



III-24.031

Zagadnienia Rodzajów Literackich, XXXIII 2  
PL ISSN 0084-4446

INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN  
Biblioteka  
ul. Nowy Świat Nr 72  
00-330 Warszawa  
Tel. 26-68-63, 26-52-31 w. 47

ANDRZEJ DĄBRÓWKA  
Warszawa

## EPOCHE, GATTUNG, INDIVIDUELLER WERT

### ZUR EMPIRISCHEN STILGESCHICHTE DES MITTELNIEDERLÄNDISCHEN DRAMAS

Die Frage nach dem Vorhandensein einer „literarischen Stilgeschichte im Mittelalter“ wurde von Hugo Kuhn (1957:68) gestellt. Sein Aufruf zur Ausarbeitung von klaren Stilelementen hat das Sammeln von „möglichst vielen und verschiedenen“ „rein deskriptiven Fakten“ als die Voraussetzung einer philologischen Stilgeschichte bezeichnet, die nach den heutigen Anforderungen eine „berechtigte Interpretation“ möglich machen sollte. Zu den drei Ebenen oder Aspekten, die Kuhn hierarchisch ordnete (Epoche – Gattung – individueller Wert) soll noch die geographische Dimension hinzukommen, wodurch einerseits das Bild undurchsichtlicher wird, zugleich aber eine räumliche Alternative zu der Zeitdimension geschaffen wird: die ist notwendig, weil die Datierung sprachlicher oder künstlerischer Entwicklungen ohne ihre Lokalisierung bekanntlich keine vollständige Charakteristik bietet.

Der Bemühung um eine niederländische Stilgeschichte im Mittelalter verdanken wir die Untersuchungen von E. van den Berg – *Middelnerlandse verbouw en syntaxis* (1983), wo aufgrund einer umfangreichen syntaktisch-statistischen Erforschung von repräsentativen Textproben aus über 50 epischen Verstexten vier Versifikationsstile unterschieden worden sind; situiert chronologisch und geographisch bekamen diese Ausführungen den Wert einer Theorie, s.u. § 3.

Unabhängig von der Theorie Van den Bergs, die für die Epik gilt, habe ich im Rahmen meiner Dissertation über die mittelniederländischen Abele Spelen (1987) eine Prozedur zur Beschreibung der Versifikation im mittelniederländischen Drama entwickelt. Der vorliegende Aufsatz ist eine angepaßte Version der einschlägigen Abschnitte der Arbeit, erweitert um einige Bemerkungen zu einem größeren Korpus dieses Dramas.

Zuerst werden die Kategorien der Textstruktur in den Dramen aus dem Hulthemschen Kodex dargestellt, wobei in das System mehrere in der germanistischen Poetik bekannte Termini aufgenommen werden; danach werden die Frequenzen der einzelnen Erscheinungen in den vier ersten

Stücken (*Esmoreit*<sup>1</sup>, *Gloriant*<sup>2</sup>, *Lanseloet van Denemerken*<sup>3</sup>, *Winter ende Sommer*<sup>4</sup>) angegeben und statistisch interpretiert. Neben den vier genannten weltlichen Dramen, wofür unten die Abkürzungen E, G, L und W verwendet werden, betrifft der Aufsatz sechs gemeinsam mit den obigen Stücken überlieferte komische Nachspiele, die sog. Sotternien: *Lippijn*<sup>5</sup> (Li), *Die Buskenblaser*<sup>6</sup> (B), *Die Hexe*<sup>7</sup> (H), *Rubben*<sup>8</sup> (R), *Drie daghe here*<sup>9</sup> (D) und *Truwanten*<sup>10</sup> (T). Darüber hinaus umfaßt das Korpus des mittelniederländischen Dramas im weltlichen Bereich noch mehrere Stücke komischen Charakters und zwar die zahlreichen Interludien (z. B. *Een tafelspeelken van twee personagen om up der drij conijnghen avond te spelen*<sup>11</sup>, *Een tafelspeelken van twee personagen, eenen man ende een wijf, ghecleet up zij boersche*<sup>12</sup>), die Kluchten: *Een chuijte van Plaijerwater*<sup>13</sup>, *Een ghenouchelicke clute van Nu Noch*<sup>14</sup> sowie die späteren Farcen: *Esbatement van den appelboom*<sup>15</sup>, *Esbatement van Hanneken Leckertant*<sup>16</sup> (1541) u.a.m.

Unter den geistlichen Spielen befinden sich Mysterien (*Die eerste* und *Die sevenste Bliscap van Onser Vrouwen*<sup>17</sup>, das in dem Text eines Mirakels überlieferte *Masscheroen*<sup>18</sup>, *Vande Vroede ende Vdwaeze maegden*<sup>19</sup>) Mirakel-, Fronleichnams- und Heilighenspiele (*Mariken van Nieuweghen*<sup>20</sup>, *Vanden*

<sup>1</sup>Es gab bisher 24 verschiedene Editionen dieses Stückes, als die beste gilt Roemans — Van Assche 1967, <sup>3</sup>1977. Klassisches Werk für das ganze Korpus ist Leendertz (1907). Den neuesten Text bietet Duinhoven 1979; s. auch Spectrum 1984. Für die Einzelheiten sei auf meinen bibliographischen Beitrag (1989) verwiesen.

<sup>2</sup>Von den 13 Editionen sei Stellinga 1960 erwähnt.

<sup>3</sup>23 Editionen, s. Roemans — Van Assche <sup>8</sup>1982.

<sup>4</sup>Sechs Editionen, s. Stellinga 1966.

<sup>5</sup>Sechs Editionen, s. Stellinga 1963.

<sup>6</sup>Acht Editionen, s. Stellinga 1960.

<sup>7</sup>Fünf Editionen, s. Stellinga 1962.

<sup>8</sup>Fünf Editionen, s. Stellinga 1966.

<sup>9</sup>Vier Editionen, s. Stellinga 1966.

<sup>10</sup>Fünf Editionen, s. Stellinga 1966 und *Truwanten* 1976, <sup>3</sup>1987.

<sup>11</sup>Leendertz 1907:181—185.

<sup>12</sup>Leendertz 1907:186—197.

<sup>13</sup>Leendertz 1907:160—180. Weder dieses noch das folgende Stück stammen aus dem Hulthemschen Kodex (dies behauptet F. van Thijn in dem von Van Bork und Vercurijsse hrsg. Lexikon *De Nederlandse en Vlaamse auteurs*, 1985: 416a, 449a).

<sup>14</sup>Leendertz 1907:198—212, Olivier 1961, Van der Heijden 1968:157—178, Spectrum 1984.

<sup>15</sup>Van der Heijden 1968:357—386 nach der Ed. von P. J. Meertens (1965, <sup>2</sup>1972); 1979 hrsg. von W. Waterschoot.

<sup>16</sup>Van der Heijden 1968:387—424 aus: C. Kruyskamp — *Dichten en spelen van Jan van den Berghe*, s-Gravenhage 1950. Im vorliegenden Aufsatz wurde die allegorische Moralität des Jan v.d. Berghe (gest. Brüssel 1559) *Van den wellustighen mensche* nicht berücksichtigt.

<sup>17</sup>Beuken 1978, Ed.

<sup>18</sup>Van der Heijden 1968:283—354; *Masscheroen* umfaßt die Z. 727—804 u. 821—856. Neueste Edition: Coigneau 1982, vgl. Spectrum 1984.

<sup>19</sup>Van der Heijden 1968:179—232 aus Leendertz 1907:388—422; neue Edition: M. Hoebeke, <sup>2</sup>1979.

<sup>20</sup>S. Anm. 18.

*Heilighen Sacramente vander Nyeuwervaert*<sup>21</sup>, *Een scoon spel van saint Jooris*<sup>22</sup>), sowie allegorische Moralitäten wie *Den Spyeghel der Salicheit van Elckerlyc*<sup>23</sup>.

Mit dieser unsere Liste schließenden berühmtesten Moralität ist das ganze Korpus des mittelniederländischen Dramas (vor ± 1550) noch lange nicht ausgeschöpft, vgl. W.M.H. Hummelen – *Repertorium van het rederijkersdrama 1500 – ca 1620*, Assen 1968.

Außer diesen bekanntesten Stücken werden unten (§ 11) noch einige andere herangezogen.

#### § 1. INPUT. ENTSCHEIDUNGSKASKADE. OUTPUT

Die formale Struktur der Texte wird durch die Relationen zwischen ihren Bestandteilen oder Aufbauelementen bestimmt. Die Relationen verknüpfen Einheiten aus drei Gebieten, sie entstehen und werden an den Überschneidungspunkten von drei elementaren Gliederungs- und Strukturierungsverfahren wirksam: des syntaktischen, des versifikatorischen und des textsortenspezifischen (Drama) (S. Tab. 1).

Das erste Verfahren gliedert den Redestrom in Sätze, das zweite – in Verse und (hier) Reimpaare, das dritte – in Repliken und (hier) Subtexte (es geht um das Zusammensicheres der ernstesten Stücke jeweils mit einer Sotternie: außer den gewöhnlichen Zwillingen wie E + Li, G + B, L + H gibt es einen 'Siamesischen' W + R: beide Stücke sind an einem Reimpaar aneinandergewachsen).

