the blind the blind does gyde,
 Na wounder baith ga wrang ... [etc.]
 1-4³⁹

The Pope, that pagan full of pride, / he has long blinded us, / for, where
 the blind leads the blind, / it is no wonder that both go astray.

have no specific Pope in mind, and in the volume most of the complaints of oppression are so general as to make dating of items indeterminable. Thus, the most notable functions of the Protestant lyric represented in the *GGB* may be characterised as the raising of a sense of religious outrage and the dissemination of doctrine via the exploitation of already familiar forms, phraseology, idioms and melodies: this potent combination is presumably responsible for the book's manifest success.

Following on from the Reformation disputes, and extending into the period of the civil war (1570–1573) and later, a new subgenre of lyric emerges. This consists of the satirical poems traditionally grouped in loose association with the name of Robert Sempill (d.1595?), and many of which—though by no means all—survive in broadsides printed by the Protestant sympathiser, Robert Lekprevik.⁴⁰ Sempill, however, was not the only practitioner of this kind of political lyric, and his name may occasionally have been used as a convenient mask for the identity of another writer. One poem, for example, (*Ane Answer maid to the Sklanderaris that blasphemis the Regent and the rest of the Lordis*, of 1567), is very unlike Sempill's usual manner, and indeed the colophon of the poem attributes the work to a mysterious 'Maddie', whose name appears in the titles of two other poems, and who (now promoted!) may be the same 'Maddie, Prioress of the Caill mercat' ('Maddie, prioress of the cabbage market') who purportedly wrote a third.⁴¹ One sixteenth-century witness explicitly identifies Robert Sem-

39 Mitchell (1897) 204.

40 Cranstoun (1891–1893). Cranstoun's edition contains a few poems by authors other than Sempill. On these ballads see: McElroy (2007). McElroy notes (326) that the political ballads use many of the strategies of Reformation propaganda.

41 *Ane Answer maid to the Sklanderaris* (65–67); *Maddeis Lamentatioun* (144–148); *Maddeis Proclamatoun* (149–155); *The Bird in the Cage* (160–164)—all in Cranstoun (1891) vol. 1.

pill as the author of *Ane Answer maid to the Sklanderaris*, and it would seem that the fictitious name of ‘Maddie’ may be little more than an open secret. In terms of content and message, this kind of lyric is a new departure—abounding, as it does, in persiflage, and naming names of individuals when not merely hinting darkly at scandals and corruptions too hot to mention in print. The stanzas are often pregnant with *significatio*, and historical topicality of allusion—or something that looks very like it—is a regular feature. As a specimen, we may take some lines from one stanza of the Sempill poem, *The Regentis Tragedie* (1570):

Gif murtherars for geir get ony grace,
 Ye will be schent; think on, I say, for gude;
 Sen art and part ar gyltie of his blude,
 Quhy suld ye feir or fauour thame for fleiching?
 Ye hard your self quhat Knox spak at the preiching.

86–90⁴²

If murderers receive any mercy for bribes, / you [lords and ladies] will be ruined. Think about it, for your welfare; / since scheming and complicity are guilty of his [i.e., the Regent's] blood, / why should you fear or favour them for [their] fawning? / You yourselves heard what Knox said at the preaching.

This poetry is focused on what is currently sensational, makes great play with a loud rhetoric of accusation and suggestion, and delights in minatory allusions to prominent figures of the contemporary scene (*in casu* the Reformer, John Knox). Whatever the aesthetic quality of such verse, its rhetorical power is beyond question.⁴³ The lyric has become the handmaid of factional politics, and the genre has been chosen for its power to render the political and satirical message all the more pungent—more so, that is, than even the pulpit rhetoric of Knox.

At the beginning of the sixteenth century there would seem to be a distinct dearth of Scottish lyric poetry: by the end of the same century, there is a positive proliferation. To some extent, of course, this will have been the accidental result of normal losses, and of the obvious rule that, *ceteris paribus*, later textual witnesses have a better chance of survival than do earlier ones. On the other hand, one may point to new roles for the lyric—not only for the expression

42 Cranstoun (1891) vol. 1, 103.

43 As McElroy ((2007) 321–322) explains, the generally unfavourable critical opinion regarding these poems has greatly impeded a proper appreciation.

of more or less traditional attitudes of religious devotion, moral didacticism, or courtly love, but now also as the record of the way that poets reacted to social change and to doctrinal innovations. To a large extent, the lyric in the early modern age has become a less socially circumscribed, and more publicly inclusive, genre, and a measure of this change is the ever-increasing use of the medium of print. In the age of the placard, lyrics were often written to be 'set up' in public places: even Sir Richard Maitland composed a three-stanza lyric under the heading 'To be put in ony publict hous' [To be displayed in any house open to the public].⁴⁴ On the other hand, private collections of lyrics (typically in manuscript) after the Reformation came to serve a valuable function as anthologies for those readers interested to access the literary achievements of earlier generations of Scottish poets, together with the lyric productions of a contemporary royal court (that of Mary Stuart) in an age that regarded courtly culture with mixed feelings.

Bibliography

- Anderson, D. 1936. *The Bible in Seventeenth-Century Scottish Life and Literature*. London.
- Bawcutt, P. (ed.). 1998. *The Poems of William Dunbar*. 2 vol. Glasgow.
- Bawcutt, P. 2005. Manuscript miscellanies in Scotland from the fifteenth to the seventeenth century. In *Older Scots Literature*, ed. Sally Mapstone. Edinburgh: 189–210.
- Beattie, W. (ed.). 1950. *The Chepman and Myllar Prints. Nine tracts from the first Scottish press, Edinburgh 1508, followed by the two other tracts in the same volume in the National Library of Scotland: a facsimile with a biographical note*. Edinburgh.
- Bell, W. (trans. and ed.). 1992. *The collected poems of Mary, Queen of Scots*. London.
- Bennett, J.A.W. 1955. *Devotional Pieces in Verse and Prose*. Edinburgh, London.
- Bower, W. 1993–1998. *Scotichronicon*. ed. D.E.R. Watt et al. 9 vol. Aberdeen.
- Craigie, J. 1958. *The Poems of James VI of Scotland*. 2 vol. Edinburgh, London.
- Craigie, W.A. (ed.). 1919–1927. *The Maitland Folio Manuscript*. 2 vols. Edinburgh.
- Craigie, W.A. (ed.). 1923–1925. *The Asloan Manuscript*. 2 vols. Edinburgh, London.
- Craigie, W.A. (ed.). 1920. *The Maitland Quarto Manuscript. Containing poems by Sir Richard Maitland, Arbuthnot, and others*. Edinburgh, London.
- Cranstoun, J. (ed.). 1891–1893. *Satirical Pieces of the Time of the Reformation*. 2 vols. Edinburgh, London.

44 *Maitland Folio Manuscript*, Craigie (1919) 36–37. *Ane Answer to the Sklanderaris* has been endorsed with the words 'An answer to the Bills sett upp against the Regent of Scotland': Cranstoun (1891) vol. 1, 67.

