

History of Conflict or Manual of Conduct?

Continuity and Change in the Illustration and Interpretation of Book Three of Froissart's «Chroniques»

DIRK SCHOENAERS

Between circa 1370 and 1404, the Hainault priest Jean Froissart compiled an *histoire* of the great European conflicts of his age. Versions of one or more of the four books of the chronicle have been preserved in about 150 extant manuscripts, a considerable portion of which is illustrated. The majority of these illustrated copies of the *Chroniques* can be classified under one of two categories.¹ A first group was manufactured during the first decades of the fifteenth century by Parisian book professionals for councillors of Charles VI of France and supporters of the dukes of Orléans and Burgundy.² At least one set, London, British library, ms Arundel 67, may have been commissioned for an English patron.³ The second category comprises manuscripts that were produced in Bruges circa 1470–1480. This group is closely connected to Charles the Bold and the Burgundian ducal family, their Flemish supporters and English allies.⁴ Finally, circa 1500, a profusely illustrated manuscript with an abridged version of all four books of Froissart's chronicle was manufactured at Rouen for Cardinal Georges d'Amboise.⁵

The distribution of illustrated exemplars over two well defined periods (circa 1410–1420 and circa 1470–1480), each with its own dominant centre of production (Paris and Bruges) and audience (the French and Burgundian court circle) may provide interesting data for the reception history of Froissart's historiographical writing. The question whether or not the illustration of the extant manuscripts from both periods suggests significant differences in the perception of the chronicle by its principal readerships is indeed thought-provoking. And, if this query should be answered to the positive, further investigations might inquire into the primary agents promoting this process of transition.

* The research for this article was funded by the Arts and Humanities Research Council (United Kingdom) and the School of Cultures, Languages and Area Studies (University of Liverpool). I am indebted to the Online Froissart Project (University of Sheffield – University of Liverpool, <http://www.hrionline.ac.uk/onlinefroissart>) for the use of its resources. Additionally, I am grateful to Godfried Croenen (University of Liverpool) and Hanno Wijsman (Institut de Recherche et d'Histoire des Textes) for their useful comments on earlier versions of this essay. Finally, further thanks should be expressed to those research libraries which have waived the copyright fees for the images reproduced in this article, taken from manuscripts in their respective collections. The references to miniatures in this essay have been structured as follows: to indicate the part of the narrative that has been illustrated, I refer to the paragraph in the edition of Book Three by L. and A. Mirot, published by the Société d'Histoire de France, 1931–1975 (SHF III § xx), followed by the shelfmark of the manuscript(s) and the respective folionumber(s).

1 Harf-Lancner 1998, 221–227; Croenen 2009a, 19–20.

2 Croenen, Rouse & Rouse 2002; Croenen 2009c; Croenen 2010a.

3 Croenen 2009b, 416.

4 Le Guay 1998, 27–44; Wijsman 2008, 66–69.

5 König 1994.

With respect to the *Chroniques*, the aforementioned matters have as yet been insufficiently explored. Nevertheless the validity of questions as regards transition in the illustrative focus of both groups of manuscripts stands without doubt. In her study of the illustrated manuscripts of the *Grandes Chroniques de France*, Anne D. Hedeman has observed noteworthy differences in the imagery of the copies which were produced for the French royal courts and the manuscripts which were manufactured for Burgundian aristocrats.⁶ The relation between changes in the interpretation of a text and the physical and peritextual characteristics of its representation into a concrete volume has also been explored by Hanno Wijsman. With respect to the manuscripts and early prints of Monstrelet's *Chroniques*, he has demonstrated differences between perception and use of contemporary historiography and chronicles dealing with the more remote past. Wijsman argues that whereas chronicles in the former category were initially regarded as pragmatic reference works for current history, a later change of context also presumed a shift in interpretation. In the case of Monstrelet, he suggests that circa 1470 interest in the historical events of 1400–1444 shifted from practical political use in a Burgundian context to a prefiguration of the Anglo-Burgundian alliance. Finally, in the first decades of the sixteenth century, reception in the French court circle promoted a distinctly frenchified interpretation. This change in focus has subsequently been reflected in the continuations of the text and its material realisation in individual manuscripts and editions.⁷

Quite conceivably, the reception of Froissart's *Chroniques* has evolved along similar lines. Indeed, the first manuscripts of the chronicle were modest productions without miniatures or with a single introductory illustration and/or some additional paintings.⁸ Apparently, the manufacturing of illustrated manuscripts did not truly launch until the first decades of the fifteenth century, when more luxuriously executed copies were produced in Paris. In the 1470s, the centre of production moved to Flanders. With regard to the illustration of the Flemish copies of Book Four, all dated to circa 1470–1480, Laetitia le Guay has observed a distinct concern with chivalric values and aristocratic modes of representation. Le Guay's observations link in with a tendency noted by Frederik Buylaert and Jan Dumolyn in the Burgundian chronicle tradition. Through the analysis of the historiographic work of Monstrelet, Chastellain, De La Marche and D'Escouchy, Buylaert and Dumolyn have exposed in these chronicles a preoccupation with conservative representations of aristocratic qualities, the lexis of which – surely not coincidentally – originates from the work of Jean Froissart.⁹ Thus, Le Guay's pictorial study and Dumolyn's and Buylaert's textual analysis both suggest that, at the court of Burgundy, Froissart's chronicle was not only appreciated as a historiographical text *pur sang*, but also as an account of exemplary aristocratic behaviour.¹⁰ However, unquestionably a Parisian readership at the beginning of the century may have valued the *Chroniques* quite differently.

6 Hedeman 1991, 181.

7 Wijsman 2011, 248–251.

8 E.g. the Soubise manuscript; Croenen 2010b.

9 Buylaert & Dumolyn 2008, 613, 630–631.

10 Le Guay 1998.

This potential change in the perception of Froissart's *Chroniques* in the course of the fifteenth century and its connection to the peritext of the extant manuscripts is the primary focus of this article. I approach the issue through the analysis of the illustrative programmes of Book Three. The selection of this portion of Froissart's text for this research is not coincidental. Since no early manuscripts of Book Four survive, the events related in this part of Froissart's narrative are chronologically most approximate to the Parisian production of illustrated copies. Additionally, Book Three is the only part of the *Chroniques* for which a complete *stemma codicum* exists, which allows for a precise evaluation of the relation between the individual illustrative programmes.¹¹ As it appears from the *stemma*, all extant Flemish copies of Book Three have been ultimately derived from one single, now lost, manuscript which was possibly produced in Paris, a hypothesis which will be further evaluated below.¹² If correct, this theory would entail that any potential change in the illustration of these Flemish copies is possibly due to alterations introduced in the lost ancestor of these manuscripts and, more importantly, that the shift in focus occurred in Paris in the first decades of the fifteenth century.

The distribution of illustrated manuscripts into two distinct groups is reflected in the bipartite structure of this essay. In a first part, I focus on the Parisian manuscripts; the second part discusses the production at Bruges. Both sections have been structured along similar lines. After a succinct introduction of the individual manuscripts, their commissioning patrons and the artists which were involved in their production, follows a discussion of the frontispieces introducing the text in the individual copies. Since in a fair amount of manuscripts these introductory images present the reader with a pictorial summary of the text, the analysis of their iconography may provide a first indication of the specific interpretation which is reflected by the manuscript's imagery.¹³ Additionally, I identify clusters of related illustrated subject matter recurring in multiple manuscripts. In the analysis of parallel illustrations, I devote particular attention to compositional similarities which may be reminiscent of a common ancestor. Although not unproblematic, this approach should allow for a more precise evaluation of the role of particular patrons and artists in the compilation of the individual sets of images. Whenever possible, the imagery in the manuscripts is tentatively brought into relation with the specific contexts for which the copies were produced. Finally, the conclusions to both sections briefly comment upon the specific nature of the illustrative programmes of each manuscript. The essay concludes with a synopsis of the intricate relations between patrons, artists, illustration and finally the perceived view of Froissart's historiographical *magnum opus* within the context in which extant manuscripts were produced.¹⁴

11 Croenen 2009a. A modern *stemma* also exists for Book Four, but the relations between a number of manuscripts are not yet entirely clear. See: Varvaro 2006.