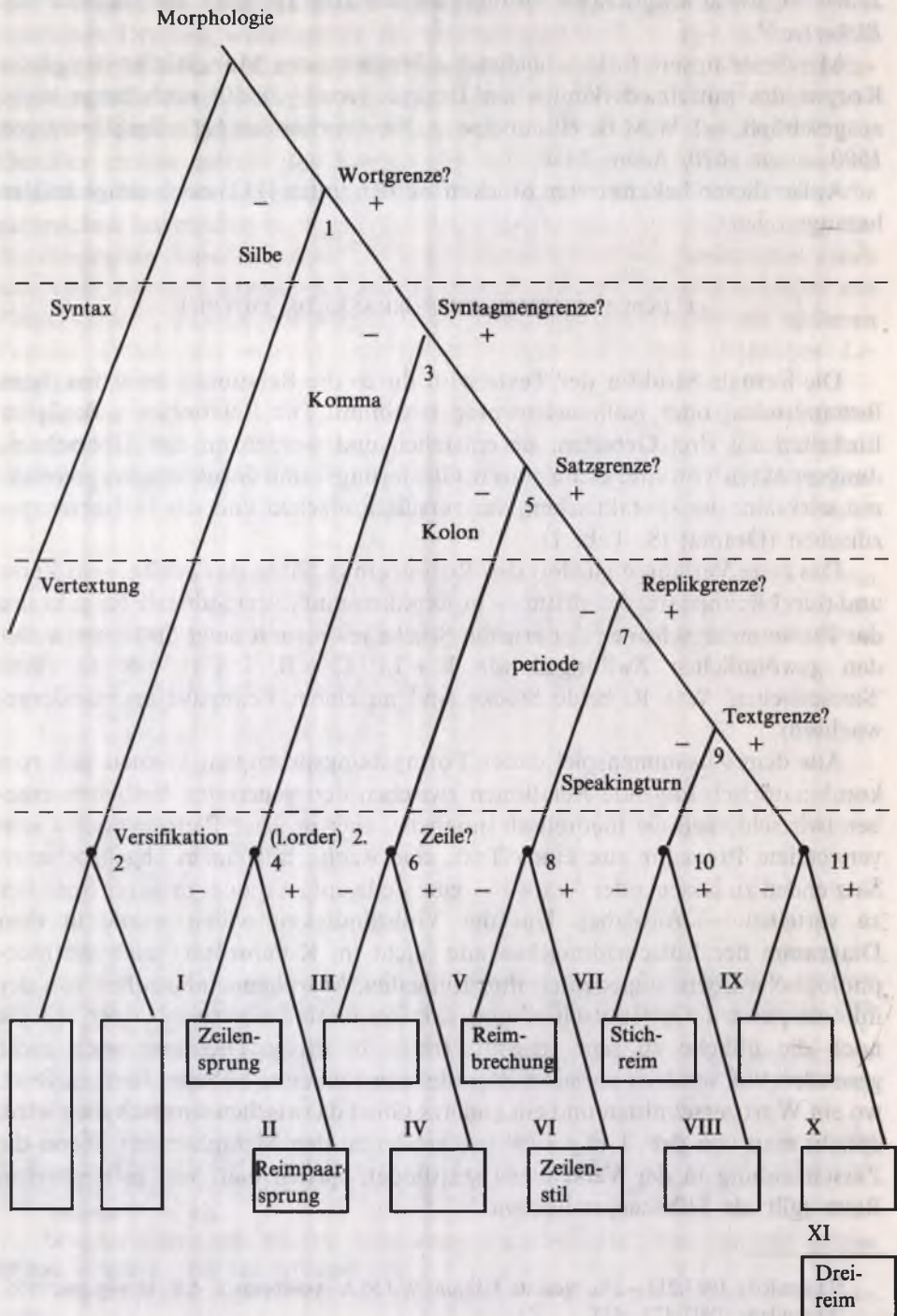
Aus dem Zusammenspiel dieser Formgebungsprinzipien können sich rein kombinatorisch folgende Relationen zwischen den genannten Einheiten ergeben (wir schließen die theoretisch mögliche, aber in jener Periode noch kaum verwendete Prozedur aus, einen Text, eine Replik mit einem abgebrochenen Satz enden zu lassen, oder – s. § 5 – eine Zeile auf zwei oder mehrere Sprecher zu verteilen – Antilabe). Um der Vollständigkeit willen wurde in dem Diagramm der Entscheidungskaskade (nicht im Kommentar) auch die morphologische Ebene angedeutet: ihre Einheiten, Morpheme, abgesehen von der inkonsequenten Getrennschreibung der Pronominaladverbien ('daer af') die noch die übliche zu sein scheint, treten in dieser Dichtung noch nicht gesondert auf, sondern nur als Bestandteile in Einheiten höheren Ranges. Dort, wo ein Wort zerschnitten und ein anderes Glied dazwischen eingeschoben wird, spricht man von der *T m e s i s* (sie gehört zu den Metaplasmen). Wenn die Zerschneidung in der Verskadenz stattfindet, spricht man von gebrochenem Reim (gilt als Silbenenjambement).

<sup>21</sup> Leendertz 1907:213–276. Neueste Edition: W.J.M.A. Asselbergs u. A.P. Huysmans, 1955.

<sup>22</sup> Leendertz 1907:423–435.

<sup>23</sup> Van der Heijden 1968:233–282 nach der Ed. von Van Elslander.

Tab. 1



Sonst werden drei Typen von Pausen angenommen, die mit den rhetorischen Termini *K o m m a*, *K o l o n*, *P e r i o d e* in Beziehung gebracht werden, ohne daß die rhetorisch-syntaktische Redegliederung beachtet wird; es ging nur um eine Hierarchie der Sprechpausen, die grosso modo den gebräuchlichen Spracheinheiten (Wort – Syntagma – Satz) entspricht.

Um aus diesen Input-Informationen die Textstrukturkategorien (Output) zu bekommen, müssen bestimmte Wege mit mehreren Knoten durchlaufen werden, wo bestimmte Wahlen aus den zur Verfügung stehenden Inputelementen oder Entscheidungen zwischen ihnen getroffen werden müssen. Die als ein Schema dieser Wege entstandene Entscheidungskaskade<sup>24</sup> erschließt die theoretische Struktur der Texte, weil daraus mögliche Relationen zwischen Zeile, Reimpaar, Satz, Replik, Text sichtbar werden.

Die Textstruktur der dramatischen Reimpaardichtung aus dem Hulthemischen Kodex umfaßt, wie man sieht, XI Kombinationen, davon haben sechs bereits ihre Namen: die entsprechenden Termini der Verslehre sind in die Fächer, I, II, V, VI, VII und XI eingetragen worden. Bevor wir sie definieren und die fehlenden Benennungen vorschlagen, durchlaufen wir die Wege zu den Fächern, um uns die Struktur genauer anzusehen.

Abgesehen von der morphologischen, wurden drei Organisationsebenen unterschieden: Syntax, Verextung und Versifikation. Im syntaktischen Bereich sind zwei Verästelungen situiert; am Eingang (Input) befindet sich die Information (1 +), daß wir es mit einer Wortgrenze zu tun haben – d.h. wir sitzen nicht mehr mitten im Wort (1 –) wie bei der *Tmesis* oder bei gebrochenem Reim (rhythmische Einheit: Silbe). Um weiter zu gehen, muß die Frage beantwortet werden, ob sich hier eine Syntagmengrenze ergeben wird, falls das Wort in der Verskadenz erscheint. Wenn nicht (3 –), wenn also die Verskadenz mit keiner Syntagmengrenze, sondern mit bloßer Wortgrenze zusammenfällt (rhythmische Einheit: Komma), bleibt uns nur noch die Entscheidung (4), ob die Beobachtung die zweite Zeile des Reimpaars betrifft. Wenn nicht (4 –), dann haben wir es mit dem sogenannten *Z e i l e n s p r u n g* zu tun (Fach I); wenn ja (4 +) – dann mit dem Reimpaarsprung (Fach II). Beide sind Arten des *Enjambements*.

Wenn auf das Wortende zugleich eine Syntagmengrenze fällt (3 +), gehen wir zu der zweiten Verästelung der syntaktischen Ebene über: 5, wo die Entscheidung getroffen werden muß, ob wir es bei der Syntagmengrenze belassen (5 –) oder daraus eine Satzgrenze machen (darin sehen) wollen (5 +). Setzen wir keine Satzgrenze (5 –), dann erhalten wird die rhythmische Einheit *Kolon* und gehen direkt zu der Versifikation über (6), wo wir die Wahl zwischen der ersten und der zweiten Reimpaarzeile haben. Was wir diesmal an dem Output erhalten (6 – und 6 +, die Fächer III und IV) ist entweder als eine schwache Abart des *Enjambements* – weil auf Verskadenz kein Satzende fällt

<sup>24</sup>F. L. B a u e r, *Informatik*; Kap. 1.6.2. Berlin etc. 1973.

– oder als das Gegenteil der Erscheinungen aus den folgenden zwei Fächern zu verstehen: wir werden sie zusammen behandeln.

Wenn wir an der Satzverästelung 5 doch eine Satzgrenze haben (wollen): (5 +), hängt deren Stelle in der Struktur noch von folgenden Schritten 7–11 ab.

Die 7. Verzweigung befindet sich schon im Vertextungsbereich und modelliert die Entscheidung (Unterscheidung): Satzende, das kein (7 –) oder doch ein Replikende ist (7 +). Gilt (7 –), dann öffnet sich der Weg nach 8, wo wieder zwei Möglichkeiten zur Verfügung stehen: bei (8 –) – Satzende in erster Zeile des Reimpaars – bekommen wir die *R e i m p a a r b r e c h u n g* (Fach V), bei (8 +) = Satzende im 2. Vers des Reimpaars, ergibt sich der *Z e i l e n s t i l* (Fach VI).

Haben wir an der Replikenverzweigung den Weg (7 +) gewählt, so geraten wir bei 9, wo die Entscheidung zu treffen ist, ob wir es mit einem Replikschluß (9 –) oder Textschluß (9 +) zu tun haben.

Gilt (9 –), dann gehen wir zu 10 über, wo uns die Wahl zwischen (–) der 1. und (+) der 2. Reimpaarzeile erwartet. Bei (10 –) haben wir ein typisches Replikende mit dem 1. Reimpaarvers, was *S t i c h r e i m* heißt (Fach VII), bei (10 +) endet die Replik mit einem vollständigen Reimpaar, was sehr selten ist (Fach VIII).

Gilt (9 +), dann sind wir am Ende des Textes, doch es gibt auch hier (11) zwei Wege: der Text kann auf der 1. Reimpaarzeile (11 –) oder auf der 2., mit einem vollständigen Reimpaar also (11 +), enden (für den Dreireim s.u. § 8, 11).

Damit sind die Relationen angegeben, die die Textstruktur der dramatischen Werke aus dem Hulthemschen Kodex bestimmen. Wollen wir jetzt die an dem Output des Systems erhaltenen Einheiten (Fächer I–XI) definieren und systematisch benennen.

## § 2. DAS ENJAMBEMENT I, II, III, IV

I. Der *Z e i l e n s p r u n g* (1 +, 3 –, 4 –) und II, der *R e i m p a a r s p r u n g* (1 +, 3 –, 4 +) werden durch die Unmöglichkeit einer Pause oder einer intonatorischen Markierung des Versausgangs definiert. Die Interpretation der Frequenz erfolgt nach der Präsentation der gesamten Zahlenangaben über die Textstruktur und deren Statistiken (§ 9 u. 10).

III (1 +, 3 +, 5 –, 6 –), die *Z e i l e n j u n k t u r*. Die erste Zeile ist weder so geöffnet wie beim Zeilensprung, wo so gut wie keine Pause möglich war (Verschlußklause), noch so geschlossen wie bei V, Reimbrechung, wo die beiden Zeilen durch eine Satzpause getrennt sind. Die Kolonpause zwischen der 1. und 2. Zeile bei III ist keine Brechung des Reimpaars, denn die beiden Zeilen bleiben syntaktisch zusammengehören, deshalb wird für diese ersten Zeilen der brechungslosen Paare der Terminus Zeilenjunktur vorgeschlagen (von lat. iunctura – Verbindung, Gelenk).

IV (1 +, 3 +, 5 -, 6 +), die *R e i m p a a r j u n k t u r*. Analog zu III findet in IV keine Trennung der Paare durch eine Satzpause im 2. Vers statt, wie etwa bei VI, Zeilenstil, sondern eher eine Verbindung wie beim Enjambement II, Reimpaarsprung, bloß wieder nicht so unmerklich wie dort, weil ja eine Kolonpause (gegenüber der Kommopause des Enjambements II) vorliegt.

### §3. DIE REIMPAARBRECHUNG

V (1 +, 3 +, 5 +, 7 -, 8 -).