- Cunningham, I.C. 1994. The Asloan Manuscript. In *The Renaissance in Scotland: Studies in Literature, Religion, History and Culture offered to John Durkan*, ed. Alasdair A. MacDonald, Michael Lynch and Ian B. Cowan, 107–135. Leiden.
- Elliott, K., and H.M. Shire 1964. *Music of Scotland 1500–1700*. Second Edition. London. (Musica Britannica xv).
- Gray, D. 1974. A Scottish 'Flower of Chivalry' and his book. In *Words: Wai-te-ata Studies in English* 4: 22–34.
- Hadley Williams, J. 2003. James V of Scots as literary patron. In *Princes and Princely Culture*, ed. Martin Gosman, Alasdair A. MacDonald and Arjo Vanderjagt (2 vol.), vol. 1. Leiden: 173–198.
- Van Heijnsbergen, T. 1994. The Interaction between literature and history in Queen Mary's Edinburgh: The Bannatyne Manuscript and its prosopographical context. In *The Renaissance in Scotland: Studies in Literature, Religion, History and Culture offered to John Durkan*, ed. Alasdair A. MacDonald, Michael Lynch and Ian B. Cowan. Leiden: 183–225.
- Van Heijnsbergen, T. 2005. Amphibious lyric: literature, satire and dry land in early-modern verse. In *Notis musycall: Essays on Music and Scottish Culture in Honour of Kenneth Elliott*, ed. Gordon Munro et al. Glasgow: 165–180.
- Van Heijnsbergen, T. 2007. Advice to a princess: the literary articulation of a religious, political and cultural programme for Mary Queen of Scots, 1562. In *Sixteenth-Century Scotland: Essays for Michael Lynch*, ed. Julian Goodare and Alasdair A. MacDonald. Leiden: 99–122.
- Van Heijnsbergen, T. 2010. Studies in the Contextualisation of Mid-Sixteenth-Century Scottish Verse. PhD diss. Glasgow.
- Lynch, M. 2003. The reassertion of princely power in Scotland: the reigns of Mary, Queen of Scots and King James VI. In *Princes and Princely Culture*, ed. Martin Gosman, A.A. MacDonald and Arjo Vanderjagt. 2 vols. Vol. 1. Leiden: 199–238.
- MacDonald, A.A. 1978. The Middle Scots Religious Lyrics. PhD diss. Edinburgh.
- MacDonald, A.A. 1983. Poetry, Politics, and Reformation Censorship in Sixteenth-Century Scotland. *English Studies* 64: 410–421.
- MacDonald, A.A. 1986. The Bannatyne Manuscript—A Marian Anthology. *Innes Review* 37: 36–47.
- MacDonald, A.A. 2001a. Scottish poetry of the reign of Mary Stewart. In *The European Sun*, ed. Graham Caie et al. East Linton: 44–61.
- MacDonald, A.A. 2001b. Sir Richard Maitland and William Dunbar: Textual Symbiosis and Poetic Individuality. In *William Dunbar, 'The Nobill Poyet': Essays in Honour of Priscilla Bawcutt*, ed. Sally Mapstone. East Linton: 134–149.
- MacDonald, A.A. 2003a. The cultural repertory of Middle Scots lyric verse. In *Cultural Repertoires: Structure, Functions and Dynamics*, ed. Gillis J. Dorleijn and Herman L.J. Vanstiphout. Leuven: 59–86.

- MacDonald, A.A. 2003b. The early reception of German literature in Scotland. In *Literatur—Geschichte—Literaturgeschichte*, ed. Nine Miedema and Rudolf Suntrup. Frankfurt am Main: 263–276.
- MacDonald, A.A. 2003c. Princely culture in Scotland under James III and James IV. In *Princes and Princely Culture*, ed. Martin Gosman, Alasdair A. MacDonald and Arjo Vanderjagt, 2 vols. Vol. 1. Leiden: 147–172.
- MacDonald, A.A. 2005a. Lyrics in Middle Scots. In *A Companion to the Middle English Lyric*, ed. Thomas Gibson Duncan. Cambridge: 242–261.
- MacDonald, A.A. 2005b. On first looking into the ‘Gude and Godlie Ballatis’ (1565). In *Older Scots Literature*, ed. Sally Mapstone. Edinburgh: 230–242.
- MacDonald, A.A. (ed.). 2015. *The Gude and Godlie Ballatis*. Edinburgh.
- MacQueen, J. (ed.). 1970. *Ballattis of Luve*. Edinburgh.
- McElroy, T.A. 2007. Imagining the ‘Scottis Natioun’: Populism and Propaganda in Scottish Satirical Broad-sides. *Texas Studies in Literature and Language* 49: 319–339.
- Mitchell, F.A. (ed.). 1897. *The Gude and Godlie Ballatis*. Edinburgh, London.
- Patrick, M. 1949. *Four Centuries of Scottish Psalmody*. London.
- Reid Baxter, J. 2004. Elizabeth Melville, Lady Culross: 3500 new lines of verse. In *Women and the Feminine in Medieval and Early Modern Scottish Writing*, ed. Sarah M. Dun-nigan C. Marie Harker, Evelyn S. Newlyn. Basingstoke: 195–200.
- Reid Baxter, J. 2005. The songs of Lady Culross. In *Notis musycall: Essays on Music and Scottish Culture in Honour of Kenneth Elliott*, ed. Gordon Munro et al. Glasgow: 143–163.
- Shire, H.M. 1969. *Song, Dance and Poetry of the Court of Scotland under King James VI*. Cambridge.
- Tod Ritchie, W. (ed.). 1928–1934. *The Bannatyne Manuscript*. 4 vols. Edinburgh and London.

Index of Names

- Aaron 42
Abraham 191
Absolon 133
Achitophel 133
Adolf of Nassau 143, 282
Aeneas 68, 191, 194
Alba 140
Albrecht IV. von Bayern-München 87, 90–92, 94, 96–97, 104, 111–112, 115
Albrecht Friedrich 239
Albrecht Habsburg 277
Albrecht von Brandenburg-Culmbach 128
Albrecht von Preußen 236–237
Alexander III 286
Alighieri, Dante 11, 262–264, 267–268
Apollo 214
Arbuthnot, Alexander 289
Archduke Albrecht 272
Aristotle 218
 Aristotelian 84
Arthur
 Arthurian 66, 78
Asloan, John 294
Athanasius of Alexandria 43, 50
Augustine 46, 50, 219, 279
 Augustinians / Augustiner 1, 163–164
Avitus, Alcimus 218

Bacchus 214
Balassi, Bálint 72, 83
Bannatyne 291, 294
Barak 45
Barbier Andrasch 75
Baron, Hans 260
Basil of Caesarea / Basilius von Cäsarea 11, 231–235, 240–242, 244–247, 249
Bassandyne, Thomas 289
Báthori, Boldizsár 75
Báthori, Sigismund 76
Beheim, Michael 11–12, 271–284
Bellenden of Auchnoul, John 289, 294
Beuttner 30, 32
Bijns, Anna 10, 161, 163–175
Boccaccio 67, 78
Boethius 50, 51
 Boethian 51