12 Croenen 2009a.

13 For a typology of frontispieces, see: Le Guay 1998, 45-47; Harf-Lancner 1998, 227.

14 Varvaro 1994 explores the illustration of the Parisian and Flemish manuscripts of Book One. However, since his research focuses on similarities at a synchronic as well as a diachronic level, the differences between the individual manuscripts have been largely obscured. Harf-Lancner 1998 considers the way in which the illustrated manuscripts of Book One position Froissart's narrative with respect to the Anglo-French conflict.

Part One: The illustrated manuscripts of Book Three produced in Paris
(circa 1410–1420)

The text of Book Three has been transmitted to us through twenty-four manuscripts, some of which survive only as fragments. Thirteen copies were illustrated or, at some point in time, were decorated with at least one painted miniature. Five of these manuscripts were produced in Paris and can be dated to the first decades of the fifteenth century. One additional, younger manuscript, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS nouv. acq. fr. 9605, is linked to the Parisian production since it seems a direct and fairly faithful copy of the Parisian manuscript Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr. 6475.¹⁵ Table 1 lists the shelf numbers, provenance and artists of these copies. Table 2 below gives an overview of the miniatures in these manuscripts and shows that only three Parisian copies include a fully developed illustrative programme: Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865 (ten miniatures), Brussels, Bibliothèque royale, MS II 88 (fragmentary, eight miniatures survive) and London, British library, MS Arundel 67, vol. III (eight miniatures).¹⁶ Unfortunately, in the latter manuscript, the miniatures of Book Three have all been removed. Of the fourth manuscript, copied by Raoul Tainguy, only the first folio of the Prologue survives (Cambridge, University library, MS Hh. 3.16). The opening page shows the space left for a planned opening miniature but it was never executed. The fifth manuscript, also copied by Raoul Tainguy (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr. 6475) had its only miniature, a frontispiece, removed and the same has happened to its daughter, Paris, Bibliothèque nationale de France, MS nouv. acq. fr. 9605.¹⁷ Incomplete as the pictorial evidence listed above may be, the three manuscripts with a fully developed illustrative programme still provide a fair amount of interesting information.

At first sight, the illustrative programmes of the extant manuscripts of Book Three have little in common and neither do their frontispieces.¹⁸ This is all the more surprising since at least two of these copies were produced under the direction of the same *libraire*.¹⁹ As has been convincingly demonstrated by Godfried Croenen, Richard and

¹⁵ Croenen 2009a, 28–29.

¹⁶ For the Besançon manuscripts see: Croenen 2007; Castan 1865. Reproductions of the miniatures can be accessed on the Online Froissart website. Reproductions may also be found in Ainsworth 2009. The Brussels fragments have been described by Gaspar & Lyna 1984, vol. II, 11–13 and Ganshof 1938, 269–270. The fragments may be viewed online on Belgica, the virtual library of the Bibliothèque royale (http://belgica.kbr.be/nl/coll/ms/msII88_nl.html). Further information on and images of the Arundel manuscript may be consulted in the online catalogue of illuminated manuscripts of the British library (<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/>).

¹⁷ Tesnière 1986, 289–291, 301–308, 329, 354–359.

¹⁸ This is quite in contrast to the observations made by Alberto Varvaro with respect to the illustration of Book One. In his 1994 article, Varvaro notes that a significant number of copies of Book One have a similar quadripartite frontispiece and display a coherent pictorial programme of about twenty miniatures. According to Varvaro this illustrative programme was conceived by Jean Froissart himself. In 1381, the author had sent an unbound copy of Book One to be illuminated by Guillaume de Bailly. The gatherings never reached their intended destination since they were confiscated by Duke Louis I of Anjou. Presumably, this confiscated copy of what now is known as Book One served as the exemplar for the Parisian production of manuscripts (Varvaro 1994). For a critical discussion of Varvaro's hypothesis, see: Croenen 2010b.

¹⁹ For a discussion of the illustration of the Froissart manuscripts produced by Pierre de Liffol (Book One, Two and Three), see: Schoenaers 2010, 139–150.

Mary Rouse, the same scribes and artists (most importantly the Giac Master and the Boethius Master) were involved in the production of a number of codices containing Books One, Two and/or Three of Froissart's chronicle.²⁰ These craftsmen collaborated in different constellations under the direction of *libraire* Pierre de Liffol. Two extant manuscripts of Book Three, notably the Besançon copy and the Brussels fragments, were almost certainly produced by Liffol. The connection of the Arundel copy to the Liffol manuscripts is not yet entirely clear.²¹

Table 1 The illustrated Parisian manuscripts of Book Three

Shelfnumber	Provenance	Artist(s)
Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865	Unknown, Cardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517–1586)	Boethius Master Giac Master (Book One and Two)
Brussels, Bibliothèque royale, MS II 88	Unknown, De Coucy?	Anonymous artist (Book Three) Giac Master
Cambridge, University library, MS Hh. 3.16	Unknown	Opening miniature not executed
London, British library, MS Arundel 67 (vol. III)	English patron?	Miniatures removed Boethius Master (vol. I)
Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr. 6475	De Corbie	Opening miniature removed
Paris, Bibliothèque nationale de France, MS nouv. acq. fr. 9605	René d'Anjou	Opening miniature removed

The frontispieces of the Parisian manuscripts

Apart from the frontispiece, no single scene is illustrated in the three manuscripts of which a fully developed illustrative programme survives. This suggests that in the case of Book Three, the shared iconographic tradition of the Parisian manuscripts was entirely non-existent or at least limited to one introductory illustration. Since the opening page of the Arundel manuscript has been removed, it is no longer possible to compare its opening miniature to the illustration of the other copies. However, the frontispieces in the Besançon manuscript and the Brussels fragments each provide an appealing interpretation of Froissart's narrative, which might be linked to the production of Pierre de Liffol. Quite possibly, these opening miniatures refer to closely related parts of Froissart's narrative and represent scenes that were of interest either to

²⁰ Croenen, Rouse & Rouse 2002, 268–275; Croenen 2007; Croenen 2009c; Villela-Petit 2009.

²¹ Croenen 2010a.