Die Reimpaarbruchung ist ein sehr wichtiges Versifikationsprinzip der mittelalterlichen nichtstrophischen Dichtung. Es beruht auf der bewußten Nichtkongruenz der syntaktischen und der versifikatorischen Gliederung (Satz – Reimpaar): das Satzende fällt auf die Verskadenz der 1. Reimpaarzeile, so daß die beiden Zeilen zu verschiedenen Sätzen gehören. Diese Erscheinung ist um die Mitte des XII. Jh. wahrscheinlich nach französischem Vorbild<sup>25</sup> in die mittelhochdeutsche Literatur eingeführt worden und war in deren Blütezeit ein wichtiges Stilmittel (Von Wilpert 628). Für das Drama ist sie bei Hans Sachs beschrieben worden<sup>26</sup>. Bei den Abele Spelen wurde sie von Stuiveling (1967:35) festgestellt: der Punkt steht in den modernen Ausgaben der Stücke nur selten nach einem abgeschlossenen Reimpaar, was sich besonders vorteilhaft auf die Lebendigkeit der Sprache auf der Bühne auswirken konnte, weil der Reim ohne syntaktische Betonung lautlich verschleiert wurde und dadurch als künstlerisch ungezwungener erscheinen konnte. E. van den Berg lieferte 1983 mit seiner Utrechter Dissertation eine Theorie, die die Unterschiede in der Frequenz bestimmter Textstrukturerscheinungen (Enjambement, Reimbruchung u.a.m.) zwischen den wichtigsten Werken der mittelniederländischen Literatur aus der historischen Entwicklung der Versifikationsprinzipien erklärt.

### §4. DER ZEILENSTIL

Was Stuiveling „selten“ nannte, heißt *Z e i l e n s t i l* und gehört in das nächste, VI. Fach, generiert durch die Schritte (1 +, 3 +, 5 +, 7 -, 8 +). Es besteht in der Zulassung der Satzgrenze in der Kadenz des 2. Reimpaarverses und ist das Gegenteil des Reimpaarsprungs (Enjambement II); wegen der Kongruenz der syntaktischen und der versifikatorischen Gliederung wird der Reim durch die die Satzgrenze begleitende Periodenpause betont und das

<sup>25</sup>F. Maurer befürwortet eine eigenständige Entwicklung (Langzeilenstrophe und fortlaufende Reimpaare, in: „Deutschunterricht“ 1959.24, bes. 12–14); eine Übersicht der Problematik in bezug auf den mnl. Vers gibt E. van den Berg 1983, Kap. 6.1.

<sup>26</sup>M. R a c h e l, *Reimbruchung und Dreireim im Drama des Hans Sachs*, 1870. Sowohl dieses als auch M. Herrmanns *Stichreim und Dreireim* (1897) waren mir unzugänglich.

Reimpaar wird von dem folgenden abgesondert. Künstlerisch hat das, wie schon oben (§ 3) gesagt, eine entgegengesetzte Auswirkung zu der des Enjambelements II und der Reimpaarjunktur IV.

#### § 5. DER STRICHREIM

VII (1 +, 3 +, 5 +, 7 +, 9 –, 10 –).

Der *Stichreim* ist ein Satzende in dem 1. Reimpaarvers, das zugleich ein Replikende ist; nur der letzte Umstand unterscheidet VII von V (Reimpaarbrechung) und beide werden deshalb mit demselben Terminus Reimbrechung bezeichnet, z.B. bei Stuveling 1967:35. Von Wilpert definiert den Stichreim als eine „häufige Form der Reimbrechung im Drama des 15. – 16. Jh., in der zwei durch Reim zusammengebundene Verse auf zwei verschiedene Personen verteilt werden“. Die Erscheinung wurde schon von Hoffmann aufgemerkt (VI:XLVIII). Moltzer nannte sie (mit C.A. Serrure 1855:143 und Legrand d'Aussy<sup>27</sup>) *réplique-Reim* und bezog es auf die AS. Nichts ist also wahr darin, was Kalf (1903:307) zu dieser Frage sagte, und was die anderen nach ihm wiederholen, daß nämlich Creizenach diese Erscheinung 'Reimbrechung' genannt habe: der Terminus besteht wenigstens seit 1870 (s.o. F. 26), Creizenach hat in Bezug auf die Abele Spelen damit nur den *réplique-Reim* von Moltzer ersetzt. Es scheint aber sinnvoller, für die Replikschlüsse doch nur den Terminus *Stichreim* zu verwenden; man soll natürlich nicht vergessen, daß die beiden Erscheinungen zwar verschiedene Funktionen im Text, aber eine identische Form haben; sie können manchmal zusammen behandelt werden. Obwohl das Stichreimprinzip selbst über die Rederijkers zu Hooft und Vondel fortgewirkt hat, während „die eigentliche Ursache nicht mehr vorhanden war“ (Kazemier 1943:61), gilt das letzte nur für unsere Epoche, denn später, mit dem Längerwerden der Zeile [?] verschiebt sich der Stichreim nach der Beobachtung von Geurts (1904:185) von der Reimpaarbrechungsposition zur zweiten Zeile des Paares und mit diesem Antilabe-Stichreim hört die Parallelität der beiden Erscheinungen auf. Im § 11 werden noch andere Arten des Stichreims besprochen.

#### § 6. DIE REPLIKKLAUSEL

VIII (1 +, 3 +, 5 +, 7 +, 9 –, 10 +).

Der *Stichreim* war eine Brechung des Reimpaars als versifikatorisches Mittel der Textkonstitution; wenn eine Replik auf ein vollständiges Reimpaar

<sup>27</sup> „Fabliaux et Contes“, Paris 1829, III:341; es geht *Aucassin et Nicolette*, wo der letzte Vers der Strophen eine Waise ist, als Zeichen für den folgenden Sprecher, das folgende Prosastück aufzusagen.



endet, wird die Verkettung auf dieser Ebene abgebrochen, weil die Replik in versifikatorischer Hinsicht keiner Fortsetzung bedarf. Die Replik *k l a u s e l* schließt in unserem Korpus alle Prologe und deutet manchmal (selten) größere Einschnitte im Handlungsverlauf an. Die Funktion der Replikklauseln in den Sotternien (Li 6, 148, 150, 184; B96, 136, 204; D 258; T 156, 184) untersucht Van Dijk 1985:241–3.

#### §7. DIE TEXTJUNKTUR

IX (1 +, 3 +, 5 +, 7 +, 9 +, 11 +).

Es ist ein Textende auf der 1. Zeile des Reipaars wie wir das bei *Winter e.S.* sehen. Der Text ist inhaltlich abgeschlossen, versifikatorisch bedarf er einer Fortsetzung (*Rubben* beginnt mit der 2. Zeile des in W angefangenen Reimpaars).

#### §8. DIE TEXTKLAUSEL

X (1 +, 3 +, 7 +, 9 +, 11 +).

Das Textende auf der zweiten Reimpaarzeile ist in diesem Kategoriensystem der definitive Textschluß; es ist die übliche Textbeendigung in unserem Korpus. Es gibt aber noch eine Möglichkeit: den *Dreireim* (Fach XI), wir finden ihn zu Ende der Sotternie *Die Hexe*

H 109:110:111 gheraken: uutcraken: ghemake

Es ist schwierig zu entscheiden, ob dieser „gleiche Endreim für drei aufeinanderfolgende Zeilen“ (Von Wilpert 191) hier als ein bewußtes Endsignal verwendet worden ist, es fehlen vergleichbare Belege. So etwas wäre aber nicht verwunderlich, weil der Dreireim gerade diese Funktion eines Gliederungssignals in späthöfischer Epik, in Erzählungen und Schwänken, auch bei Hans Sachs an den Aktschlüssen mehraktiger Dramen ausgeübt hat (Von Wilpert mit Verweis auf Rachel und auf Herrmann, s. Anm. 26). Trifft diese Hypothese zu, dann gehört das Stück einer anderen stilistischen Schule als die übrigen an, was sicher denkbar ist, wenn man seinen ungewöhnlichen Inhalt sowie übrige Merkmale, wie die Reime und die Versfüllung bedenkt.

Mehrere Beispiele aus der Epik führt Geurts (1904:181–182, mit Fußn. 1) an, die allgemeine Meinung der Herausgeber ist, daß „drei Reime hintereinander unzulässig zu sein scheinen“ und als Interpolationen  $2 > 3$  oder Kürzungen  $4 > 3$  erklärt werden können (Willems – *Reinaert* S. IX, Verdam – *Theophilus* 35, Jonckbloet – *Rein.* XXV F. 1. Franck – *Alex.* LXXXII, Martin – *Rein.* 434). Auch Duinhoven (1975:339–346) stellte keine textuelle Funktion der Dreireimstellen in den Versionen des *Karel ende Elegast* fest.

De Graaf (1980:108) berichtet über einen Dreireim als Schluß der letzten Strophe im langen Gebet im epischen *Flandrijs*. Für mehr Dreireim-Belege aus unserem Korpus sehe man den Paragraphen 11 unten.

## §9. DIE TEXTSTRUKTUR IN ZAHLEN

Nachdem wir die Kategorien der Textstruktur kennengelernt haben, können wir die gesamten Daten über ihre Frequenz in den Texten darstellen. Aufgrund dessen wird ein Vergleich durchgeführt werden können (Tab. 2).

Seit diesem Augenblick befassen wir uns nur mit den ernstesten Stücken.

Um die Daten miteinander zu vergleichen und die Unterschiede möglichst objektiv zu messen, verwenden wir den Pearson- oder  $\chi^2$ -Test (Muller 1972:114 ff.)<sup>28</sup>, der auf dem Vergleich der faktisch beobachteten Daten mit einem aus den Erwartungswerten konstruierten theoretischen Modell beruht. Man behandelt dabei die zu vergleichenden Texte als Teile eines hypothetischen Gesamttextes (als Stichproben aus einer Grundgesamtheit) und stellt die folgende Nullhypothese auf: Die Unterschiede zwischen den Einzeldaten ergeben sich aus dem Spiel des Zufalls (oder anders: die Texte sind stilistisch homogen). Um diese Hypothese abzulehnen, muß der durchzuführende Test einen Wert ergeben, dem eine als signifikant angenommene Wahrscheinlichkeit (unter 5%) entsprechen würde.

Die Aufstellung des theoretischen Modells ist die erste Etappe des Tests. Wenn die Nullhypothese vollkommen realisiert wäre, würden die Einzelwerte  $x_i$  in den „Subtexten“ proportional zu deren Umfang  $A_i$  sein; die hypothetischen  $x$ -Werte heißen theoretische Werte.

Wenn man  $t_n$  – die gesamte Menge einer Erscheinung  $n$  – kennt, z.B. die Zahl 130 als Gesamtfrequenz des Enjambements II in den vier Abele Spelen, sowie die Anzahl möglicher Wertstellen in dem Gesamttext,  $T$ , d.h. dessen Umfang (hier 3737 Zeilen, Umfang des Korpus), dann ergibt sich der theoretische Wert  $x_i$  für die jeweiligen  $i$ -Subtexte aus der Proportion:

$$x_i : A_i = t_n : T, \text{ woraus } x_i = \frac{t_n \cdot A_i}{T}$$

Die in Wirklichkeit in den Subtexten beobachteten wahren Werte  $a_i$  können von den theoretischen Werten  $x_i$  weitgehend abweichen.