Bonohominis, Alphonsus 274
Brednich, Rolf Wilhelm 22, 25, 63, 69–71, 75, 81–83
Brucker, Gene 260
Bschlagngaul, Caspar 73–75, 80
Bugenhagen, Joannes 217
Burke, Peter 61–63, 71
Buschius, Hermannus 213–217, 221–224, 228–229

Cailleu, Colijn 185–186, 188–189
Caligula 133
Callimachus 66
Calvinist 191, 287, 299
 calvinistisch 149
Camerarius, Joachim 237
Capella, Martianus 218
Castelein, Matthijs de 165, 185, 187
Castor 214
Certeau, Michel de 283
Charlemagne 78
Charles V / Karl V 69, 125, 128
Charteris, Henry 289
Chepman, Walter 290
Cimdarsus, Joachim 245
Cock, Simon 30, 41, 43
Coigneau, Dirk 8, 10
Contraremonstranten 149
Coornhert, Dirk Volkertsz. 141
Corvinus, John 65
Corvinus, Mathias 64–66, 75
Coster, Samuel 25, 32, 34
Costerius, Henricus 48–49
Cramer, Barbara 246
Cyprianus 218
Czauck, Simon 73

Dabbertana, Esther 246
David 42–43, 148, 181, 219, 240
Debora 45
Debussy, Claude 54
Dellingshausen, Konrad 126, 132, 137
d'Heere, Lucas 46
Dido 191, 194
Diether of Isenburg 282
Domitian 133

- Dunbar, William 288, 290–292
- Elisabeth von Bayern 87, 90, 99
- Erasmus of Rotterdam / Desiderius Erasmus
5, 161–163, 214, 217, 221, 228
- Erich von Braunschweig 98, 104–106, 113
- Erskine, Earl of 292
- Etzel, Caspar Otto 246
- Ezechiel 170, 182
- Fastraet, Christiaen 189
- Ferdinand of Habsburg 68–69
- Ferrer, Vincent 274
- Firenze, Andrea da 260
- Firenze, Paolo da 11, 260–267
- Franciscans / Franziskaner 78–79, 161, 163–167
- Frederick III 271, 273, 275, 277
- Frederik Hendrik of Orange / Friedrich
Heinrich von Oranien 9, 123, 140, 149–150, 152–153
- Frederick the Victorious 271, 278
- Fruytiers, Jan 45–46
- Funcius, Andreas 246
- Funcius, Concordia 246
- Gabelkover, Oswald 104
- Galeotto Marzio 64–65, 82–83
- Ganelon 80
- Gaurus 226–227
- Georg Friedrich von Brandenburg 239, 245
- Georg von Sachsen 125, 138
- George 186
- Gern von Ems, Hans 107
- Gesztí, Ferenc 74
- Geuzen 8–9, 140
- Glaser, Hans 112
- Görcsöni, Ambrus 75
- Göli 22
- Gottfried von Neifen 22
- Graces 213
- Gratius, Ortwinus 223–224
- Groenland, Juliette 10
- Gutenberg, Johannes 27
- Gyulai, Márton 72
- Habsburger 91, 99, 115
- Harbarth, Burchard 246
- Hegius, Alexander 218, 221–222
- Heine, Heinrich 2
- Heinsius, Daniel 3
- Heinze, Joachim 5
- Heltai, Gáspár 70
- Henry the Lion 6
- Henry the Younger of Brunswick-
Wolfenbüttel / Heinrich der Jüngere von
Braunschweig-Wolfenbüttel 9, 123, 125–126, 139
- Herzog Christoph von Bayern-München 115
- Herzog Ernst 35
- Herzog Georg der Reiche von Bayern-
Landhut 87, 90–91, 93–94, 96
- Heselloher, Hans 22, 33
- Hessus, Eobanus 220
- Hijarbas 191
- Hildebrand 35, 141
- Hoffmann von Fallersleben 24
- Hohmann, Thomas 280, 284
- Hollander, Dierick den 194
- Holofernes 193
- Holznel, Franz Josef 2, 8, 11
- Hoogstraten, Jakob von 222–224
- Hood, Robin 61
- Houwaert, J.P. 141
- Hume, Alexander 297
- Humanists / Humanisten 10, 64, 68, 78, 115,
213–226, 228–229, 231–232, 234, 238,
242, 261
- Hunyadi, Johan 78–79
- Hussite 272, 281
- Hutten, Ulrich von 220
- Iridus, Andreas 246
- James V 288–289
- James VI 288, 297
- Jan of Ruusbroec 6–7
- Jansz, Lauris 189, 203
- Jerome 219
- Johannes 127, 169, 180, 262
- John of Capistrano 78
- Joseph (father of Jesus) 48–49
- Joseph (son of Jacob) 240
- Joshua 75
- Judas 126–127, 133
- Judith 193
- Juliane 133
- Jupiter 191, 268

- Juslin, Patrik 52
 Juvenal 218
- Kain 133, 181, 279
 Kellermann, Karina 63, 71, 81, 107, 109, 114
 Kemener, Timann 225–228
 Kendi, Sándor 75–76, 80
 Keßler, Judith 8, 10, 172
 King Ludwig 80
 Knox, John 297, 302
 Korn, Johann 246
 Korn, Ursula 246
 Kröll, Simprecht 24–25
 Kurtz, Johann 111–112, 115
- Lactantius 219
 Lalaing, Charles de 167
 Landini, Francesco 260–261
 Lang, Niklas 28
 Langius, Rudolphus / Langen, Rudolf von
 214, 221–222
 Lanza, Antonio 260
 Lawet, Robert 189, 203
 Lekprevik, Robert 297, 301
 Levitin 54–55
 Liliencron 92, 96–97, 104
 Lindenschmidt 23, 28, 33, 35
 Lindsay, David 289
 Lindsay of Pitscottie, Robert 289
 Listrius, Gerardus 214, 216, 228
 Loschi, Antonio 261
 Louis 11, king of Bohemia and Hungary 63,
 76
 Ludwig, Friedrich 260
 Luke / Lukas 169, 278
 Luther, Martin 1–2, 4–5, 10, 28, 122, 126, 128,
 133, 161–168, 174–175, 300
 Lutherans / Lutheraner 5, 170–171, 175, 287
- MacDonald, Alisdair A. 11–12
 Mahomet 78
 Maitland of Lethington, Richard 289, 296,
 303
 Maletzke, Gerhard 90
 Mansfelt, Maria von 167
 Mansfelt, Peter Ernst von 167
 Mantuanus 218
 Margaret of Austria 188
 Mark 42
- Marnix van Sint Aldegonde, Philips van 141
 Marot, Clément 289, 297
 Martial 225–226
 Martinuzzi, Giorgio 73
 Mary of Burgundy 9, 188
 Matthæus / Matthäus 42, 181, 276, 278
 Maurits of Orange / Moritz von Oranien 9,
 123, 140, 149–150
 Maximilian I 69, 75, 87, 91–92, 94, 97–108,
 111, 113, 115
 Meerbeke, Margaret of 6–7
 Meistersinger 30, 70, 82
 Melancthon, Philipp 237
 Melville, Elizabeth / Lady Culross 297
 Melville, James 297
 Mercury 214, 218
 Miriam 42, 45
 Monterosso, Raffaello 263–264
 Montgomerie, Alexander 288, 289, 297
 More, Thomas 5
 Moses 45
 Mühlethaler 7
 Müntzer, Thomas 125
 Müntzer, Wilhelm 125
 Murellius 10, 213–229
 Myllar, Andro 290
- Nádas, Johan 261
 Nagybáncai, Mátyás 79
 Neidhart 22
 Nero 126–127, 133
 Netzenbart, Crist 88–89, 111
 Nicholas of Brunswick 28, 33
 Nicholas von Dinkelsbühl 278
 Niemeyer, Friederike 271
 Niesner, Manuela 275–276, 278, 284
 Norvell, Robert 289
- Odysseus 241
 Oldenbarnevelt, Johan van 149
 Opitz, Martin 3
 Orlando 78–79
 Öser, Irmhart 274–278
 Osiander, Andreas 237
 Osterberger, Georg 232–233, 245
 Ovid 218, 220
- Pallas Athena 214
 Pantenus, Laurentius 239, 246, 248