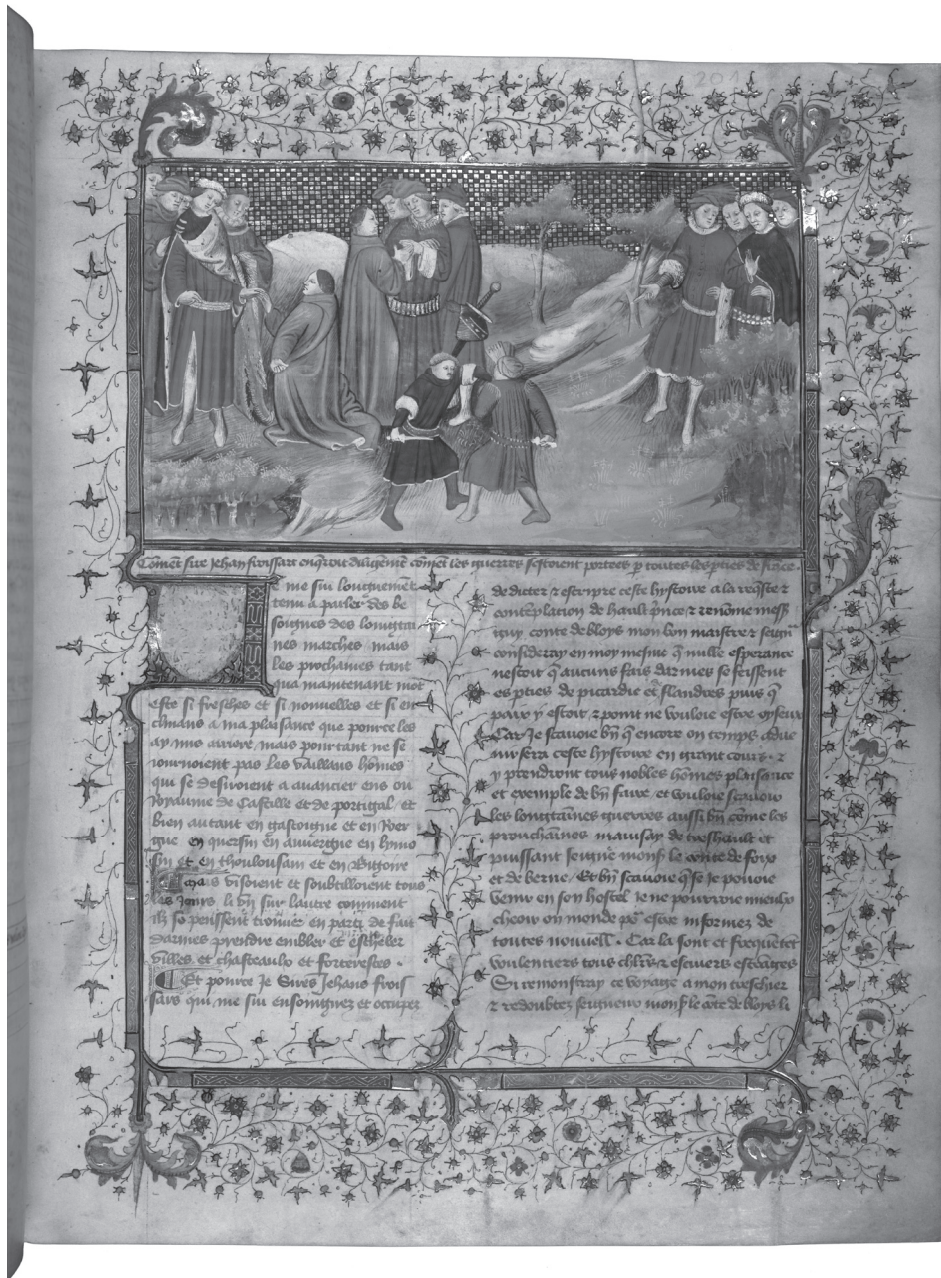


Fig. 1 Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865, f. 201r. Left: Froissart is welcomed by Gaston Fébus. Middle: Froissart is informed by courtiers at Orthèz. Right: a group of aristocrats witness an argument between two adolescents.

the *libraire*, who presented them as a pictorial summary of the text, or to the person who commissioned the manuscript.

The frontispiece in the Besançon manuscript (fig. 1) consists of three scenes represented in a single frame.²² The depiction on the left shows a tonsured figure in green dress kneeling before a prince and his entourage. Immediately next to this group of figures, this person is portrayed engaged in conversation with three aristocrats. At the right, the same group of men is watching a fight between two smaller figures, which have been depicted in the centre of the miniature. As it seems, this painting was primarily intended to emphasise Jean Froissart's method of information gathering. In the prologue to Book Three, the chronicler recounts how, in the autumn of 1389, he took leave from his patron, Guy of Blois, to set out for the court of Foix at Orthez. After a hospitable welcome by Count Gaston III 'Fébus', the Hainault priest interviewed knights and squires to collect information about the recent wars on the Iberian peninsula. In this respect, the frontispiece visualises the increased importance of the meta-fictional aspect of Froissart's account, which, beginning with Book Three, gives his chronicle a more personal note.²³

Quite possibly, the opening miniature also highlights another part of Froissart's narrative.²⁴ The quarrelling figures at the centre of the depiction may represent Fébus' son, Gaston jr., and the latter's half-brother, Yvain. If this identification is correct, the struggle probably refers to the moment at which Yvain discovers that Gaston has hidden under his shirt a pouch with an unidentified substance. The purse was given to the young Gaston by his uncle, the king of Navarre. The latter had promised his nephew that its contents would reconcile the boy's parents, provided that he mix in some of the powder with his father's food. Gaston is afraid that his secret will be revealed and agitatedly hits his brother.

Quite interestingly, the bipartite opening miniature in the Brussels fragments (fig. 2) depicts two other constituent parts of this very same narrative.²⁵ The image on the left portrays a nobleman in a golden cape and four of his companions, seated at a table which has been set for a meal of bread and poultry. A young boy dressed in blue waits on the aristocratic company, while a hound, clenching something in his mouth, lies in front of the table. The near identity of attire suggests that three of the noblemen reappear in the image on the right; minute differences (for instance the colour of a chaperon) may indicate that some time has passed between the events on the left and the scene on the right. The noblemen stand in a mountainous landscape and watch the boy, who gazes at them from the window of a tower. The boy is indisputably Gaston jr. The man in the golden cape should be identified with Gaston Fébus, the boy's father. The depiction on the left shows the moment at which Fébus has discovered his son's secret. The count of Foix has sprinkled a piece of bread with some of the powder and fed it to one of his hounds, which dies instantly. The scene on the right shows Gaston jr.,

22 SHF III § 1; SHF III § 19; Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865, f. 201r.

23 Zink 1998, 17–18.

24 SHF III § 21.

25 SHF III § 21; Brussels, Bibliothèque royale, MS II 88, f. 16r.



Fig. 2 Brussels, Bibliothèque royale, ms 1188, f. 16r. Left: Gaston Fébus uncovers a plot to have him poisoned by his own son. Right: Gaston jr. imprisoned in the Moncade tower.

accused of treason and securely imprisoned in the Moncade tower. One of Fébus' servants has alerted the count that his son stubbornly refuses to eat the food that has been provided for him. Upon hearing this news, the count of Foix has furiously stormed out of the hall, determined to give short shrift to his son's supposed obstinacy.

If the Besançon frontispiece indeed represents Yvain's discovery of the pouch, the two copies illustrate events which are closely related to a key moment in Froissart's narrative: the filicide of young Gaston by his father, the count of Foix. This is all the more interesting since the manuscripts were produced under the direction of the same *libraire*. Therefore, the introductory miniature of the Brussels fragments and possibly also the Besançon frontispiece highlight one of Froissart's preferential topics: the (dis)continuation of secular and ecclesiastical power. Indeed, the actual tragedy of Gaston Fébus is not so much that the count has unintentionally killed his own son, but rather that he has murdered his only legitimate heir.

The selection of illustrated scenes in both frontispieces presupposes a profound understanding of the structure and deeper meaning of Froissart's text. The opening miniature of the Besançon manuscript links up with an important narratological development of the *Chroniques*: in the opening chapters of Book Three, Froissart confidently introduces himself as the primary investigator of his subject matter. Thus, the selection of illustrated scenes in the Besançon frontispiece vouches for the story's veracity in depicting not only its author but also the latter's authority. The frontispiece of the Brussels fragments presents the story of Gaston jr. as a pictorial summary of Froissart's text and thus underlines the importance of legitimacy and the perpetuation of aristocratic lineages.²⁶

The Parisian illustration: a narrative of conflict

Few scenes have been illustrated in more than a single extant Parisian copy of Book Three. Nevertheless, it is possible to identify in the illustration of these manuscripts clusters of related subject matter. In this section, I will first discuss the miniatures that occur at the same junction in more than one manuscript. Then, I will widen the view to comment on miniatures that accompany related parts of Froissart's narrative. These recurring illustrations may be indicative of concerns shared by the persons who commissioned the Parisian copies of Book Three. At the end of this section, I will discuss the illustrations which are apparently unique to one copy, since these may reflect the individual areas of interest of the manuscript's commissioner.