Der folgende Untersuchungsschritt ist ein Vergleich der beiden Datenserien  $a$  und  $x$ , d.h. die Berechnung der Differenzen  $d_i = a_i - x_i$ ; bei  $d$  über Null haben wir einen Überschuß, bei  $d$  unter Null – ein Defizit.

Die  $d$ -Zahlen werden danach zur zweiten Potenz erhoben. Die Abweichungsquadrate werden danach durch die theoretischen Werte dividiert:  $d_i^2 : x_i$ . Wenn dasselbe für jede Gesamtmenge  $t_n$  berechnet worden ist (man kann mit diesem Test mehrere Kategorien auf einmal vergleichen, wie es unten geschieht), dann erhält man  $(n \times i)$  Quotienten der Abweichungsquadrate durch

<sup>28</sup>Es sei darauf hingewiesen, daß sowohl die Termini, als auch die hier angewandten statistischen Methoden etwas anders sind als diejenigen bei Van den Berg 1983. Ich erkläre deshalb genauer den von mir gewählten Weg. Ein Vergleich der beiden Methoden oder ihre gegenseitige Verifizierung wäre sehr nützlich.

den theoretischen Wert. Man addiere nun diese Quotienten und die gesuchte Kennzahl ist berechnet:

$$\chi^2 = \sum \frac{d_i^2}{x_i}$$

Der Zahl  $\chi^2$  (chi-Quadrat) muß dann nach den statistischen Tabellen eine Wahrscheinlichkeit zugeordnet werden, die als ein Maß für die Homogenität des Gesamttextes dienen kann: hohe Werte (über 5%) interpretiert man als Beweis dafür, daß die Differenzen zwischen den verglichenen Texten aus der Zufallsverteilung zu erklären sind.

Bei der Interpretation des Indexes ist es notwendig, die Zahl der Freiheitsgrade  $v$  zu bestimmen: im allgemeinen ist sie aus der Formel  $v = (n - 1)(i - 1)$  zu erhalten (für die Erklärung s. Muller 117).

Tab. 2. Absolute Frequenzen  
der Kategorien der Textstruktur in den Abele Spielen

	Wortgrenze		Syntagmengrenze		Satzgrenze		Replikgrenze		Textgrenze		Summen
	1.V.	2.V.	1.V.	2.V.	1.V.	2.V.	1.V.	2.V.	1.V.	2.V.	
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	
E	2	44	188	389	204	72	115	3	—	1	1018
G	6	46	205	459	241	62	119	3	—	1	1142
L	3	24	184	413	214	36	75	2	—	1	952
W	3	16	110	261	152	34	47	1	1	—	625
$\Sigma$	14	130	687	1522	811	204	356	9	1	3	3737

Bei der Berechnung des Pearson-Testes sind allzu kleine empirische Werte zu vermeiden, die zu sehr kleinen theoretischen Zahlen führen, weil die Zahl der Freiheitsgrade mit jedem neuen t-Wert (Subsumme für eine Vergleichseinheit oder -Kategorie) um  $i$  wächst (Anzahl Vergleichskategorien oder -Einheiten minus 1), während der Beitrag der Abweichungsquadrate nur gering ist. Das verfälscht das endgültige Resultat (die Wahrscheinlichkeiten werden höher, wodurch der Test an Deutlichkeit verliert). Deshalb empfiehlt es sich, die Kategorien oder Einheiten mit kleinen Summen in eine Gruppe zusammenzufassen, um mit größeren Zahlen arbeiten zu können.

In unserem Test wurden die geringfügigen Zahlen aus der Rubrik des Zeilensprungs I bei denen aus der III. Rubrik (Zeilenjunktur) addiert, weil sie stilistisch fast gleichwertig sind, die Replik- (VIII) und die Textklauseln (X) sind bei dem Zeilenstil (VI) untergebracht, weil sie alle eine Satzgrenze in der 2. Reimpaarzeile beinhalten; zuletzt wurde die eine Textjunktur (IX) bei dem Stichreim (VII) addiert — Satzgrenze im 1. Reimpaarvers.

Tab. 3. Der Pearson-Test  
für die absoluten Frequenzen der Kategorien der Textstruktur

	Esmoreit	Gloriant	Lanseloet	Winter	Summen
<b>II</b>					
wahr	44	46	24	16	130
theoretisch	35	40	33	22	130
d = th	+9	+6	-9	-6	0
$\chi^2$ :th	2,1	1,0	2,5	1,5	7,1
<b>I + III</b>					
w	190	211	187	113	701
th	191	214	179	117	701
d	-1	-3	+8	-4	0
$\chi^2$	0,0	0,0	0,4	0,2	0,6
<b>IV</b>					
w	389	459	413	261	1522
th	415	465	388	255	1523
d	-26	-6	+25	+6	-1
$\chi^2$	1,6	0,1	1,6	0,2	3,5
<b>V</b>					
w	204	241	214	152	811
th	221	248	207	136	812
d	-17	-7	+7	+16	-1
$\chi^2$	1,3	0,2	0,3	2,0	3,8
<b>VI + VIII + X</b>					
w	76	66	39	35	216
th	59	66	55	36	216
d	+17	0	-16	-1	0
$\chi^2$	5,0	0,0	4,7	0,0	9,7
<b>VII + IX</b>					
w	115	119	75	48	357
th	97	109	91	60	357
d	+18	+10	-16	-12	0
$\chi^2$	3,3	0,9	2,8	2,3	9,3
<b>Summen</b>					
wahr.	1018	1142	952	625	3737
theoret.	1018	1142	953	626	3739
d	0	0	-1	-1	-2
$\chi^2$	13,3	2,2	12,3	6,2	34,0

$$\chi^2 = 34,0$$

$$v = (6 - 1)(4 - 1) = 15$$

$$P = 0,007$$

Signifikante Werte einzelner  $\chi^2$ -Summanden ab 3,8

Signifikante Werte der Kategorie-Summanden (Zeilen) ab 7,8

Signifikante Werte der Stücken-Summanden – ab 11,1

Wie man sieht (Tab. 3), erreichte der  $\chi^2$ -Koeffizient den Wert 34,0, was bei 15 Freiheitsgraden einer Wahrscheinlichkeit ca 0,007 entspricht<sup>29</sup>. Wir können also die Nullhypothese ruhig ablehnen und mit einer Sicherheit von über 99% behaupten, daß die Differenzen zwischen den Stücken sich nicht aus einer zufallsbedingten Streuung oder unkontrollierten Stilabwechslung erklären lassen.

Auf die Tabelle mit dem Test folgt eine Interpretation der Resultate (§ 10).

#### § 10. INTERPRETATION DES PEARSON-TESTES ZUR TEXTSTRUKTUR

Der  $\chi^2$ -Test ist nicht nur wegen des Indexes nützlich. Wir können aufgrund der Tabelle selbst einiges feststellen:

1° Den Löwenanteil an den Gesamtindex liefern *Esm.* und *Lans.* — zusammen 25,6, damit verglichen ist der Anteil von *W* klein — 6,2 und der von *G* noch kleiner: beide können außer acht gelassen werden.

2° Den größten Anteil (9,7) an dem Index, wenn man nicht die Rubriken (Stücke), sondern Reihen mit den einzelnen Kategorien vergleicht, hat der Zeilenstil (VI; die hier hinzugefügten Daten über VIII und X ändern nicht viel: bei gesonderter Behandlung ist der Anteil der VI. Kategorie auch am größten. *E* und *L* ergänzen sich auch, *G* und *W* haben beide auch Nullwerte). Darüber hinaus sind die Anteile des Stichreims (VII: 9,3) und des Enjambements (II: 7,1) bedeutend; der letzte ist aber nicht signifikant.

3° Höchst merkwürdig ist der geringfügige Anteil (0,6) der Zeilenjunktur (brechungslose Paare III und Zeilensprung I), sowie auch jener der Brechung (V).

Wie können diese Feststellungen interpretiert werden?

Zu 1°:  $E - L$ ;  $E + G$ ,  $L + W$

Interessant ist, daß sich *L* und *E* als weitgehend komplementär verhalten: ihre Abweichungen in II, IV, VI nivellieren sich ideal, die übrigen haben überall ein entgegengesetztes Zeichen. Das bedeutet, daß sie hinsichtlich aller Strukturmerkmale sich auf gegensätzlichen Polen befinden. Dasselbe betrifft *G* im Verhältnis zu *W*, bloß sind die Abweichungen dort nicht so groß.

Andererseits läßt sich eine identische textstrukturelle Tendenz bei *E* und *G* feststellen: ihre Abweichungen von dem jeweiligen theoretischen Erwartungswert haben immer dasselbe Zeichen, bloß sind sie bei *E* fast überall größer als bei *G*.

<sup>29</sup>Obwohl in der Tafel nur abgerundete theoretische Werte stehen, sind die  $\chi^2$ -Summanden mit den genauen Daten berechnet worden. Sie unterscheiden sich übrigens von den aus abgerundeten Zahlen erhaltenen Indexen niemals mehr als um zwei Zehntel und der Gesamtindex ist fast identisch.

Das letzte gilt grosso modo für L und W, außer der Kategorie I und III.

Verglichen mit dem theoretischen Modell zeichnet sich Esmoreit durch zwei hohe Defizite und einen hohen Überschuß negativ aus: es hat weniger Reimpaarjunktoren und Brechungen und mehr Zeilenstilverse als es zu erwarten wäre. Die beiden ersteren sind stilistisch als positive, das letztere als ein negatives Merkmal zu betrachten, daher das Urteil 'negativ'. Demgegenüber hat E einen Überschuß an Enjambementszeilen (Reimpaarsprung, II) was positiv zu beurteilen wäre, aber nicht signifikant hoch ist. Der Überschuß bei VII, Stichreim, eignet sich nicht, als positiv oder negativ bezeichnet zu werden, weil die Repliklänge schwierig so bewertet werden kann. Der Anteil des stilistisch Negativen ist bei E relevant größer als der des Positiven.

Gloriant hat keine signifikanten Abweichungen vom theoretischen Modell und seinen Anteil an dem  $\chi^2$ -Index kann man vernachlässigen. Das bedeutet vielleicht, daß dieses Stück als eine Art Mittelmaß für die übrigen oder als ein strukturell typisches Stück aus der Gruppe betrachtet werden kann.

Lanseloet zeichnet sich durch ein Defizit (VI) und einen Überschuß (IV) positiv und durch ein Defizit (II) negativ aus. Nur die Vermeidung des Zeilenstils (VI) kann für ein signifikantes Merkmal angesehen werden.

Winter e.S. hat kleine Überschüsse die als positiv gelten können (vor allem II – Enjambement und V – Brechung), die aber die Signifikanzschwelle nicht überschreiten.