- Paolo da Firenze 11, 260–268
 Paul / Paulus 42–43, 46, 181, 186, 189, 192,
 202–203, 279
 Permann 98, 102
 Persius 218
 Pettegree, Andrew 2
 Peuntner, Thomas 278–282
 Pfalzgraf Philipp 87, 90
 Pharao 75
 Philipp II 140
 Philip the Good 3
 Philipp von Hessen 129
 Pindar 64, 66
 Pippinck, Henrick 166, 167
 Pius II 282
 Planudes, Michael 295
 Plato 66
 Pluto 133, 135–136
 Poliziano, Angelo 219
 Pollux 214
 Poltzin, Georg 246
 Praepositus, Jacobus 163
 Priamus 226–227
 Propertius 218
 Prudentius 218
 Pukánszky, Béla 67, 71
 Pulci, Luigi 78
 Puttenham, George 66, 83
 Pyramus 191, 194

 Rabbi Isaac 276
 Rabbi Samuel 274, 276–278
 Ravenna, Peter of 222–223
 Rhetoricians / rederijkers 7, 10, 32, 41, 124,
 141, 164–166, 173–175, 183–188, 194–196,
 199–200
 Reinmar 22
 Reißner, Adam 29–34
 Remonstranten 149
 Reuchlin, Joannes 224
 Rinuccini, Cino 261
 Robinson, Jenefer 54–55
 Roland 62
 Roovere, Anthonis de 185–186, 190
 Rotter-Broman, Signe 11, 265–266
 Roulans, Jan 48
 Rueber, Carl 75
 Ruprecht von der Pfalz 87, 90–97, 99, 104–
 106, 111

 Sabinius, Georg 237
 Sacchetti, Franco 261
 Saul 72, 133, 148, 192, 240
 Schaefer, Ursula 245
 Schlemmer 131
 Schmeltzl, Wolfgang 26–27
 Schneider, Hans 89, 112, 115–116
 Schobser, Hans 100
 Schrot, Martin 30, 34
 Schwenckfeld von Ossig, Caspar 29
 Schwenckfeld community 29, 32, 34
 Scott, Alexander 288–290, 292, 294
 Sélaf, Levente 3, 8–9, 23, 77
 Semei 133
 Sempill, Robert 301–302
 Sennacherib 74
 Shasüvar 74–75
 Sheermertens, Katherina 194
 Sick, Catharina 245
 Sick, Peter 245
 Sidney, Philip 63–66, 70, 82–84
 Silvius, Willem 45
 Sinnekens 194
 Slebusch, Heinrich 105
 Sloboda, John 51–53
 Solms, Amalia von 150
 Solomon / Salomon 180–181, 192, 234
 Speltacher, Paul 73, 80
 Steinkamp, Philipp 8–9, 23
 Stewart, Bernard 290
 Stewart, Henry / Lord Darnley 288, 295
 Stewart, William 288
 Stoltzer, Thomas 26–27, 29, 33
 Stuart, Mary 288, 295, 303
 Sunneberg, Wilhelm 115
 Susato, Tielman 44–45, 47
 Szapolyai, John 69
 Szapolyai, János 73, 77
 Szepesi, György 73–75
 Szerdahelyi Imreffy, János 73

 Tacitus 65
 Thisbe 191, 194
 Thomae, Josua 11, 232–236, 238–248
 Thucydides 66
 Tibullus 218
 Tinódi 61, 67–74, 80, 82, 84
 Titus 277
 Toepfer, Regina 11

- Tongeren, Arnold von 224
 Török, Bálint 74
 Trott, Eva von 125, 137
- Ulrich von Württemberg 112–113
- Valla, Giorgio 218
 vanden Gheenste, Stevijn 166
 van der Poel, Dieuwke 8
 van Esschen, Johannes 1, 163
 van Gemert, Guillaume 8–9
 van Vaernewyck, Marcus 49
 Västfjäll, Daniel 53
 Venus 191, 213–214, 299
 Virgil / Vergil 68, 84, 219
 Viri obscuri / Obscure men / Dunkelmänner
 216
 Vondel, Joost van den 123, 150, 152–154
 von Pienzenau, Hans 97–106, 108, 110
 Völker, Paul-Gerhard 110, 114
 Vos, Hendrik 1, 163
- Wachinger, Burghart 272, 284
 Waldis, Burkhard 123–125, 129–131, 133–134,
 136–138
 Warnar, Geert 6
 Weynsen, Matthias 164–166
 Willem van Zuylen van Nyevelt 43
 William of Orange / Wilhelm von Nassau 9,
 123, 139, 141–142, 151–152
 Willcocks, Samuel Pakucs 8, 11
 Winter, Martin 246
 Wishart, George 297
 Wittelsbacher 87, 90–91, 94, 99, 271, 278,
 282
 Wolf, Johannes 260
 Wolfgang 91–92, 94, 96, 112
- Xenophon 66, 234
- Zayner 100
 Zemplény, Ferenc 67, 77