Both the Besançon and Arundel manuscripts include a depiction of the battle of Aljubarrota (14 August 1385) in which John I of Portugal defeated John I, king of Castile.²⁷ After Ferdinand I of Portugal had died, his son-in-law, the king of Castile attempted to incorporate the neighbouring lands into his own territories. The Castilian

²⁶ For the importance of legitimacy and succession in the later Middle Ages, see for instance Nassiet 1995 and Janse 2001, particularly 200–237.

²⁷ SHF III § 39; Besançon, Bibliothèque municipale, ms 865, f. 239v; London, British Library, ms Arundel 67, vol. III, f. 50r. On the wars in Spain and Portugal, see: Russell 1981.

claims resulted in an armed conflict with John of Aviz, an illegitimate son of Peter I of Portugal. In the battle of Aljubarrota, the deceased king's half-brother managed to gain the upper hand. The conflict's international resonance may provide a partial explanation for the fascination for Aljubarrota in the Parisian manuscripts. In the Portuguese war of succession the Anglo-French opposition, central to the Hundred Years' War, spilt over to the Iberian peninsula. Given the possibility that the Arundel copy was produced for an English client, conceivably a supporter of the House of Lancaster, the involvement of John of Gaunt in the Portuguese succession conflict may have provided further grounds for the illustration of the battle in this manuscript.

Table 2 Illustration of the extant Parisian manuscripts of Froissart's *Chroniques*, Book Three.

Description	Besançon	Brussels	Arundel	Cambridge	BnF6475	BnF9605
Opening miniature	SHF § 1 SHF § 21	SHF § 21	(?)	(?)	(?)	(?)
Battle of Aljubarrota	SHF § 39		(SHF § 39)			
Battle of Kosovo Polje	SHF § 63	SHF § 63				
Wars in Spain			(SHF § 88)			
Duel between Jehan de Carouge and Jaquet le Gris			(SHF § 141)			
Citizens of Bragança leave the city to negotiate with John of Gaunt		SHF § 141				
Siege of Ourense		SHF § 172				
Siege of Ferrol			(SHF § 174)			
Battle of Radcot Bridge		SHF § 195				
Conversation between the duchess of Guelders and the duke of Brabant		SHF § 226				
Battle of Bäsweiler			(SHF § 228)			

Description	Besançon	Brussels	Arundel	Cambridge	BnF6475	BnF9605
Embassy of Joan of Brabant to the duke of Burgundy and the king of France	SHF § 235					
Siege of Montferrand.	SHF § 249					
Marriage of John of Berry and Catherine of France		SHF § 252				
The duke of Brittany welcomes the lord of Couchy	SHF § 266					
Expedition of the earl of Arundel			(SHF § 274)			
Helion de Lignac rapports to the duke of Berry	SHF § 283					
Invasion of Durham		SHF § 285				
Battle of Otterburn	SHF § 288		(SHF § 287)			
Combat between English and French navy at La Rochelle	SHF § 296					

A second scene which was illustrated in both the Besançon and Arundel manuscripts is the battle of Otterburn.²⁸ In this case, however, the miniatures are located at slightly different junctions in the narrative. Quite possibly, the now removed miniature in the Arundel manuscript depicted the exemplary pugnacity with which James Douglas inspired his Scottish troops. Alternatively, the miniature may have shown how the earl fell in battle. In the Besançon manuscript, the Boethius Master represented the battle with a stereotypical image of the English and Scottish infantries opposing each other.

²⁸ SHF III § 288; Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865, f. 433v; SHF III; London, British Library, MS Arundel 67, vol. III, f. 290v

The Brussels fragments also devote pictorial attention to the English defeat at Otterburn. However, in this manuscript, the focus lies on the events leading up to the battle.²⁹ The miniature shows how a group of soldiers enter a burning city. Since Froissart describes the sieges of Durham and Newcastle without referring to any actual capture or pillage of the towns, the miniature probably refers in general to the Scottish raids on the bishopric of Durham.

A recurrent image in the illustration of the Besançon copy and the Brussels fragments represents the battle of Kosovo Polje (the battle of the Field of Blackbirds, 28 June 1389).³⁰ On this occasion, the Ottoman army of Sultan Murad I vanquished the troops of the Serbian prince Lazar Hrebljanovic.³¹ However, Froissart cleverly represents the Christian defeat as a victory over the infidels. Interestingly, the rubrics in the Parisian manuscripts also emphasise the military preponderance of the Serbian forces. In the *tituli*, it is argued that 30,000 Turks were slain after the Ottoman vanguard were crushed by the Western troops. Additionally, in the Besançon manuscript, the illustration further underlines the presumed Christian victory by depicting two groups of soldiers engaged in violent combat. It is clear that the soldiers on the right (the Serbians) have cornered their adversaries (the Turks) as the slaughter is initiated. The picture in the Brussels fragments is a topic representation of a pitched battle between two armies of mounted knights and infantry.³²

It comes as no surprise that an audience in the first decades of the fifteenth century should be fascinated by the defeat at Kosovo Polje. Although both Lazar Hrebljanovic and Murad I fell in battle, Murad's son, Bayazid I, further pursued his father's campaign of conquest. In 1395, a new crusade directed against the sultan resulted in another crushing defeat before Nicopolis. Three thousand Christian captives were slaughtered. Others, among whom the French prince John of Nevers and the important noblemen Guy de Tremeille and Enguerrand de Coucy, were only released in exchange for a king's ransom.³³ Thus, during the first decades of the fifteenth century, while the wounds of Nicopolis were still fresh, the depictions of the earlier encounter with the Turks – by means of peritextual elements reimagined as a victory – rendered an inspiring and positive alternative to Western defeat. Even in the later part of the century, pictorial references to the campaign of the Ottoman sultan remained popular, as did the portrayal of the battle of Aljubarrota. However, as will become apparent below, in the context of Burgundian luxury manuscripts produced in Bruges, these miniatures acquired a supplementary meaning.

The siege of La Rochelle has been illustrated in the Arundel copy as well as the Besançon manuscript. However, whereas the Arundel miniature probably showed the first assault by land under the direction of the earl of Arundel, the Besançon manu-

²⁹ SHF III § 285; Brussels, Bibliothèque royale, MS II 88, f. 17v.

³⁰ SHF III § 63; Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865, f. 255r; Brussels, Bibliothèque royale, MS II 88, f. 22v.

³¹ Veinstein 2009, 134.

³² That the composition of the Brussels miniature does not resemble that of its Besançon counterpart does not necessarily entail that the battle was not illustrated in the common ancestor. Erased notes in the first volume of the Besançon manuscript suggest that for their composition the painters relied on handwritten guidelines rather than on (hypothetical) painted examples that were present in the exemplar. Croenen 2009d.

³³ Vaughan 2002, 4; Smith & DeVries 2005, 71–74; Van Hemelryck 2009, 15–20.

script focuses on the subsequent naval battle.³⁴ Additional illustrations in the Arundel manuscript assign increased importance to the wars on the Iberian peninsula. Two more miniatures highlight the conflict between Castile and Portugal. The first painting probably depicted the battle of Trancoso leading up to the battle of Aljubarrota, in which the Portuguese, led by John Fernandes Pacheco, defeated the Castilian army.³⁵ It is likely that the second miniature showed the siege of the Castilian city of Ferrol, which, in spite of the efforts of its Breton and Burgundian defence, was taken by Portuguese armed forces and put under the obedience of the duke of Lancaster.³⁶

Even more than the Arundel copy, the miniatures in the Brussels fragments highlight the Lancastrian involvement in the Iberian succession conflict. In 1371, John of Gaunt, duke of Lancaster, had married Constance, daughter of Peter I of Castile. The latter was killed in 1366 during the Castilian civil war, in which Henry of Trastámara contested his half-brother's rule. Even before his marriage to Constance, the duke of Lancaster had supported his future father-in-law. After the king had died, John of Gaunt made his own claims to the Castilian throne.³⁷ On two occasions, the Brussels fragments illustrate Lancaster's efforts to convince the people of Castile to recognise him as their rightful sovereign. The first miniature depicts the citizens of Bragança leaving the city to negotiate with John of Gaunt.³⁸ The second image shows the Lancastrian cavalry taking the city of Ourense in Galicia.³⁹