#### Zu 2° und 3°

Der geringfügige Anteil der Zeilenjunkturmenge an dem  $\chi^2$ -Index bedeutet vor allem, daß die Verteilung dieser Erscheinung weitgehend proportional ist – die theoretischen Werte decken sich fast genau mit den empirischen. Weil das alle Stücke betrifft, die sonst allerlei Differenzen aufweisen, kann in bezug auf diese Dimension folgende Hypothese formuliert werden: die Verteilung der Reimpaarjunktur ist weitgehend stabil und spiegelt einen System-, nicht einen Textzustand wider (langue – parole). Deshalb wird diese Kategorie dazu nicht geschickt sein, die Stücke mit ihren einschlägigen Mittelwerten miteinander zu vergleichen, um so mehr eignet sie sich aber dafür, deren innere Homogenität zu prüfen – s.u. Anm. 30.

In Bezug auf die Frage der Zusammengehörigkeit der Stücke liefert der Test folgende sichere Ergebnisse:

- der Differenzierungsgrad des ganzen Korpus ist signifikant groß und soll philologisch interpretiert werden
- von den Textstrukturkategorien weisen nur zwei (der Zeilenstil VI und der Stichreim VII) signifikante Differenzierung auf; darauf sollte das Hauptaugenmerk bei der philologischen Interpretation gerichtet werden
- von den vier Stücken zeigen nur zwei – E und L – signifikante Abweichungen vom theoretischen Modell. Ihre absoluten Abweichungen sind

immer entgegengesetzt gerichtet und bringen eine Opposition zwischen den beiden Stücken zustande. Das Verhalten von G und W weicht auf eine nichtsignifikante Weise von dem theoretischen Modell ab, was zu keinen Urteilen über ihre Relation zu den anderen berechtigt.

#### §11. ANDERE ANWENDUNGSMÖGLICHKEITEN

Die untersuchten Textstrukturkategorien können den drei Stilaspekten von Kuhn (Epoche, Gattung, individueller Wert – s.o.) folgendermaßen zugeordnet werden: (1) Im Inventar der Kategorien oder im Kategorienbestand kommt die Epoche mit ihren Konventionen zur Geltung. (2) Die Gattungen können empirisch als Textgruppen durch Kategorien mit konvergenten Parametern ihrer Verteilungen definiert werden. (3) Das Verhalten der übrigen Kategorien, die divergenten Parameter ihrer Verteilung spiegeln dann den individuellen Wert wider. Die Distribution der Kategorien mit konvergenten Parametern gibt Aufschluß über die Homogenität z.B. der Versifikationsseite des Stils, die wieder künstlerisch gewertet oder philologisch erklärt werden soll (Der Verf. 1988). Folgendes Schema soll die Verhältnisse zwischen all diesen Begriffen verdeutlichen (Tab. 4).

Kategorie	Epoche I							Epoche II			Epoche III		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	u.s.w.
Gattung A	+	+	+	-	-	-	-	0	0	0	0	0	
Gattung B	-	-	-	+	+	-	-	0	0	0	0	0	
Gattung C	-	-	-	-	-	+	+	0	0	0	0	0	
Gattung D	0	0	0	0	0	0	0	+	+	+	0	0	
u.s.w.													

+ = konvergente Verteilungen von Parametern der Kategorie

- = divergente Verteilungen

0 = tritt überhaupt nicht auf (trifft nicht zu)

Das obige Schema, wie jedes formale System, hat seine Erfordernisse, Eigenschaften und Konsequenzen, worauf wir nicht eingehen wollen.

Für unser Korpus läßt sich nach (1) feststellen, daß der Kategorienbestand für alle 10 Stücke derselbe ist (bis auf den Dreireim in *Die Hexe* und die Textjunktur in *Winter e.S.* – beides Einzelfälle): wir hatten Glück – sie gehören sicher derselben Epoche an!

Die formale Gattungszugehörigkeit konnte nur dort bestimmt werden, wo Frequenzen vorlagen, also für die vier ersten Stücke: aus dem Test wurden die Kategorien mit konvergenten Verteilungen ersichtlich (gemeint sind die im Par. 1 dargestellten Kategorien I – V). Wie im Kommentar gesagt, spiegeln die Verteilungen der übrigen Kategorien (VI – X) den jeweiligen individuellen Wert wider.

An einer anderen Stelle<sup>30</sup> wurden Frequenzen für andere Kategorien in allen zehn Stücken bestimmt und interpretiert; selbstverständlich ist die Textstruktur nicht der einzige meßbare Stilaspekt: wenn wir die Reimtypen oder die Versfüllung berücksichtigen, dann bekommen wir direkt eine innere Differenzierung. Die Frequenzen der komplementären Kategorien „weiblicher – männlicher Reim“ haben in den 10 Stücken auseinanderlaufende Parameter, die aber gruppenweise eine Konvergenz zeigen: signifikant hohe Frequenzen weiblicher Reime charakterisieren die komischen und niedrige – die ernsten Stücke (Der Verf. 1987:166). Im Bereich der Versfüllung zeichnet sich eine ähnliche Gruppierung ab, aber nicht so scharf (ib.186–195).

Wenn wir jetzt mit Hilfe der Textstrukturkategorien ein umfangreicheres Korpus des mnl. Dramas grob stilgeschichtlich ordnen sollten, dann wird sich nach dem 1. Schritt (für 2 und 3 besitzen wir keine Frequenzen) die untenstehende Gruppierung I–V ergeben:

## I

Reimpaare mit Reimbrechung und Stichreim (volle Zeilen, keine Antilabe):

– Abele Spelen

– Sotternien

– das Fragment *Van den Somer ende van den Winter*<sup>31</sup>

– das *Masscheroen*-Mysterium aus *Marieken van Nieuweghen*

– die beiden Rollen *Sandrijn en Lanslot*, die zu der Überlieferung des *Lanseloet van Denemerken* gehören<sup>32</sup>

– auch manche Rederijkerspiele von den Genter Festspielen 1539 verwenden keine Antilabe, davon gehört allein *Deynze* hierher, weil es nur Reimpaare kennt<sup>33</sup>.

Aus der französischen Literatur sind hier vor allem die *l'Estoire de Griseldis* (Frank 160) und die *Trois Roys* (dies. 147) zu nennen.

Ziemlich schnell sind wir zu dem Punkt gekommen, wo die bisher entwickelten Kategorien nicht mehr ausreichen: in den übrigen Dramen wird eine besondere Form der Replikunktur angewandt<sup>34</sup>, die Antilabe heißt. Weil es zugleich zu einer weiteren Differenzierung des Stichreims selbst gekommen ist, wollen wir jetzt das ganze System des Sprecherwechsels im Versdrama dieser Zeit noch einmal betrachten.

<sup>30</sup>Für die 4 Abele Spelen liegt die Distributionsanalyse der Textstrukturkategorien in meiner Dissertation S. 268–279 vor, s. auch Dąbrówka 1988.

<sup>31</sup>Leendertz 1907:436 ff. Die Handschrift von 1436.

<sup>32</sup>Hrsg. von Hüsken und Schaars, Nijmegen 1985.

<sup>33</sup>Hrsg. von Erné und Van Dis. Die übrigen sind: *Axcele*, *Edijnghe*, *Meenene* (1x Antilabe) und *Bruessele* (4x). *Deynze* hat an zwei Stellen Antilabe und an zwei den Dreireim.

<sup>34</sup>Diese Gegenüberstellung der AS den übrigen mnl. Dramen aus diesem technischen Grund ist schon von R. Vos (1984:481) gemacht worden.



Die aufeinanderfolgenden Repliken können versifikatorisch verkettet oder getrennt werden. Die dem ersteren Ziel dienenden Mittel wollen wir Replikjunkturen nennen, die übrigen heißen Replikklauseln. Es gibt nun zwei Hauptformen der Replikjunktur: den Stichreim und die Antilabe; der prinzipielle Unterschied zwischen ihnen besteht darin, daß beim Stichreim die nächste Replik mit einem vollen Vers beginnt, während bei der Antilabe immer mit einem halben, unabhängig von weiteren Umständen wie Reim oder Zeilenzahl.

Die Grundform des Stichreims ist a || a bb, wobei „||“ die Replikgrenze andeutet. Wenn wir eine „halbe“ Zeile mit  $\bar{x}$  bezeichnen, dann ist die Grundform der Antilabe:  $a\bar{x}$  ||  $\bar{a}$  bb. Beide Junkturtypen haben im niederländischen Drama des 15. u. des 16. Jahrhunderts verschiedene Nebenformen. Obwohl wir sie hier stilgeschichtlich nicht interpretieren, seien sie doch genannt, damit das System angewandt und ergänzt werden kann:

### Replikjunktur

1. Stichreim — Grundform a || a bb — überall zu finden
  - Halbversstichreim  $\bar{a}$  || a bb — typisch für die frz. *Miracles de Notre Dame*; ein einziges Mal in dem *Tafelspeelken Driekoningenvond* (25)
  - Anderthalbversstichreim  $a\bar{a}$  || a bb — *Meesene* (Gent 1539)
  - Anderthalbversjunktur  $a\bar{x}$  || a bb — *Cortrijcke* (Gent 1539)
  - Zweiversstichreim aa || a bb — *Loo* (Gent 1539)
  - Binnenreimjunktur aa || ( $\bar{a}$  +  $\bar{b}$ )b — *Axcele* (Gent 1539), *Mariken van Nieuweghen* (208, 672)

Für weitere Ausbreitungen, wie in *wortel der Rethorijcke*, wo das Schema a || aa.. (bis 9x)..ab || b...bc || c... usw. gilt, kann man den Terminus Häufungsjunktur gebrauchen.
2. Antilabe — Grundform  $a\bar{x}$  ||  $\bar{a}$  bb — überall
  - Erweiterte Antilabe  $aa\bar{x}$  ||  $\bar{a}$  bb — *Leffinghe* (Gent 1539)
  - Verschobene Antilabe  $\bar{x}$  ||  $\bar{a}a$  bb — *Mariken 2x*, *Ipre*, *Spiegel der Minnen*<sup>35</sup> (häufig)
  - Dreireimantilabe  $aa\bar{a}$  ||  $\bar{b}b$  — *Audenaerde* (Gent 1539) — 5x
3. Gereimte Antilabe — Grundform  $a\bar{a}$  ||  $\bar{a}$  bb — *Tafelspeelken Driekoningenvond*, *Antwerpen*, *Ipre Meesene*, *Leffinghe*, *Cortrijcke*, *Loo* (Gent 1539)
  - Vierreimantilabe  $a\bar{a}$  ||  $\bar{a}a$  bb — *Loo*
  - Fünfreimantilabe  $aa\bar{a}$  ||  $\bar{a}a$  bb — *Loo*

<sup>35</sup>Hrsg. W. M. Immink, „*De Spiegel der Minnen*“ van Colijn van Rijsssele, Utrecht 1913.

Für die beiden letzteren sowie für weitere Ausbreitungen kann ein allgemeiner Terminus Häufungsantilabe stehen.