Index of Places

- America 2, 29
 New World 33
 North America 29
- Austria / Österreich 98, 99, 272
 Ambras 29, 34, 77, 129–131
 Graz 274
 Habsburg 64, 68–69, 76–77, 83, 91, 99,
 115, 271, 273, 277, 282
 Hall 73
 Innsbruck 98
 Krems 28
 Kufstein 90, 97–102, 104, 106–108
 tirolisch 99
 Vienna / Wien 11, 89, 221, 271–275, 277–
 278, 280, 283
- Baltic 281
- Belgium *see* Low Countries
- Croatia 75
- Czech Republic
 Bohemia / Böhmen 63, 71, 111–113, 115,
 272
 Böhmisch 87, 98, 106
 Czech 62
 Eger 71
 Prague 74
- Egypt
 Egyptian 75, 219
- Europe / Europa 12, 29, 61–62, 66, 217, 227,
 236, 277, 287, 297, 299
 European / europäisch 5, 8, 12, 41, 61–62,
 69, 77–78, 115, 148, 245, 271–272, 288,
 295
- France / Frankreich 74, 77, 79, 83, 191, 262
 Burgundy 2, 9, 188
 Colmar 31
 French / französisch 2, 5–7, 10, 44, 48,
 74, 140, 152, 164, 183–185, 260, 287–288,
 290
 Orange 9, 139
 Paris 221, 259, 262
 Roncevaux 79
 Rouen 54
 Strasbourg 31, 32
- Germany 4, 73, 80
 Albertina 236–240, 242, 246, 248
 Alemanic 31
- Augsburg 30, 92, 97
Badisch 90
Bavaria / Bayern 2, 87, 98, 105, 115, 132,
 272
Bayerisch 87, 90–91, 99, 124
Brandenburg 87, 128, 239, 245, 251
Bremen 132, 163
Brunswick / Braunschweig 24, 28, 33, 98,
 104–106, 113, 122–124, 128, 132, 134, 154
Brunswick-/Braunschweig-Wolfenbüttel
 9, 121, 125, 139
Burghausen 91, 93–94
Cologne / Köln 105, 115, 213, 218–224, 226
Culmbach 128
Dillenburg 123, 140
Eger 61, 71–72, 74
German / deutsch 2–9, 19, 21–23, 28–29,
 34–35, 61–63, 66–67, 69–77, 79–84, 100,
 271–272, 274, 287, 300
Germanic 65
 germanistisch 121
 Germanohone 63
 Goslar 125, 128, 132
 Gotha 88–89, 112
 Heidelberg 77, 162, 271, 278, 282–283
 Hessen 87, 124, 128–129, 132
 hessisch 124
 Hildesheim 125, 128
 Ingolstadt 90, 91, 93, 221
 Kaub 110
 Landshut 9, 87, 89, 91–94, 96, 101, 103,
 107, 109, 111–112, 114–116
 Leipzig 223
 Low German 24–25
 Lower Rhine 5
 Lower Saxony 24
 Magdeburg 2
 Mainz 132, 282
 Mansfelt 165, 167
 Mühlberg 128
 München 87, 89, 115
 Münster 217, 219–220, 222, 225–228
 Neumarkt 111
 Niederbayern 91, 93, 96
 Niederbayerisch 91, 93, 96, 105, 107, 111–
 112

- Niederrheinisch 5
 Nuremberg / Nürnberg 73, 87, 111–112,
 115–116
 Oberbayern 91, 95–97
 Oberbayerisch 87, 91–92, 94–95, 109
 Oberpfalz 87
 Pfalz 87, 90–94, 96–98, 100–101, 105, 108,
 111–112
 Pfälzisch 99, 107–108, 111
 Pommern 239
 Preußen 236, 239
 preußisch 22, 25, 27, 30, 237, 239
 Regensburg 128
 Rhineland / Rheinland 164, 220, 272, 282
 Rostock 22, 24–26
 Rügenwalde 239
 Sankelmark 3
 Sankt Emmeram 128
 Sachsen 124–125, 128, 131–132, 138
 Saxon 73, 76
 Schmalkaldisch 124–125, 128
 Schöningen 126
 Schwäbisch 87
 Sievershausen 128
 Solms 150
 Upper German 21, 23–25, 29–30
 Treptow 217
 Tübingen 24
 Vilshofen 111–113
 Waldsassen 110
 Westphalia 215, 217, 222
 Wildbad 90
 Wittenberg 161, 223
 Wolfenbüttel 124, 128, 132, 245
 Württemberg 87, 112, 115
- Great-Britain
 Aberdeen 289
 Anglo-Saxon 286
 Britain 74
 Cambridge 295–296
 Edinburgh 289, 294
 England 286
 English 19, 45, 61, 64, 66, 183, 282, 287,
 294–295, 301
 Gaelic 286
 Scotland 11, 286–291, 293, 295–297, 299, 301
 Scottish 286–289, 293–294, 296–298,
 300, 302–303
 Scots 287–288, 290
- Greece 219
 Boeotia 213
 Greek / griechisch 50, 64, 66, 219, 231–
 232, 234, 246, 248, 295
 Olympian 214
 Hungary 63–65, 68, 70–72, 74–77, 79–80
 Hungarian 3, 9, 61–70, 72–84
 Mohács 63, 76–77, 80
 Nádudvar 73–74
 Israel 139, 148, 170, 182, 277–278
 Hebrew 219, 224
 Holy Land 273
 Jerusalem 179, 277
 Nineveh 194
 Italy / Italien 77, 125, 259, 290
 Italian / italienisch 9, 61–64, 66, 74, 77,
 79–84, 218, 222, 259–260
 Florenz 260–263
 Florentine / Florentiner 11, 259–261, 264
 Mailand 260–262
 Paduan 78
 Pisa 11, 261–262
 Ravenna 222–223
 Rome 21, 24, 219, 222, 282
 Roman / römisch 50, 65, 100–101, 215,
 223, 277, 282
 Toscaner 262–263
 Latin / lateinisch 5, 7, 11, 22, 48, 66–67, 70,
 74, 83, 168, 214–215, 217, 219–221, 223–
 225, 229, 231–232, 242, 274, 276, 278,
 286–287
 Lithuania 281
 Low Countries 5, 7, 10, 217
 Alkmaar 213, 217, 227
 Antwerp 7, 10, 24–26, 30, 32, 41, 43–45,
 47–49, 161, 163–164, 166–167, 196–
 199
 Amsterdam 24–25, 32, 171
 Berchem 192
 Brabant 6, 183, 187
 Breda 187
 Bruges 191
 Brussels 1, 165, 167
 Deventer 217–222, 228
 Dordrecht 149
 Dutch / niederländisch 3–9, 24–25, 30–
 33, 43–45, 48, 121–123, 139–141, 148–150,
 152, 154, 161, 163–164, 167–168, 183, 185,
 194, 200, 217