Finally, all three manuscripts devote pictorial attention to the struggle between Guelders and Brabant. Nevertheless, the copies differ considerably in their approach to this subject matter. The miniature in the Brussels fragments portrays a conversation between Mary of Brabant (Froissart calls her 'lady Isabel of Brabant') and Wenceslaus, duke of Brabant, as regards the ownership of the domains of Millen, Gangelt and Vucht.⁴⁰ During the civil war following the death of their father, Duke Reynald II, Edward of Guelders had captured his older brother Reynald, the legitimate heir and husband to Mary of Brabant. The former had also claimed ownership of the three castles, much to the dismay of Mary and Wenceslaus, her brother-in-law. The miniature in the Arundel manuscript probably depicted the battle of Bäsweiler.⁴¹ Edward of Guelders' interference in the battle resolved the conflict between Wenceslaus and Edward's brother-in-law, William of Juliers, in the latter's favour resulting in a disastrous defeat of the Brabantine army. Finally, the Besançon manuscript portrays a delegation sent to Philip the Bold, duke of Burgundy, by Duchess Joan of Brabant to discuss the ongoing conflict with the dukes governing the neighbouring territories.⁴²

In addition to the superficial similarities listed above, each of the manuscripts singles

34 SHF III § 274; London, British Library, MS Arundel 67, vol. III, f. 272v.; SHF III § 296; Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865, f. 441r.

35 SHF III § 88; London, British Library, MS Arundel 67, vol. III, f. 88v.

36 SHF III § 174; London, British Library, MS Arundel 67, vol. III, f. 185v.

37 On Gaunt and the Iberian succession conflicts, see: Goodman 1992, 111-143; Goodman 2003, 445-446.

38 SHF III § 141; Brussels, Bibliothèque royale, MS II 88, f. 19v.

39 SHF III § 172; Brussels, Bibliothèque royale, MS II 88, f. 23v.

40 SHF III § 226; Brussels, Bibliothèque royale, MS II 88, f. 18r.

41 SHF III § 228; London, British Library, MS Arundel 67, vol. III, f. 223r.

42 SHF III § 235; Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865, f. 386v.

out different parts of Froissart's narrative. Taking into account that a number of manuscripts of the *Chroniques* have been undoubtedly lost, it is difficult to say whether an apparently unique miniature is indeed typical of a particular copy or not. Thus, any conclusion as to the distinctive characteristics of the illustration of a manuscript should be handled with the utmost care. The representation of the duel in Paris between John of Carrouges and Jacques le Gris appears to be unique to the Arundel manuscript.⁴³ According to Froissart's narrative, the devil had possessed Le Gris' body and incited him to rape Carrouges' wife while her husband was overseas. On Carrouges' return, Le Gris denied everything. The matter was taken to court and since there was no evidence apart from the victim's testimony, a trial by ordeal – in this case a duel to the death – seemed the only way to determine who was right and who was wrong. The attention afforded to this story is but one example of Froissart's inclination towards the high profile, savoury tales of contemporary aristocracy. Together with the fact that the duel also features in later accounts such as Michel Pintoin's chronicle of the reign of Charles VI of France, the Arundel illustration reverberates the considerable resonance of this peculiar case, even in the first decades of the fifteenth century.⁴⁴

Of the extant Parisian manuscripts, only the Brussels fragments illustrate the battle at Radcot Bridge, in which the armed forces of Thomas of Woodstock and Edmund Langley opposed the army of Robert de Vere and King Richard II.⁴⁵ Although Froissart asserts that the king's army disintegrated even before it could come to a fight and that only a small number of fleeing soldiers were killed, the miniature depicts bloody combat and a fair number of casualties. It seems surprising that this confrontation has also been depicted in three Burgundian copies. Additionally, among the Parisian manuscripts, the Brussels fragments are unique in their representation of the marriage between John of Berry and Catherine (Froissart refers to her as 'Mary') of France.

Considering these differences and similarities as a whole, of the three Parisian copies, the Besançon manuscript is the most idiosyncratic in its selection of illustrated subject matter.⁴⁶ Unlike the miniatures in the Arundel manuscript and the Brussels fragments, the choice of depicted scenes does not further emphasise the wars in Castile and Portugal. It is even quite surprising that the Besançon copy seems to be the only manuscript that – not taking into account the French involvement in foreign affairs – through its illustration devotes more than casual attention to those parts of the narrative which are directly connected to the French territory, more particularly the Languedoc. The manuscript depicts the Armagnac soldiers of Cassères leaving the

43 SHF III § 122; London, British Library, MS Arundel 67, vol. III, f. 134r.

44 Bellaguet 1839-1852, *Chronique du Religieux de Saint-Denys*, VII, § 11. The duel is illustrated also in two lavishly decorated Flemish copies of Jean de Wavrin's *Recueil des croniques et anciennes istories de la Grant Bretagne*: London, British Library, Royal MS 14 E IV, f. 267v. (ca. 1479-1480) and Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 79, f. 86v.

45 SHF III § 195; Brussels, Bibliothèque royale, MS II 88, f. 21v.

46 This makes it all the more striking that the pictorial programmes of the manuscripts with the Middle Dutch translation of Froissart's chronicle (The Hague, Koninklijke bibliotheek, MS 130 B 21, to be dated circa 1450-1460; Leyden, Universiteitsbibliotheek, MS BPL 3, dated 1470) are nearly identical to that of the Besançon manuscript. See: Schoenaers 2010, 143-152.

city following a siege by the troops of Gaston Fébus.⁴⁷ Additionally, pictorial attention is devoted to the defence of Montferrand against the mercenaries of Perrot le Béarnais.⁴⁸ Two other miniatures depict events that are situated within the field of diplomatic relations. The first image portrays the duke of Brittany welcoming or negotiating with a group of three aristocrats.⁴⁹ The second depiction represents Hélión de Lignac's report of a mission to John of Gaunt.⁵⁰

Although the respective manuscripts display a larger degree of similarity in their selection of illustrated subject matter than is suggested by a first superficial glance at their illustrations, the correspondences are not of such a nature as to give evidence of a shared coherent pictorial programme. The distribution of similarities and differences in the miniatures of Book Three diverges considerably from the situation in the manuscripts of Book One produced by Pierre de Liffol (Besançon, Bibliothèque municipale, MS 864; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2663 and Stonyhurst College, College library MS 1). In these manuscripts, on an average pictorial programme of circa twenty miniatures, eight images appear in all three manuscripts (37,5% of all miniatures in these manuscripts). An additional 25% of the illustrations appear in two copies. No more than 37,5% of the miniatures appears to be unique to one manuscript.⁵¹ The distribution of differences and similarities in the manuscripts of Book Two and Book Three is quite the opposite: no more than about 25% of the miniatures appear in more than one manuscript. This situation seriously questions the possibility of a shared pictorial programme for the Parisian production of manuscripts of Book Two and Book Three.⁵²

The fact that the Parisian manuscripts relatively often illustrate related subject matter is probably due to the limited number of issues raised by Froissart in Book Three, rather than that it is the result of a common pictorial ancestor whose illustration is repeated. Also, it is rather probable that aristocrats who frequented the same social circles in Paris and commissioned copies of the same text around the same time, were also interested in similar topics, which consequently may be reflected in the illustration of their manuscripts. In any case, if an iconographic tradition ever existed for the Parisian manuscripts of Book Three, it was probably limited to one or a few miniatures (a frontispiece and depictions of battles such as Aljubarrota, Kosovo Polje or Otterburn). An alternative explanation for both the similarities and the diversity in the illustration would suggest that a hypothetical common programme was not followed quite as strictly as a modern audience might expect.