### R e p l i k k l a u s e l

Die Grundform aa || bb begegnet vereinzelt in den AS und den Sott. (s.o. § 7 u. 9 für die Frequenzen). Für ein umfangreicheres Korpus liegen die Beobachtungen von Beuken vor (1970b): Eine konsequente Beachtung des Stichreims stellte er bei etwa 30 Stücken fest (mit hie und da vereinzelt Replikklauseln) – *Elckerlijc, Mariken, Sacrament vander Nieuwervaert, Maria Hoedeken* von Everaert<sup>36</sup>, *Colijn van Rijssesle Spiegel der Minnen*, die Genter Spiele: *Meenene, Nieupoort, Thielt* (rein), *Meesene, Bruessele, Antwerpen, Caprijcke, Loo, Cortrijcke, Wynoxberghe, Deynze, Ipre, Nieukercke, Brugghe, Edijnghe* (dies mit Vorbehalt wegen hoher Frequenz von Kreuzreimen), weiter: *De Gulsigheydt* von Ogier<sup>37</sup>, *De bekeeringe Pauli*<sup>38</sup>, die Amsterdamer Interludien<sup>39</sup>, die Höllenspiele<sup>40</sup>.

Eine häufigere Zulassung der Replikklausel beobachtete Beuken in folgenden ca 10 Stücken: *V vroede ende V dwaeze maegden, Bliscappen, Sainct Jooris*, in den Genter Spielen: *Audenaerde*<sup>41</sup>, *Leffijnghe, Axcele* und *Thienen* sowie in den *Veelderhande geneuchlijcke dichten, tafelspelen ende refereynen* (Ed. Leiden 1899). Hierzu gehört auch *Hanneken Leckertant* und *Katmaecker* (Erné 1932:143). Soweit die Daten vorliegen, gibt es in unserem Korpus keine Spur von Dramen ohne Stichreim, die von Noomen (1956) für die französische Literatur festgestellt, als Reste des geistlichen Theaters biblischer Inspiration mit liturgischen Figuren identifiziert und den Dramen mit Stichreim, den weltlichen oder Mirakelspielen gegenübergestellt worden sind. Die Verfasser der ersteren wären Mönche, der letzteren – Jongleure, die eine literarische oder wenigstens professionelle Tradition repräsentieren (256). Dieses Jongleur-Erbe ist nach Beuken (1970b:1) in den ältesten weltlichen Stücken der Niederlande zu finden. Wie wir gesehen haben, ist es in geistlichen Stücken auch allgemein.

Nach diesem Exkurs kommen wir zu unserem Korpus zurück:

### II (A, B, C)

Das Kennzeichen dieser Gruppe ist die Anwendung der Antilabe und der Reimpaare (eventuelle Abweichungen wie Kreuzreime sind vereinzelt und höchstens öffnen oder schließen den Text).

<sup>36</sup>Hrsg. J. W. Muller u. L. Scharpé, *Spelen van Cornelis Everaert*, Leiden 1920.

<sup>37</sup>Hrsg. W. Van Eeghem, „*De Gulsigheydt*“ van *Guilliam Ogier*, Antwerpen 1921.

<sup>38</sup>Hrsg. G. J. Steenbergen, *De bekeeringe Pauli*, Zwolle 1953.

<sup>39</sup>Hrsg. E. Ellerbroek-Fortuin, *Amsterdamse tafelspelen in de zestiende eeuw*, Groningen 1937.

<sup>40</sup>Hrsg. B. H. Erné, *Twee zestiende-eeuwse spelen van de hel*, Groningen 1936.

<sup>41</sup>Die Frequenz ist 28 gegenüber 78 für den Stichreim: kann man schon mit Erné (477) über die Negierung des Versifikationsprinzips sprechen?

- (A) Keine Abweichungen:  
 – *Nu noch*, (1/3-Antilabe)  
 – die Genter Spiele: *Antwerpen, Brugghe, Nieukercke, Thielt*  
 – *Vigelie* und *'t Wesen* von Corn. Everaert
- (B) Kreuzreim im Prolog (Anfang und) oder Schluß:  
*Hanneken Leckertant* (Distichomythie im Prolog, 1/3-Antilabe)  
*Esbatement van den appelboom* (Distichomythie im Prolog)  
*Audenaerde* und *Leffijnghe* (Anfang)  
*Cortrijcke* (Anfang und Schluß)  
*Wijnoxberghe* (Schluß)
- (C) Strophen am Anfang/Schluß  
*Tafelspeelken* [...] *up zij boerssche* (Beginnrondeau, Kreuzreim-Schluß)  
*Meenene* (Beginnrondeau)  
*Nieupoort* (Beginn- und Schlußrondeau)  
*Hooghen Wynt* und *Visscher* von Everaert (1. Kreuzreimprolog, Schlußrondeau, 2. Anfangsrondeau)

## III

Kreuzreimpassagen im Text, meistens mit einer textbildenden Funktion:

- *Spel van saint Jooris* (Beginnrondeau, Kreuzreimpassagen);
- *Vvroede ende Vdwaeze maegden* (einige 4-zeilige Repliken in Kreuzreim, längere Passagen ohne Stichreim, mehrere Dreireime);
- *Axcele* (Einleitende Kreuzreime, Prolog-Rondeau, Kreuzreimpassagen und -Schluß, keine Antilabe);
- *Edijnghe* (lange Kreuzreimpassagen, ohne Zusammenhang mit der dramatischen Struktur);
- *Ipre*;
- *Meesene* (Anfang und drei Stellen: zur Hervorhebung des Inhalts – Erné);
- *Leffinghe* (Andeutung von Szenengrenzen, Halbverse).

## IV

Strophen im Text, meistens an besonderen Stellen in der dramatischen Struktur (längere Monologe, wichtige Dialoge, Lieder), überall Antilabe:

- *Playerwater* (Lieder 271–3, 284–8, 309–12, Reimhäufungen, ein Rondeau 148–156, Kreuzreim, 1/3-Antilabe 118);
- *Tafelspel Driekoningenavond* (Rondeau 73–80 und am Schluß, Vorliebe für Halbverse: Antilabe, Hemistichomythie);
- *Nyevont* (Hrsg. Neurdenburg) – 3x ein Rondeau: Anfang, Schluß und 487, 1 Antilabe 189, Stichreim selbst bei Prosaunterbrechungen: das Reimpaar umschließt die Prosastücke;
- *Sacrament vander Nieuwervaert* (Kreuzreimpassagen – 14x, Rondeaus

am Anfang und 622–630, dies als Stichomythie, eine Hemistichomythie, 72–5);

- *Elckerlyc* (Schlußrondeau, ein Refrein im Monolog 534–66);
- *Loo* (Gent 1539), ein Rondeau 187–195, sonst sehr klassisch;
- *Bruessele* (zwei Kreuzreimstellen, zwei strophische Monologe);
- *Caprijcke* (4 Rondeaux, ein Lied);
- *Thienen* (3 Refreine).

## V

Loslösung von dem Reimpaar als Einheit der Dichtung.

– *Mariken van Nieumeghen* (die Reimpaare überwiegen, mehrere Dreireime – merkwürdigerweise hauptsächlich in der Rolle des Moenen: 22 von den 49 Stellen; Kreuzreimpassagen und Strophen: Rondeaux für zwei Dialoge, ein Refrein als eine Art Zitat, zwei Monologe; ein Vierreim 1016–19 vor Prosa). Wie oben unter I angedeutet, kennen die in konsequenten Reimpaaren gedichteten Repliken des *Masscheroen* keine Antilabe und stechen so von dem Rest des *Mariken*-Dramas ab.

Der Eindruck einer höheren Kompliziertheit dieses Stückes ist teilweise dessen Länge zuzuschreiben, eigentlich gibt es hier nur quantitative Unterschiede zu der vorigen Gruppe: war eine frühere Version einfacher?

– *Die eerste...* und *Die sevenste bliscap*: hier gibt es neben den Reimpaaren mit Antilabe (in der letzteren ausschließlich in den sogenannten polyphonen Dialogen<sup>42</sup>) längere strophische Unterteile, die der dramatischen Struktur kaum zuzuordnen sind – eine genaue Übersicht in der Edition Beukens, S. 42–46.

Im allgemeinen wird das Reimpaar überall verwendet und man kann nur über eine Tendenz zu seiner Zurückdrängung sprechen. Ganz anders sieht das im Französischen aus, wo eine Entwicklung behauptet wurde: La fréquence décroissante de la rime plate au profit du quatrain à rime croisée (Chatelain 84), von den frühesten Heiligenspielen über *Saint Quentin* (Kreuzreime gewinnen die Mehrheit), *Trois Doms* (dreimal soviel Kreuzreime als Reimpaare), *Troye la Grant* (viermal), *Saint Didier* (nur 3% RP) zu *Siège d'Orleans* mit keinen Reimpaaren mehr.

Bedeutete die Antilabe einen Schritt zur Auflösung des Reimpaars als Einheit der dramatischen Dichtung, so kamen die Kreuzreime und (andere?) Strophen an dessen Stelle. Das geschah jedoch nicht auf einmal und es ist eine Frage ob wir es hier mit einer Zurückdrängung oder einer Bereicherung zu tun haben: selbst in Frankreich war das kein linearer und abgeschlossener Entwicklungsprozeß, denn schon die frühesten Stücke, sowohl geistliche als auch weltliche (komische) kennen die Antilabe, Kreuzreime, verschiedene

<sup>42</sup>Beuken, Ed. 1978:42. S. auch Beuken 1969 und 1970.

Strophen, Lieder, Reimhäufungen, während das späte *Griseldis*-Drama (ca. 1395) nur Reimpaare mit Stichreim in Grundform hat.

Grace Frank, der die obige Übersicht der Versifikation verpflichtet ist, nennt als ein allgemeines Formgesetz für diese Dramen eine geringere Differenzierung der poetischen Form bei den Sotties und Farcen im Verhältnis zu den Mysterien und Moralitäten (S. 249).

Im Niederländischen haben wir wenigstens mit unserer I. Gruppe etwas wie eine erste Entwicklungsstufe der dramatischen Reimpaardichtung, mit der II. deren Modifikation<sup>43</sup>, mit der III. und IV. den Anfang der Zerstörung des Reimpaarprinzips, die in der V. Gruppe vollzogen werden kann. Wenigstens die I. Gruppe kann Anspruch auf höchstes Alter erheben.

Und gibt es – für den Rest II–V – wenigstens ein gattungsstilistisches Formgesetz?

Die bisher umfangreichste synthetische Beschreibung der Versifikation im frühen niederländischen Drama verdanken wir der großen Abhandlung von Geurts (1906. I:328–349), Gattungsstilistische Gesetzmäßigkeiten werden bei ihm auch historisch erklärt: (1°) Spätere Autoren werden durch höhere Erwartungen von seiten ihrer Leser beeinflußt (frühere Stücke wurden nur aufgeführt, nicht gelesen) – S. 328. (2°) Die ernstesten Stücke unterscheiden sich von den Kluchten durch eine niedrigere Frequenz von Mittenreimen aa || (ä + ß)b, sie haben aber (3°) relativ mehr andere Binnenreime (Schlagreim = double queue, Inreim – S. 346), besonders (4°) wenn die Zeilen lang sind. (5°) In den ernstesten Stücken mit kurzen Zeilen sind die Reime einfacher (347). Für 3° gilt aber die Ausnahme (6°): Vermeidung von Binnenreimen, wenn hochgestellte Personen am Wort sind (346), auch 5° gilt nicht für zinnspielen (7°), die doch kunstvolle Reimschemen haben.