- Flanders / Flandern 30, 49, 183, 163, 167,
 185
 Flemish 3, 7, 25, 31–33, 44
 Ghent / Gent 49, 165–166, 196–199
 Haarlem 189, 197
 Holland 183, 227
 Leiden 147, 150
 Leuven 221
 Maastricht 140–141, 145
 Netherlands / Niederlande 4, 9, 30, 122–
 124, 139–141, 145–147, 150–152, 163–164,
 183, 215, 217, 220–221
 Noordwijk 193, 197
 Nyeuwervaert 186–188, 190
 Roermond 213
 Rotterdam 193, 196–197
 's-Hertogenbosch 198
 Tienen 196–199
 Utrecht 43, 140
 Zeeland 183
 Zoutleeuw 196, 198–199
 Zwolle 214, 227–228
- Morocco
 Fez 274
- Netherlands *see* Low Countries
- Poland
 Königsberg 10, 11, 231–242, 245–249
 Pommern 239
 Silesian 29
- Red Sea 75
- Rhein 87, 98, 164
- Romania
 Lippa 73
 Rumanian 62
 Temesvár 70
 Transylvania 73, 75–76
 Transylvanian 73, 76
- Scandinavia 33
 Scandinavian 30, 61
- Serbia
 Belgrade 78–79, 282
 Serbian 61
 Szabács 63
- Slavic 61
- Slovakia
 Szalka 70, 72
- Spain / Spanien 122, 139, 142, 149, 151, 153
 Spanish / spanisch 61–62, 122, 139–140,
 142, 147, 150, 152
- Switzerland
 Basel 274
 Habsburg *see* Austria
 Swiss 83, 300
- Tunisia
 Tunis 274
- Turkey
 Constantinople 281
 Kleinasien 236
 Troja 241–242
 Turkish 61, 64, 68, 71–75, 78, 281–282
 Turks / Türken 62–63, 65, 73–76, 78–79,
 236, 281

Index of Authors and Titles

- Abrahams offerhande 191
Ain Lied von der behemschen schlacht
107
Ain spruch von herzogen Albrechten und
vom pfalzgraven 90, 92
Alighieri, Dante
Commedia 262
Inferno 262–263
Antwerpens Olijftack: spel van sinne in
Antwerpen 1561 198
Aristotle
Politica 218
Augustine
Confessiones 50, 219
De doctrina christiana 219
De musica 50

Ballad of Chevy Chase 64
Battle of Szabács 63
Beheim, Michael
Ain straff auff die fursten dy die juden
halten 273
Büchlein von den Juden 272
Büchlein von der Liebhabung Gottes
271, 277–278, 280, 282, 284
Dises geticht sagt von mancherlai keczere
und zaber 273
Von geilern und sterczern 273
Bekentnis und Clag Herzog Heinrichs von
Braunschweig des Iüngern 124–125, 128,
134–139
Benzenauer-Lied 97, 100, 102–107
Bible
1 Corinthians / 1 Korinther 43
1 Thessalonians / 1 Thessalonicher 172,
179
2 Kings / 2 Könige 74
Colossians / Kolosser 43
Ecclesiastes 45–46
Ecclesiasticus 45–46
Ezekiel / Ezechiel 170, 182
Exodus 42, 219
Jeremiah / Jeremia 172
Jesus Sirach 45
John / Johannes 127, 169, 179–180
Luke / Lukas 169, 172, 179, 278
Mark / Markus 42
Matthew / Matthäus 42, 180–182, 276,
278
New Testament 50
Old Testament 46, 74, 273
Psalms / Psalmen 12, 31, 42–43, 47, 49–
50, 138, 219, 297–298
Zechariah / Sacharja 179
Bijns, Anna
Refereyn declarerende uut der heyliger
scriftueren / dat de menschen hebben
eenen vryen wille 168, 179
Schoon ende suverlijc boecxken inhou-
dende veel constige refereynen 166
Seer soon ende suyver boeck, ver-
clarende die mogentheyte Gods, ende
Christus ghenade, over die sondighe
menschen 166
So sijn dees woorden te vergeefs gespro-
ken 161, 169, 179–182
Tsijs eertsce duvels die de menschen
quellen 166
Tweede boeck vol schoone ende con-
stige refereynen 166
Boccardo, G.
Pylade Brixinai grammatici versus hex-
ametri 220
Boere-klucht van Teeuwis de boer en men-
juffer van Grevelinckhuysen 25, 32
Boethius
De institutione musica 50
Bremerberger Ton 82
Bschlagngaul, Caspar
Ein news liedt dem Scharmützel und
Niderlag, so fast einer Schlacht zuver-
gleichen, wider den Bluddürstigen
Türcken 73
Buschius, Hermannus
Epigrammaton 222
Funeral lamentation or epicedion on the
bitter and premature death of Joannes
Murmellius from Roermond 213,
216–217, 228
In Acerbum Joannis Murmelli Ruremun-
densis Obitum Funebre Lessum sive
Epicedion. 1. Köln, E. Cervicornus 1517

2. Alkmaar, J. Daventriensis 3. Köln,
1518 H. Quentell 1518 213
Vallum humanitatis 214
- Caesarea, Basil of
De invidia 11, 233–234, 238, 245–247
Oratio divi Basilii de nocentissimo
invidiae vicio 232–233
- Cailleu, Colijn
Die geboorte van Vrou Margriete 185,
188–190
- Capella, Martianus
De nuptiis philologiae et Mercurii 218
- Castelein, Matthijs de
De const van rethoriken 165, 185
- Certeau, Michel de
The Practice of Everyday Life 283
- Chanson de Roland 62
- Cimdarsus, Joachim
Carmen gratulatorium 245
- De sacramente vander Nyeuwervaert 186–
188, 190
- De bekeeringe Pauli 186, 192
- De Evangelische Leeraer 191
- De Ghichtige Mensche 189
- De Ontrouwe Rentmeester 186
- De sotslach 195
- Die heijlige kercke tegen heresije 186
- Die mensch is seer dom ghesint 30
- Die propheet Jonas 186, 194
- Die sinen voet set in eenen doren 30
- Die welt die hat ain thummen mut 19, 21,
25, 30, 32, 34
Die Welt hat einen thummen muot 21
Die Welt die hat ein' dummen Mut 21
Die Welt die fuort ein dummen mut 28
Die wellt die hatt ain thumen mut 29
- Dunbar, William
Hale, sterne superne 291
- Een boerman 21, 31
- Ein schönes lied von Kopfstain 97, 100
- Ein schön und lustig Historia wie Gott der
Allmechtig Bathori Sigismund dieses
armen Sibenbürgens Fürsten vnnd L.H.
wunderbarlich erettet hat 76
- Elckerlijc 185–186, 188, 191
- Epistulae obscurorum virorum 224
- Erasmus, Desiderius
De libero arbitrio diatribe sive collatio
162
Laus stultitiae 214, 228
Es fur ein paur gen holz 22
- Fastraet, Christiaen
Sint Trudo 189
- Firenze, Paolo da
Godi Firenze 11, 261–262, 265–268
- Floris ende Blancefloer 7
- Frölich will ich singen 80
- Fuhrleut die han einen guten mut 29
- Ghistele, Cornelis van
Eneas en Dido 191
- Görcsöni, Ambrus
Árpád vala fõ az kapitánságban 75
- Gyulai, Márton
Epinicia Pálffy Miklós és Schwarzenburg
diadalmáról 72
- Haarlemse Pellicanisten: spel van sinne in
Rotterdam 1561 197
- Heltai, Gáspár
Cancionale 70
- Heselloher, Hans
Von den üpplichen dingen 33
- Het lichamelijcke huis and De Desolate
Mensch 186
- Hildebrandston 35, 141
- Homer
Iliad 66
Odyssey 66
- Hoogstraten, Jakob van
Protectorium 223
- Ich woelt gern singen vnnd weyß nicht wie
28
- Istoria del Gran Turco quando fo roto a Bel-
grado in Ongaria 78, 80–81
- James I
The Kingis Quair 286
- Janz., Lauris
Lieft boven al 189
Meestal die om Pajis roepen 191
- Josep ende Maria 189
- Judaslied 127