47 SHF III § 7; Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865, f. 207r.

48 SHF III § 249; Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865, f. 396r.

49 SHF III § 266; Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865, f. 408v.

50 SHF III § 283; Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865, f. 426v.

51 The peritexts of the manuscripts produced under the direction of Pierre de Liffol have been discussed more extensively in Schoenaers 2010, 111–156.

52 Alternatively, for Book Two, the illustration of two manuscripts, Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865 and Brussels, Bibliothèque royale, MS II 2552, which were both produced by Pierre de Liffol, may point in the direction of a flexible pictorial programme. Although both copies are very similar in their selection of illustrated subject matter, only ca. 25% of their miniatures occur at the exact same junctions in the text. A comparison of the illustration of Book Two in the Besançon copy and its sibling manuscript Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2664 only yields three exact matches.

Since the pictorial programmes of the Parisian copies all reflect the extraordinary reverberation of the great late fourteenth century conflicts, it may be argued that their illustration is still firmly connected to the pragmatic, practical subject matter of the *Chroniques*. However, quite plausibly, the recent events of the first decade of the fifteenth century have also influenced the selection of illustrated subject matter. The enduring Ottoman campaigns of conquest of Bayezid I and his successors in the Balkan region have probably added to the relevance of Froissart's description of the battle of Kosovo Polje. Additionally, the amount of pictorial attention awarded to the Lancastrian involvement in the Iberian wars of succession in the Arundel and Brussels fragments is striking and seemingly contradicts Harf-Lancner's observations as regards the political (anti-English) bias of the Parisian manuscripts of Book One. Given the rather negative French reception of the Lancastrian revolution of 1399, in a 'pro-French' context the pictorial consideration given to John of Gaunt, father to the English usurper Henry Bolingbroke, seems awkwardly out of place. That an English patron commissioned the Arundel manuscript would provide a plausible explanation for the attention given to Lancastrian matters in this copy. With respect to the Brussels fragments one might argue that the representations of the Lancastrian claims to the Castilian crown were interpreted rather negatively as a prefiguration of the usurpation of Henry IV. This 'negative propaganda' may also clarify the incongruence between the violent representation of the battle of Radcot Bridge between Richard II – the lawful sovereign – and the Lords Appellant in the Brussels miniature and Froissart's description of the skirmish. Even so, the absence of illustration as regards matters related to France seems striking. The Besançon manuscript is the only copy of which the illustration emphasises events related to Brittany and the South of France and largely ignores the Lancastrian interference in the Iberian succession conflicts. Possibly, this difference in geographical focus is reminiscent of the diverging fields of interest of the manuscripts' commissioners.

A final point of interest is the way in which the manuscripts' illustration comments upon the literary qualities of Froissart's work. As from Book Three, the line between accurate information and fictional sublimation in the *Chroniques* becomes increasingly vague.⁵³ The illustration of the extant Parisian manuscripts pays no pictorial attention whatsoever to 'fantastic' interludes such as the stories of the shape-shifting poltergeist Orthon and the history of the troubled somnambulant Pierre the Béarn. Additionally, the exemplary tale of Jean de Roquetaillade introduced by Froissart as a comment on ecclesiastical abuse and the Western Schism has been illustrated in none of the surviving manuscripts. However, as has been already mentioned, the frontispiece of the Besançon manuscript clearly emphasises the noteworthy narratological and methodological developments in Book Three of Froissart's chronicle. The notice given to the tragedy of young Gaston of Foix in the opening miniature of the Brussels fragments is probably related to the prominence of the issue of legitimacy in Book Three and the *Chroniques* in general. However, given Froissart's purposeful use of interval and protraction in unveiling the unfortunate story, the introductory miniatures of the Besan-

53 Ainsworth 1990.

çon and Brussels manuscripts possibly express the appreciation of a Parisian audience for the literary aptitude displayed by this particular narrative thread of the *Chroniques*.

Part Two: The illustrated manuscripts of Book Three produced in Bruges
(ca. 1470–1480)

Following the hypothesis brought forward in the introduction, one would expect a change in the illustrative focus of the manuscripts which were manufactured at Bruges circa 1470–1480. As I have already pointed out above, I am primarily interested in the agents which have caused this hypothetical shift. Therefore, this section is above all concerned with the connection between the Parisian and Flemish manuscripts on the one hand and the mutual relations among the Flemish copies, showing an evolution in the focus, on the other. In the following, the influence of interacting agents of transition such as historical conditions, commissioning patrons and artists involved in the manufacturing of these manuscripts will be further explored through the detailed study of the individual illustrative programmes.

Seven illustrated manuscripts of Book Three were manufactured in Flanders in the later part of the fifteenth century (see: table 3). The opening miniature of Bern, Burgerbibliothek, MS A 14 – of which little more is known than that it was produced in the later part of the fifteenth century – has been removed. However, the second part of its Book One equivalent, Bern, Burgerbibliothek, MS A 12, has retained its frontispiece.⁵⁴ Four manuscripts can be related to a group of aristocrats, who – because of their links with the port of Calais – have been indicated as ‘the Calais group of book owners’.⁵⁵ The provenance of London, British Library, MS Royal 14 D.V (5 miniatures by the Master of the Harley Froissart) can be traced back to Sir Thomas Thwaytes, Chancellor of the Exchequer and the Duchy of Lancaster and treasurer of Calais under Edward IV.⁵⁶ The lavishly illustrated manuscript Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7 (64 miniatures, by the Master of the Getty Froissart, the Master of the Soane Josephus, the Master of Edward IV and the Master of Pierre de Luxembourg’s *Caesar*) was commissioned by William Lord Hastings, favourite of Edward IV, Lord chamberlain and captain of Calais.⁵⁷ Both copies were eventually integrated into the collection of the aristocrats’ royal sovereign. The manuscript Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645 (22 miniatures, Master of Anthony of

54 Hagen 1878, 9.

55 Nära 2010.

56 Le Guay 1998, 39; Harf-Lancner 1998, 225; Nära 2010. According to Schandel & Hans-Collas 2010, 174–176 and Wijsman 2010, 64, the Master of the Harley Froissart is ‘the most likely candidate for identification with Philippe de Mazerolles’. In 1979, De Schryver had identified the Master of Anthony of Burgundy as Philippe de Mazerolles which later was silently confirmed by Le Guay 1998; Harf-Lancner 1998 and most recently by Nära 2010. Wijsman 2010 evaluates this identification as ‘hotly debated’. Digital images of the miniatures in this manuscript may be found in the online catalogue of illustrated manuscripts of the British Library (<http://molcat1.bl.uk/illcat/welcome.htm>).

57 Kren & McKendrick 2003, 286–288; Wijsman 2002, 1646–1649; Wijsman 2008, 66–69; Le Guay 1998, 39; Nära 2010. Images on the website of the J.P. Getty Museum (<http://www.getty.edu/art/gettyguide/>).

Burgundy, Master of Margaret of York, Master of the Dresden Prayer Book and the Dresden follower of Vrelant) was originally part of the extensive library of Louis of Bruges, lord of Gruuthuse.⁵⁸ When Edward IV was exiled in 1470–1471, Louis of Bruges, at the time governor of Holland, accommodated the English king and his supporters, among whom William Lord Hastings.⁵⁹ Finally, the frontispiece of Antwerp, Plantin-Moretus museum, MS 15.6 (1 miniature by the Bruges Master of 1482), was executed by an artist who also illustrated manuscripts for other members of the Calais group of book owners. The frontispieces of the other constituent volumes of the Antwerp set of manuscripts were painted by the Master of the Soane Josephus (Book One) and the Master of the Harley Froissart (Book Two). The Antwerp manuscripts were probably manufactured at the behest of Philip of Hornes, chancellor of Charles the Bold.⁶⁰

Table 3 The illustrated Flemish manuscripts of Book Three.