Erné (1936:XLI, s.u. Anm. 40) sagt, die niederländischen Moralitäten (zinnspielen) verraten ein Streben nach einer kunstvollen Reimtechnik (7°), während die Kluchten es bei den einfachen Paarreimen belassen (8°). Die historische Deutung der Erscheinungen ist der Geurtsschen entgegensetzen: über *Hanneken Leckertant* sagt er (1932:144, 154) es sei wegen seiner relativ einfachen Komposition (Reimpaare im Text) m o d e r n e r als andere, die Strophen aufweisen.

Als Ergänzung zu 6° sei noch an unsere Beobachtung erinnert, daß fast die Hälfte der Inreime in *Mariken* in der Rolle des Moenen steht, daher ist es möglich, die Binnenreime in (3°) nicht unbedingt als eine Art ornatus im ernstesten Drama zu betrachten, sondern als Mittel zur Charakterisierung

<sup>43</sup>Ob die Antilabe wirklich durch ein allmähliches Längerwerden der Zeilen herbeigeführt wurde (Geurts I:185), ist zu bezweifeln: dafür gibt es zu viele 8-silbige Zeilen mit Antilabe; es geht eher um eine notwendige Anpassung an die Anforderung der Wiedergabe der gesprochenen Rede mit ihren charakteristischen kurzen Fragen oder Zwischenrufen; dies wurde auch für 1604 von van Boheemen und van der Heijden beobachtet. Noomen (1956) zählte es zu den Umständen, die den Stichreim ausschließen.

negativer (teuflischer?) Figuren. Die Vermeidung der Antilabe im langen Dialog mit der Vernunftsallegorie, die als „erweerde Vrouwe“ bezeichnet wird, finden wir bei C. Everaert: *Hooghen wijnt*. Wie stark *Masscheroen* von dem Rest des *Mariken*-Dramas – eben durch die Vermeidung der Antilabe – absticht, wurde oben gesagt. Die sich einigermaßen auch als „teuflisch“ darbietenden Reimhäufungen und -Künsteleien (Mittelreim, double queue) hören auf, wenn die ernste Schlüsselfigur des Dramas erscheint (1604, *Wortel van Rethorijka*, Hrsg. Van Boheemen und Van der Heijden, S. 102): im weiteren Verlauf werden (bis auf strophische Passagen) sehr sorgfältig Reimpaare mit Brechung und Stichreim verwendet.

All die angeführten Beobachtungen und Gesetzmäßigkeiten bedeuten grosso modo eine strengere Beachtung des Reimpaarprinzips im ernstesten Genre, selbst bei Zunahme des Reimreichtums in „leichteren“ Passagen und bei dem Längerwerden der Zeile. Das komische sprengt das Reimpaar früher (contra: Erné, Frank), auch das zinnspel (dort allegorische Figuren). Die angebliche Anpassung an den Leser ist höchst zweifelhaft: diese Dramen waren primär zur Aufführung bestimmt, übrigens gilt doch die Prosa als die lesersfreundliche Darbietungsform. Wahrscheinlich können auch damalige dichterische Konventionen nicht aufgrund ihres inhärenten Wertes sondern durch ihr Anders-Sein gewertet werden (so funktioniert die poetische Sprache nach Jakobson): Soweit die Strophen neu gegenüber dem Reimpaar waren und als etwas besonderes für „höhere“ Zwecke verwendet werden konnten, ist das der Fall; sonst, wenn (wo?, nachdem?) sie gewöhnlich sind (geworden?), kann das klassische Reimpaarprinzip als angemessener erscheinen. Die Funktion des *Masscheroen*-Mysteriums in der dramatischen Struktur des *Mariken*-Mirakels und die dort auftretenden Personen (Gott, Maria) beweisen, daß die dort angewandte Konvention bewußt beachtet und keinesfalls pejorativ als etwas veraltetes empfunden wurde.

Der Wert dieser Gesetze ist aber von der Zuverlässigkeit der ihnen zugrundeliegenden Beobachtungen abhängig: solange diese nicht statistisch verifizierbar (verifiziert worden) sind, bleiben auch jene unsicher. Immer wenn man „mehr“ und „weniger“ sagt, arbeitet man schon mit Zahlen (oder Größen), die mit entsprechenden Instrumenten interpretiert werden sollen.

#### ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

- Ein System von Kategorien zur Beschreibung der Textstruktur von Dramen in Reimpaaren;
- Formalisierung der stilistischen Begriffe Epoche, Gattung, individueller Wert auf statistischer Basis;
- Anwendung der beiden obigen Instrumente (Abele Spelen);
- Ergänzung des Kategorienbestandes zum Zweck der Beschreibung eines größeren Korpus des mnl. Dramas;
- Systematisierung dieses Korpus (V Stile oder typologische „Epochen“);

– Erörterung der Möglichkeit einer historischen Deutung der obigen Systematisierung (beschränkt: keine Ersetzung des Alten durch das Neue, sondern Bereicherung der Wahlmöglichkeiten im Bereich der Komposition, der Figurencharakterisierung; differenzierte Stoffwiedergabe: „göttlich – teuflisch“);

– Das Reimpaar wird zwar aus dreierlei Richtungen bedroht: in den ersten Stücken durch Zersplitterung (Inreim, Schlagreim), in den komischen durch Verschwemmung (Mitten-, Zäsureim, Dreireimschemen), überall findet stellenweise seine Verdrängung durch Strophen statt, es kommt jedoch nicht zu seiner Ersetzung wie in Frankreich – (s. den Nachtrag);

– Das Stichreimprinzip wirkt fort, selbst gibt es hie und da (wie im Französischen – Noomen 193) Replikjunktur bei Kreuzreimen und Strophen, z.B. *Edijnghhe* 1539 (NB Hennegau) und *Wortel van Rethorijka* 1604. Niemals kommt es zum Übergewicht von Replikklauseln, die meistens eine kompositorische Funktion ausüben.

#### NACHTRÄGE

I. Die Ergebnisse des Aufsatzes seien nachträglich mit dem Standpunkt von Jutta Goheen in ihrer Abhandlung *Die kommunikative Funktion des Stils im mittelhochdeutschen Text* („Jahrbuch für Internationale Germanistik“ 1987 XVIII. 2:78–106) verglichen. Ohne es ausdrücklich zu sagen, richtet sich die Autorin gegen Kuhn mit seiner Behauptung der Vorrangigkeit der stilistischen Epoche (d.h. „einer Kollektivität verbindlicher Stilnormen“); im Mittelalter stünde nach Kuhn nur die Epoche „unmittelbar zu Gott“, im Gegensatz zu der neuzeitlichen individuellen Freiheit etwa, die wieder als Stiltheorie von anderen bekämpft wird.

Wenn man aber als Grundprinzip der Stiltheorie Dienstbarkeit der kommunikativen Kraft nennt und sie der freien Wahl einerseits und der Normverbindlichkeit andererseits gegenüberstellt, kommt man wahrscheinlich nur mit neuen Termini, denn (1°) die stilistische Wahl – außer dem beschränkten Bereich der wirklich freien Varianz, den auch die pragmatische Stilforschung akzeptieren muß – war niemals ein totales *laissez-faire*, sondern immer eine Wahl zum Zweck; (2°) der Gott der Geisteswissenschaften heißt heute bekanntlich Kommunikation (das ist schon eine Verbesserung!), aber seine Gebote beruhen immer auf der sog. pragmatischen Notwendigkeit und waren nur mit einer bedingt verbindlichen pragmatischen Sanktion bedroht (Fiasko der Handlung bei Nichtbeachtung der Vorschrift): Boileau hatte keine Pistole!

Übrigens finde ich es richtig, daß man durch empirisches Vorgehen manchen Vorurteilen oder Dogmen der Philologie aus der Welt helfen soll: daß ich in meiner Schlußfolgerung auch lieber keine historische Interpretation wage, ist nun nicht zufällig.

II. Der begrüßenswerten monographischen Dissertation von Patricia Lamens-Pikhaus *Het Tafelspel der Rederijkers* (Gent 1989), kann die Bestätigung der obigen Schlußfolgerung (kein Übergang zum Kreuzreim) entnommen werden, wenn auch nicht ohne Modifizierung: Von den rund 120 Interludien des 16. und 17. Jahrhunderts werden drei unserem I. Stil zuzuordnen sein, sieben dem IIA, 102 den IIB,C, III. und IV. sowie sieben dem V.: von den letzteren weisen drei hauptsächlich und zwei **ausschließlich** (bis auf Beginn- und Schlußrondeaus) Kreuzreime auf: *De Vasten en de Vastenavond* und *Clerc, Huys-man en soldaat* (S. 394); zwei bestehen hauptsächlich aus Strophen: *dEen en dAnder: verliefdheid bespot* und *Een Cramer met drollighe liedekens*.

Der Bedrohung des Reimpaars durch Dreireimschemen (Mittenreime) wurde in der Dissertation besondere Aufmerksamkeit gewidmet: sie liegt der inneren Differenzierung der Gruppe von Stücken mit Reimpaar als Basisform zugrunde: von den 109 Stücken weisen 58 keine Mittenreime auf, 41 haben sie stellenweise und 10 überwiegend.

III. Die Idee der Gattungsgeneration durch ein System von distinktiven Merkmalen (§11) wurde — ohne daß ich es wußte — von W. Krajka formuliert: *The concept of literary genres*, in: „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1985.55 (erschienen 1987).

#### EDITIONEN

(soweit in den Anmerkungen nicht beschrieben)

- Beuken, W. H. — Die eerste bliscap van Maria — en Die sevenste bliscap van onser Vrouwen. Ingeleid en van aantekeningen voorzien door — Tjeenk Willink Noorduijn. Culemborg <sup>2</sup>1978.
- van Boheemen, F. C. und Th. C. J. van der Heijden — De Westlandse rederijkerskamers in de 16e en 17e eeuw. Met een tekstuitgave, inleiding en aantekeningen van het Spel van Sinne „De Wortel van Rethorijka”. Amsterdam 1985.
- Erné, B. H. und L. M. van Dis — De Gentse Spelen van 1539. 2 Bände, Den Haag 1982.
- van der Heijden, M. C. A. — Hoort wat men u spelen zal. Toneelstukken uit de Middeleeuwen. Samenstelling, inleiding en toelichting van — Het Spectrum, Utrecht etc. 1968, <sup>6</sup>1977.
- Leendertz Jr., P. — Middelnederlandsche dramatische poëzie. A. W. Sijthoff's U. M., Leiden (1899—1907).
- Neurdenburg, E. — Van Nyeuvont, Loosheit ende Practijke: Hoe sij Vrou Lortse verheffen. Met inleiding, aantekeningen en woordenlijst uitgegeven door — Utrecht 1910.
- Olivier, L. J. J. — Een abel spel van Esmoreit, sconinx sone van Cecilien gevolgd door de klucht Nu noch — Meulenhoff, Amsterdam 1961, <sup>6</sup>1978.
- Roemans, Rob, René Gaspar — Een abel spel van Lanseloet van Denemerken. Uitgegeven door — Klassieke Galerij 123, Wereldbibliotheek Amsterdam, De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen 1958, <sup>2</sup>1963 (Roemans — H. van Assche), <sup>8</sup>1982.
- Roemans, Rob, Hilda van Assche — Een abel spel van Esmoreit. Uitgegeven door — Klassieke Galerij, Wereldbibliotheek — Amsterdam, De Nederlandsche Boekhandel — Antwerpen 1967, <sup>3</sup>1977.
- (SPECTRUM) Middeleeuws toneel. Esmoreit. Gloriant. Lanseloet van Denemerken. Nu noch.