- Kemener, Timann
 Compendium aureum etymologiae et syntacticae grammatices 227
 Compendium artis dialecticae 227
- Lactantius
 Institutiones 219
- Lancelot en prose 5
- Lancelot of the Laik 286
- Lawet, Robert
 De helighe sacramente 189
 De Verlooren Zoone 191
 Het vader onse 189
- Le bergier et la bergiere, sont a lumbre dung buysson 48
- Lekprevik, Robert
 Form of Prayers 297
- Lijnken was about to bake, my lord was going to knead / Lijnken sou backen, mijn heer sou kneen 47–48
- Lijnken's oven has been floured / Lijnkens oven is bestoven 47–48
- Lijsgen en Jan Lichthart 195
- Lindsay of Pitscottie, Robert
 Historie 289
- Listrius, Gerardus
 Carmen in malas et venenosas linguas 228
- Loschi, Antonio
 Invectiva in Florentinos 261
- Lucidarius 6
- Luther, Martin
 De servo arbitrio 162
 Ein feste burg 2
 Eyn neues lyed wyr heben an 1, 163
 Sendbrief an die Christen im Nederland 163
 Wider Hans Worst 122, 126
- Maddie
 Ane Answer maid to the Sklanderaris that blasphemis the Regent and the rest of the Lordis 301–303
 Maddeis Lamentatioun 301
 Maddeis Proclamatioun 301
 The Bird in the Cage 301
- Maitland, Richard
 Quhair is the blythnes that hes bene? 296
- Marseillaise 2
- Mauricius-Lied 123, 150–152
- Melville, James
 The Mindes Melodie 297
- Modus Liebinc 22
- Murmellius, Joannes
 Alcimi Aviti libri VI recogniti et emendati 218
 Angeli Politiani Manto 219
 Angeli Politiani Sylva cui titulus est Rusticus 219
 Baptistae Mantuani Carmen bucolicum 219
 Ciceronis epistolae quaedam selectae 224
 De magistris et discipulorum officiis epigrammatum liber 225
 De ratione instituendi pueros in schola triviali epistola 220
 Didascalici libri duo 218, 224
 Elegiae morales 220
 Epigrammata paraenetica 228
 Epistolarum moralium liber 217, 220
 Ex elegiacis Tibulli, Propertii ac Ovidii carminibus selecti versus magis memorabiles atque puerorum institutioni aptiores 218
 In artis componendorum versuum rudimenta tabulae 220
 Juvenalis tres satirae 224
 Liber aeglogarum 227
 Pappa puerorum 224, 227
 Prudentii carmen Divi Romani adversus gentiles certamen 218
 Prudentii Cathemerinon 218
 Prudentii In oratorium Symmachi libri II 218
 Tacii Caecilii Cypriani Carthaginensis episcopi de ligno salutiferae crucis carmen heroicum 218
 Versificatoriae artis rudimenta 220
- Naaman 192
- Neidhart fuchs 22
- Noordwijk: spel van sinne in Rotterdam 1561
 193, 197
- Ob ich schon arm und elend bin 23, 28

- Peuntner, Thomas
 Büchlein von der Liebhabung Gottes
 278, 280
- Planudes, Michael
 Greek Anthology 295
- Plato
 Republic 66
- Poliziano, Angelo
 Sylvae 219
- Poltzin, Georg
 Xeniolum 245
- Puttenham, George
 The Art of English Poesy 66
- Pyramus ende Thisbe 191
- Rabbi Samuel
 Letter of Rabbi Samuel 274, 277–278
- Roovere, Anthonis de
 Quiconque vult salvus esse 185, 188, 190
- Rorate coeli 33
- Ruusbroec, Jan of
 Vanden VII sloten 6, 7
 Spiritual Espousals 6
 Spiritual Ploughman / Geistlicher Acker-
 mann 30–31
- Sanct Jooris 185–186, 188
- Scott, Alexander
 Ballattis of luve 292
- 's-Hertogenbosch: spel van sinne in Antwer-
 pen 1561 198
- Sidney, Philip
 Defence of Poesie 63–64
- Sincte Paulus Bekerlinge 189
- Szepesi, György
 Historia cladis turcicae ad Nádudvar /
 Sásvár bég históriája 73–74
- Szerdahelyi Imreffy, János
 Szükség ezt megírom és meggondolnom
 73
- The Buik of Alexander 286
- The Gude and Godlie Ballatis 287, 297
- Thomae, Josua
 Carmine heroico translata et illustrata
 232–233
 Über den Neid 239, 242, 246
- Thucydides
 History oft he Peloponnesian War 66
- Tienen: spel van sinne in Gent 1539 196
- Tinódi, Sebastian
 Cronica 69–70, 73, 82
 Siege of Eger 61, 71–72
 Song on the Battle of Szalka 72
- Tollner Weise 82
- tReyne Maecxsele 193
- Tspel van Judith 193
- Valla, Georgius
 De expetendis en fugiendis rebus opus
 218
- Vergil
 Aeneid 68, 84
 Bucolics 219
 Georgics 219
- Verlaten Kennisse 194
- Vondel, Joost van den
 Princelied 123, 152
- Von der vnrainen welt 29–30
- Von erst so wöl wir lobern Maria die raine
 maid 82
- Vreese des Heeren en Wijsheijt 192
- Waldis, Burkhard
 Der Wilde Man von Wolffenbüttele 129
 Hertzog Heinrichs von Braunschweigs
 klage Liedt 123–124
 Warhafftige beschreibung/ der Belegerung
 vnd Schantzens/ für dem Haus
 Wolfenbüttel 129
 Wie der Lycaon von Wolffenbüttele/ itz
 newlich in einen Munch vorwandelt
 ist 129
- Was woellen wir aber heben an / Was wöll
 wir aber heben an? 28, 73
- Weltklage 30, 34
- Wercken der bermherticheyd IV 189
- Wercken der bermherticheyd VI 189
- Wercken der bermherticheyd VII 189
- Wilhelmus van Nassouwe 123, 140–142,
 148–150, 152, 154
- Xenophon
 Cyropaedia 66
- Zoutleeuw: spel van sinne in Antwerpen 1561
 196