Shelfnumber	Provenance	Artist(s)
Antwerp, Plantin-Moretus museum, MS 15.6 ('Antwerp')	Philip of Hornes	Bruges Master of 1482
Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3 ('Breslau')	Anthony, the Great Bastard of Burgundy	Lieven van Lathem Master of the Golden Fleece of Vienna and Copenhagen
Bern, Burgerbibliothek, MS A 14	Unknown	?
London, British Library, MS Royal 14 D.V ('London')	Thomas Thwaytes, Edward IV	Master of the Harley Froissart (Philippe de Mazerolles?)
Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7 ('Ludwig')	William Lord Hastings, Edward IV	Master of the Getty Froissart, Master of the Soane Josephus Master of Edward IV Master of Pierre de Luxembourg's <i>Caesar</i>
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5189 ('Arsenal')	Burgundian library	Loyset Liédet Unknown
Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645 ('Gruuthuse')	Louis of Bruges, Lord of Gruuthuse	Master of Anthony of Burgundy Master of Margaret of York Master of the Dresden Prayer Book Dresden follower of Vrelant

⁵⁸ Le Guay 1998, 30–31; Ellena 2002; Kren & McKendrick 2003, 268–271; Schandel & Hans-Collas 2010, 272–283. See also the picture collection of the Bibliothèque nationale de France (<http://images.bnf.fr/>).

⁵⁹ Le Guay 1998, 39; Vale 1995.

⁶⁰ Wijsman 2008, 29–57.

Two other illustrated copies, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5189 (25 miniatures, Loyset Liédet and another hand) and Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3 (38 miniatures, generally known as the Breslau manuscript, painted by Lieven van Lathem; borders painted by the Master of the Golden Fleece of Vienna and Copenhagen; Loyset Liédet collaborated in other manuscripts of the Breslau set), were manufactured for members of the Burgundian ducal family. The Arsenal manuscript is listed in an inventory of the Burgundian library drawn up in 1487; the Breslau manuscript was commissioned by Anthony the Great Bastard of Burgundy, the famous illegitimate son of Philip the Good and eponym of the Master of Anthony of Burgundy, the otherwise anonymous artist who collaborated in the illustration of the Froissart of Louis of Gruuthuse.⁶¹

The illustration and filiation of the manuscripts of Book Three

The Bruges production of illustrated Froissart copies presents itself as a coherent web of relations. In the first place, the persons who commissioned the manuscripts frequented the same circles and the majority of them even maintained good relations. Additionally, the same artists were deployed in the production of a number of these manuscripts. Therefore, it may seem surprising that the *stemma codicum* of Book Three as drawn up by Godfried Croenen suggests that the Flemish production at the end of the fifteenth century did not use just one exemplar for the 'small-scale mass production' of manuscripts. By contrast, copies that had been manufactured at Bruges were later reused in the production of new manuscripts with Froissart's text.⁶² At the same time, the art-historical evidence also corroborates Croenen's results. The close relation between the Arsenal and Breslau manuscripts which is apparent from the *stemma*, may be reflected in Loyset Liédet's involvement in the illustration of both copies. It may come as a surprise, however, that Liédet was also engaged in the illustration of the first two volumes of the Gruuthuse set of manuscripts. Indeed, according to the *stemma*, the Gruuthuse text is more intimately related to the text in the manuscripts of the Calais group of book owners, the illustration of which was executed by a new draft of craftsmen. A possible explanation for the divergences between the textual and iconographic evidence may be found in the tension between conservative and more modern tendencies in Gruuthuse's manuscript commissions. It appears that, after the death of Philip the Good in 1467, Louis of Gruuthuse came forward as one of the most important patrons of artists who in the past had been primarily employed by the duke.⁶³ In this respect, the lord of Gruuthuse may be regarded as a transitional figure, allocating commissions to the older as well as newer generations of artists. Indeed, another of Gruuthuse's favourites was the Master of the Harley Froissart who also illustrated the London Thwaytes copy and partook in the illustration of the closely

⁶¹ Le Guay 1998, 27-30. For images of the Arsenal manuscript, see: <http://images.bnf.fr/>.

⁶² Croenen 2009a.

⁶³ Wijsman 2010, 534.

related set of Antwerp manuscripts. Additionally, the latter manuscripts' filiation to the Ludwig manuscript comes forward from the collaboration of the Master of the Soane Josephus in both productions.

Additionally, Croenen proposes that, at the current state of investigations, a now lost Parisian manuscript produced by Pierre de Liffol is at the origin of all later Flemish copies. However, the illustrative programmes of the Bruges manuscripts seem to indicate that a younger, now lost illustrated manuscript intermediated between the Parisian and Flemish production.⁶⁴ Indeed, in contrast to the illustration of the Parisian copies, the illustrative programmes of the Flemish manuscripts appear to be derived from a shared tradition (cf. tables 4 and 5 below). In itself, this would not be problematic were it not that the iconography of the frontispieces in the Bruges manuscripts suggests that the imagery of this shared tradition was explicitly designed for a member of the Burgundian ducal family, probably Duke Philip the Good. Moreover, a coherent pictorial programme which distinctly reflects the latter's interests comes forward from illustrated scenes which recur in two or more Flemish manuscripts. In the following, I will further explore these indications suggesting that the illustrated copies manufactured in Flanders were ultimately derived from a (set of) manuscript(s) which was produced at the behest of Philip III of Burgundy. This does not imply, of course, that each of the respective manuscripts produced at Bruges should not have a number of unique elements.

The frontispieces of the Flemish manuscripts: a common pictorial ancestor?

The opening miniatures of the Antwerp and Arsenal manuscripts (fig. 3 and 4) both show a coronation ceremony. In the Antwerp miniature, three eschuteons attached to the throne have been decorated with the arms of Portugal. This allows for a further specification of the ritual as the coronation of a king of Portugal. In the context of the *Chroniques*, only one identification is therefore possible: the coronation of John I of Aviz. The opening chapters of Book Three relate the events following the death of King Ferdinand I of Portugal in 1383. Since the king had died without male issue, the apparent candidate for succession was John of Castile, husband to Ferdinand's daughter, Beatrice. However, the Portuguese refused to accept the king of Castile as their lawful sovereign and instead turned to Ferdinand's half-brother, John of Aviz. The latter was crowned on 6 April 1385 in the cathedral of Coïmbra.⁶⁵ Taking into account the Burgundian context in which both the Arsenal and Antwerp manuscript were produced, it is quite obvious why this part of Froissart's narrative has been selected as a pictorial gateway to the text of Book Three. On 24 July 1429, Philip the Good, represented by Baldwin of Lannoy, had married the *infanta* Isabella at the castle of Lisbon. Since the duke's new bride was the eldest daughter of John I of Portugal, the marriage constituted a close connection between the Houses of Burgundy and Aviz.⁶⁶

⁶⁴ See also: Schoenaers 2010, 80–88.

⁶⁵ SHF III § 3; Antwerp, Plantin-Moretus museum, MS 15.6, f. 1r; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5189, f. 1r.

⁶⁶ Sommé 1998, 28; Lacerda 2008, 14–24; Lemaire & Henry 1991, 29–30.



Fig. 3 Antwerp, Plantin-Moretus museum, MS 15.6, f. 1r. Coronation of John of Aviz. The cathedral looks out onto the harbour of Lisbon.



Fig.4 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 5189, f. 1r. Coronation of John of Avis.