- Elckerlijc. Mariken van Nieumeghen. Nederlandse Letterkunde 3. Spectrum, Utrecht – Antwerpen 1984.
- Stellinga, G. – Esmoreit (en Lippijn). Met aantekeningen van – L. C. G. Malmberg's Hertogenbosch 1955, <sup>5</sup> 1963 (seither mit Lippijn), <sup>12</sup> 1977.
- Stellinga, G. – „Gloriant van Bruuyswijk” en de sotternie „De Buskenblaser” na volghende. Tjeenk Willink – Culemborg, Noorduyn & Zoon – Gorinchem 1960, <sup>2</sup> 1976.
- Stellinga, G. – Het abel spel vanden Winter ende vanden Somer gevolgd door de sotternie Rubben, voorafgegaan door de fragmenten Drie Daghe Here en Truwanten. W. J. Thieme & Cie, Zutphen 1966, <sup>2</sup> 1975.
- Truwanten. En toneeltekst uit het handschrift – Van Hulthem. Uitgegeven en toegelicht door een werkgroep van Brusselse en Utrechtse neerlandici (Wiljan van den Akker, Elly Bulles, A. M. J. van Buuren, H. van Dijk, W. P. Gerritsen, Evelyne Gorlias, Jean-Pierre Heyvaert, Albertine Hummelen, Ria Jansen-Sieben, Martine Olij, Frits van Oostrom, Marianne van Riessen-Roza, Pascal Roman, Annie Stoufs-Spigeleer, Anne Vanden Herrewegen, Annemarie Van Eynde). Ruygh-Bewerp V. Brussel – Utrecht 1976. Zweite, durchgesehene Ausgabe: De Nieuwe Taalgids Cahiers 6, Wolters-Noordhoff, Groningen 1978, <sup>3</sup> 1987.

## LITERATUR

- van den Berg, E. – Middelnederlandse versbouw en syntaxis. Ontwikkelingen in de versificatie van verhalende poëzie ca. 1200 – ca. 1400. Utrecht 1983.
- Beuken, W. H. – Kanttekeningen bij de beide Bliscapen. In: Leuv. Bijdr. 1969:63–68.
- Ders. – Verstechniek in de beide Bliscapen. Ebenda 1970:190–204 (a).
- Ders. – Rijmbreking in de middeleeuwse poëzie. In: Spiegel der Letteren 1970:1–10 (B).
- Chatelain, H. – Le vers français au XV<sup>e</sup> siècle. Rimes, metres et strophes. Paris 1907, Repr. N. Y. 1971.
- Dąbrowka, A. – Untersuchungen über die mittelniederländischen Abele Spelen. Herkunft, Stil, Motive. Diss. Univ. Warschau 1987.
- Ders. – Distributionsanalyse und Parameterstatistik als Instrumente der Philologie. In: Leuvense Bijdragen 1988. 3:285–299.
- Ders. – Die Textüberlieferung der Abele Spelen und der Sotternien. In: Neerlandica Wratislaviensia IV. 1989:7–46.
- van Dijk, H. – The Structure of the Sotternien in the Hulthem Manuscript. In: Braet etc. (Ed.) – The Theatre in the Middle Ages, Leuven 1985:238–250.
- Duinhoven, A. M. – Bijdragen tot de reconstructie van de Karel ende Elegast. Assen 1975.
- Erné, B. H. – De rijmen in drie kluchten uit de zestiende eeuw. In: Tijds. v. Ned. Taal- en Lett. 1932:137–154.
- Geurts, J. – Bijdrage tot de geschiedenis van het Rijm in de Nederlandsche Poëzie door – Gent 1904.
- de Graaf, K. – Flandrijs. Fragmenten van een middelnederlands riddergedicht. Groningen 1980.
- Hoffmann von Fallersleben, H. – Horae Belgicae... Pars sexta. Vratislaviae 1838.
- Kalff, G. – Bijdrage tot de geschiedenis van ons middeleeuws drama. In: TNTL 1903:304–320.
- Kazemier, G. – Enjambement in middelnederlandse verzen. In: De Nieuwe Taalgids 1943:59–64.
- Kuhn, H. – Stil als Epochen-, Gattungs- und Wertproblem in deutscher Literatur des Mittelalters. In: Ders. – Dichtung und Welt im Mittelalter. Stuttgart 1969:62–69.
- Moltzer, H. E. – Geschiedenis van het wereldlijk tooneel in Nederland gedurende de Middeleeuwen. Leiden 1862.
- Müller, Ch. – Einführung in die Sprachstatistik. München 1972.
- Noomen, W. – Remarques sur la versification du plus ancien théâtre français. In: Neophilologus 1956.

- Serrure, C. A. — *Geschiedenis der Nederlandsche en Fransche letterkunde in het Graafschap Vlaanderen...*, Gent 1855.
- Stuiveling, G. — *De structuur van de abele spelen*. In: Ders. — *Vakwerk. Twaalf studies in literatuur*. Zwolle 1967:7–43.
- Vos, R. — *De Elckerlijc en Die eerste Bliscap van Maria*. In: NTG 1984:481–483.
- von Wilpert, G. — *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1969.

EPOKA, GATUNEK, WALOR INDYWIDUALNY.  
Z EMPIRYCZNEJ HISTORII STYLU  
ŚREDNIOWIECZNEGO DRAMATU NIDERLANDZKIEGO

STRESZCZENIE

Artykuł można określić jako teoretyczny wkład do postulowanej przez H. Kuhna filologicznej historii stylu opartej na „faktach czysto opisowych”. Wyróżnione przezeń aspekty stylu: epoka — gatunek — walor indywidualny, usiłowałem dostrzec w organizacji wierszowanego tekstu dramatycznego, na przecięciu jednostek składni z jednostkami tekstowymi i wersyfikacyjnymi. Wziąwszy pod lupę korpus dziesięciu XIV-wiecznych świeckich dramatów niderlandzkich z Kodeksu Van Hulthema, uzyskałem przejrzysty obraz ich struktury tekstowej (diagram kaskady decyzyjnej tab. 1) przy czym okazało się, że nie wszystkie miejsca szczególne tych struktur mają w poetyce swoje nazwy. Przedstawiając cały system (§§ 2–8) uzupełniłem terminologię, która zdalna jest do opisu większości dramatów w średniowiecznej literaturze europejskiej. Niekiedy analiza struktury jest niekompletna bez oceny frekwencji czy dystrybucji. Porównujemy frekwencje już wtedy, gdy mówimy „więcej” i „mniej”. Ale nawet kiedy operujemy dokładnymi liczbami, nie wystarczy oceniać różnic na oko, musimy hipotezy testować statystycznie.

Frekwencje kategorii tekstowych (tab. 2) testuję jako parametry w celu stwierdzenia istotności różnic. Test tworzy teoretyczny model każdego tekstu z danych, będących średnimi wszystkich wziętych pod uwagę parametrów. Z interpretacji jego wyników uzyskujemy wnioski co do homogeniczności korpusu. Różnice między sztukami okazują się globalnie nieprzypadkowe i musi je wyjaśnić filologia lub historia literatury; o istotności różnic zadecydowały jednakże jedynie dwie spośród jedenastu kategorii, tylko one są więc charakterystyczne.

Biorąc pod uwagę statystycznie udowodnioną istotność różnic powracam w paragrafie 11 do Kuhnowskiej hierarchii i twierdzę, że:

- 1° w inwentarzu dystynktywnych kategorii (tekstowych) wyraża się epoka (stylistyczna);
- 2° gatunki można empirycznie definiować poprzez kategorie tekstowe, których parametry mają rozkłady zbieżne, tzn. różnią się nieistotnie od modelu teoretycznego;
- 3° walor indywidualny odzwierciedlają zaś kategorie o rozkładach rozbieżnych, odbiegających istotnie od modelu teoretycznego.

Przebiegając w tych trzech krokach nasz korpus widzimy, że (1) wszystkie 10 sztuk tworzy jedną grupę — według definicji należą zatem do jednej epoki styl.; (2) wspólnotę gatunkową udowodniliśmy dla czterech sztuk poważnych, dla których można było zbudować model teoretyczny w oparciu o frekwencje; (3) spośród nich dwie wyróżniają się pewnymi nadmiarami lub deficytami, które można oceniać jako stylistycznie korzystne lub niekorzystne: chodzi tu odpowiednio o unikanie lub nadużywanie kategorii Zeilenstil (styl linijkowy, koniec zdania zbiega się z kadencją drugiego wersu w parze rymowej, przez co rym staje się nadmiernie wyeksponowany). Warto zauważyć, że kategorie o parametrach zbieżnych z modelem — krok 2 — nie mogą służyć do zróżnicowania sztuk między sobą, ale doskonale się nadają do badania wewnętrznej homogeniczności osobnych tekstów, co jest znanym problemem w edytorstwie zabytków rękopiśmiennych (mój art. 1988).

Pozostała część §11 to przegląd kilkudziesięciu najważniejszych dramatów niderlandzkich (XIV – XVI wiek) pod kątem inwentarza kategorii (krok 1). Znalazło się jeszcze kilka sztuk, które operują identycznymi kategoriami co nasz korpus, utworzyły one grupę (epokę) I. W pozostałych sztukach wystąpiły nowe kategorie tekstowe: stroficzne układy rymów oraz mnogość zjawisk wersyfikacyjnych na granicy kwestii dialogowych. Zwłaszcza to drugie zjawisko dokładniej klasyfikuję. Okazuje się, że niektóre z nowych kategorii są wariantami tzw. rymu wywoławczego (Stichreim: jedna osoba kończąc kwestię wymawia pierwszy rym, następna dopowiada drugi zamykając parę). Inne innowacje operują połówkami wersu jako sygnałami końca i początku kwestii (Antilabe).

W rezultacie dochodzę do ustanowienia jeszcze czterech grup (II – V), które coraz bardziej oddalają nas od I, wprowadzając rymy krzyżowe i inne strofy na początku i końcu sztuki (II), w szczególnych miejscach tekstu (III – rymy krzyżowe i IV – strofy) oraz odchodząc od rymu parzystego (V). Porównanie z dramataми francuskimi, dla których podobne zróżnicowanie interpretowano jako historyczny rozwój, upoważnia do wyciągnięcia wniosku, że w literaturze niderlandzkiej możemy mówić jedynie o wzbogacaniu systemu, nie o wypieraniu starego przez nowe. Aczkolwiek grupa I gromadzi sztuki istotnie bodaj najstarsze, układ V epok należy raczej rozumieć jako pięć stylów, które współistnieją.

B  
IBL  
III-24.031

III  
24.031

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..