Index of Primary Sources

- Ambras songbook / Ambraser Liederbuch
Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv.
no. 5410 28–29, 34, 77, 129–131
- Amoreuse liedekens 25
- Antwerp songbook
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek,
A 236.5 Poet. 24–26, 32, 41, 43, 45, 48
- Asloan manuscript 294
- Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. 1. 3. 4^o
10 (= Songbook of Adam Reißner) 29
- Bannatyne manuscript 288, 294–296
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin—
Preußischer Kulturbesitz, Hymn. 5020
30
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin—
Preußischer Kulturbesitz, Hymn. 5034
30
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin—
Preußischer Kulturbesitz: mgf 779 22
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin—
Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 40.190
(= Songbook of Wolfgang Schmeltzl) 27
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin—
Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 40613
(= Lochamer songbook) 22
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin—
Preußischer Kulturbesitz, Yd 7831, no. 41
30
- Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin—Preußi-
scher Kulturbesitz, Zf 7788R (lost) (=
Oudt Amsterdam Liedboek) 24–25
- Bern, Universitätsbibliothek, ZB Rar 315: 55
(Rar. Pf. Müller, Langnau, no. 50) 30–
31
- Brussels / Brüssel, Koninklijke Bibliotheek,
11 270 167
- Brussels / Brüssel, Koninklijke Bibliotheek,
19547 165
- Brussels / Brüssel, Koninklijke Bibliotheek,
L.P. 7795 (= Devout and Beneficial Book)
30–31, 34, 41
- Cambridge, Pepysian Library MS 1408 296
- Cambridge, Pepysian Library MS 2553 295
- Carmina Cantabrigiensia 22
- Codex Buranus 23
- Codex Rossi 259
- Codex Squarcialupi 261
- Colmar, Bibliothèque de la Ville: CPC 752
XVIIe 28, 30–31
- Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 1 C 28 (=
Haerlems Oudt Liedt-Boeck) 25
- Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 447 G 83
(= Rostock songbook) 32
- Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, kw pflf
2751 150
- Devout and Beneficial Book / Devoot ende
profitelijck boecxken
Brussels / Brüssel, Koninklijke Biblio-
theek, L.P. 7795 30–31, 34, 41
- Emden, Johannes a Lasco-Bibliotheek, Theol.
8^o 0795 H (= Souterliedekens) 31
- Erfurt songbook
Zwickau, Ratsschulbibliothek: 125 30.5.20.
(27) 28
- Erlangen, Universitätsbibliothek, Inc. 1446a
(= Songbook of Jörg Dürnhöfer) 31
- Fichard's songbook (lost) 22
- Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana,
Ms. Mediceo-Palatino 87 259
- Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana,
Archivio Capitolare San Lorenzo Ms. 221
259
- Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, Ms.
Panciatichi 26 (FP) 259
- Geuzenliedboek 140
- Ghent / Gent, Universiteitsbibliothek, 2166
165
- Glogau songbook
Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. ms.
40098 23, 26–27, 29–30
- Gotha, Schlossmuseum, Inv.nr. G. 35, 2/1925
88–89
- Haerlems Oudt Liedt-Boeck
Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 1C 28
25

- Hamburg, SB u. UB, cod. hist. 31e, 390^v 89
- Heidelberg, Universitätsbibliothek, Codex Palatinus Germanicus 334 271
- Heidelberg, Universitätsbibliothek: cpg 696 22
- Heidelberg, Universitätsbibliothek: F 709 30
- Heidelberg, Universitätsbibliothek: F 1821 30
- Heidelberg, Universitätsbibliothek: F 4070 30
- Heidelberg, Universitätsbibliothek: F 5287 30
- Heidelberger Liederbuch 77
- Heinrich Laufenburg Codex
Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, Cod. *B 121 4^o 32
- Hofgreff songbook 70
- Housebook / Hausbuch of Simprecht Kröll
Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Vat. IV. 228 24–25
- Innsbruck, Jesuitenkolleg Bibliothek, Nr. 42214 30
- Jena, Universitätsbibliothek, 12 Bud. Sax. 6 (24) 28
- Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. St. Blasien 77
- Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Mus. ms. 40098 (= Glogau songbook) 23, 26–27, 29–30
- Leiden, Universitätsbibliothek, Sign. Thys. pfl. 1151 123, 150
- Lochamer songbook
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin—
Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 40613 22
- London, British Library, MS Arundel 285 295
- London, British Library, Additional 29987 259
- Lucca, Archivio di Stato, Ms. 184 259
- Maitland manuscript 295–296
- Munich / München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen 215/1 89
- Munich / München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mus. pr. 453 (= Songbook of Wolfgang Schmeltzl) 26–27
- Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. pr. 39 (= Songbook of Schöffler and Apiarius) 26–27, 30
- Niederrheinisches Morallbuch 5
- Oudt Amsterdam Liedboek
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin—
Preußischer Kulturbesitz, Zf 7788R (lost) 24–25
- Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fonds it. 568 259, 262
- Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. nouvelle acquisition française 6771 (= Codex Reina) 259
- Perugia, Biblioteca comunale Augusta, Ms. 3065 259
- Rome / Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Vat. IV. 228 (= Housebook / Hausbuch of Simprecht Kröll) 21, 24
- Rome / Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Rossi 215 259
- Rostock songbook
Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 447 G 83 32
- Rostock, Universitätsbibliothek: Mss. Phil. 100/2 22, 24–26
- Rostock, Universitätsbibliothek: Mss. Phil. 100/2 (= Rostock songbook) 22, 24–26
- Songbook of Adam Reißner 29, 31–32
- Augsburg, Universitätsbibliothek, Cod. 1. 3. 4^o 10 29
- Ulm, Stadtbibliothek: Hs. 6729–6734 29
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 76.13 Aug 2^o 29
- Songbook of Jörg Dürnhöfer
Erlangen, Universitätsbibliothek, Inc. 1446a 31
- Songbook of Schöffler and Apiarius
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. pr. 39 26–27, 30

- Songbook of Wolfgang Schmeltzl
 Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin—
 Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms.
 40.190 27
 Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 4
 Mus. pr. 453 26–27
- Souterliedekens 31, 32
 Emden, Johannes a Lasco-Bibliothek,
 Theol. 8^o 0795 H 31
- Strasbourg, Bibliothèque nationale et uni-
 versitaire, Cod. *B 121 4^o (= Heinrich
 Laufenburg Codex) 32
- The first music book / Het Ierste Musyck
 Boecxken 44–45
- Ulm, Stadtbibliothek: Hs. 6729–6734 (= Song-
 book of Adam Reißner) 29
- Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv.
 no. 5410 (= Ambras Songbook) 28–29,
 34, 77, 129–131
- Vienna / Wien, Österreichische National-
 bibliothek, Cod. s. n. 3344 22
 Vienna / Wien, Österreichische National-
 bibliothek, Cod. 2831 89
- Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek,
 14.6: 60^e (= Weimar songbook) 31
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, A:
 49.1 Poetica 233–234
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek,
 A 236.5 Poet. (= Antwerp songbook) 24–
 26, 32, 41, 43, 45, 48
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek,
 Cod. Guelf. 76.13 Aug 2^o (= Songbook of
 Adam Reißner) 29
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Gn
 Sammelbd. 10 (6) 124
- Zwickau, Ratsschulbibliothek: 125 30.5.20.
 (27) (= Erfurt songbook) 28