The composition of the Antwerp and Arsenal miniatures is rather similar, which may suggest that they belong to a shared iconographic tradition. It is quite probable that this common ancestor was designed for a member of the Burgundian ducal family (Philip the Good, but possibly also Isabella of Portugal or their son Charles of Charolais). Both paintings situate the ceremony in a large hall with windows of stained glass, the entry to which opens out to a landscape (in the Antwerp manuscript a harbour; in the Arsenal manuscript a pathway). The king is seated on a throne located on the left-hand side of the miniature. Two clergymen perform the coronation. In the Antwerp miniature, both men, one of them a bishop, hold the crown over the king's head. In his right hand, the bishop holds a vessel with ointment. In the Arsenal depiction, one bishop crowns the king, while the bishop to his right anoints him. In both miniatures an audience of clerics and noblemen observe the coronation from behind the throne. Finally one (Arsenal) or two (Antwerp) young members of the clergy kneel before the newly crowned king. In the Antwerp manuscript, one of the young men offers the royal sceptre to John I of Portugal as a symbol of secular power. In the Arsenal copy, the young cleric holds up a service book to the bishop, enabling the latter to read from it. A variation of this scene is found in the Froissart manuscript of Cardinal Georges d'Amboise (1460-1510), manufactured at Rouen circa 1500-1510.⁶⁷ In this sumptuously illustrated copy, which contains an abridged version of the four books of the *Chroniques*, the miniature situated at the opening of Book Three is divided in two parts. The first part shows a nobleman visiting the author, who is seated at a writing desk. The visitor may be identified with Guy of Blois, Froissart's patron or alternatively Gaston Fébus, the chronicler's aristocratic informant. Central to the second part of the miniature is John of Avis, seated on a throne. In accordance with

⁶⁷ Private collection, London, Sotheby's, sale 18 June 1991, lot 100. On this manuscript, see: Sotheby's 1991; König 1994.



Fig 5 Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 1r. Froissart welcomed at Orthèz by Gaston Fébus. Detail in the background: Froissart being informed by the count of Foix.

the Antwerp and Arsenal frontispieces, two clergymen perform the coronation. A group of noblemen witness the ritual from behind the throne. There is no sign, however, of figures kneeling in front of the newly crowned king.⁶⁸

Despite that the first miniatures of three other Flemish manuscripts represent a different part of the narrative altogether – the arrival of Froissart at Béarn – these frontispieces may also have been derived from an image showing the coronation of John I of Aviz. Indeed, the composition of the Breslau, Ludwig and London miniatures (fig. 5–7) seems reminiscent of the organisation of the Arsenal and Antwerp frontispieces: a prince, in this case Gaston Fébus, is seated on a throne and surrounded by courtiers while one or two figures, one of which represents the author, kneel in front of him.⁶⁹ Although the scheme of these frontispieces is that of the traditional dedication miniature, some details appear to reflect the coronation scene in the Antwerp and Arsenal manuscripts. The design of the Breslau frontispiece corresponds to the composition of the Antwerp and Arsenal miniatures in its combination of a luxurious indoor location and an outlook to the outside world.⁷⁰ Additionally, the representa-

⁶⁸ König 1994, 414.

⁶⁹ SHF III § 1, SHF III § 13; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 1r; London, British Library, MS Royal 14 D.V, f. 8r; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 9r.

⁷⁰ The composition of the Breslau frontispiece (ca 1468–1469) closely resembles that of the opening miniatures in other manuscripts illustrated in the ateliers of Lieven van Lathem (*Histoire de Jason*. Paris, BnF, MS fr. 331, ca. 1471) and Loyset Liédet (*Histoire de Charles Martel*. Brussels, Bibliothèque royale, MS 6, f. 9r, ca. 1472; *La somme rurale*. Paris, Bibliothèque nationale, MS fr. 201, ca. 1471).



Fig. 6 London, British Library, MS Royal 14 D.V, f. 8r. Froissart welcomed at Orthèz by Gaston Fébus. Hanging from the ceiling are the arms of Béarn.

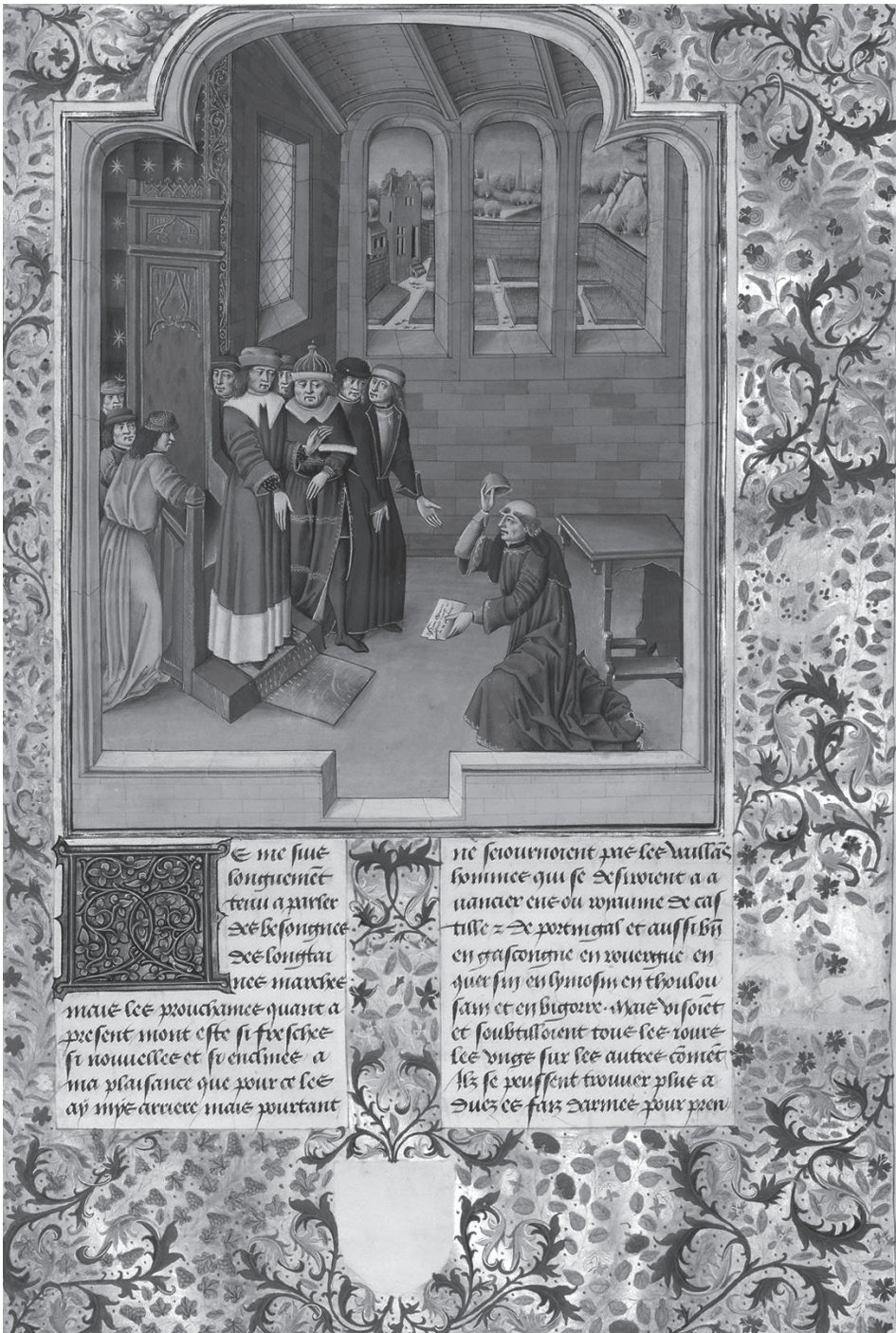


Fig. 7 Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 9r. Froissart welcomed at Orthèz by Gaston Fébus. The lectern may symbolise Froissart's capacity as the text's author.



Fig. 8 Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 1r. The siege of Lisbon. Detail in the background: coronation of John I of Aviz.

tion of Froissart accompanied by a young boy carrying a book in the London miniature calls to mind the image of the two clergymen kneeling before the king in the Antwerp frontispiece.⁷¹

The textual filiation of the manuscripts suggests that either the coronation scene or Froissart's arrival at Béarn was introduced to the Flemish manuscripts of Book Three at two separate occasions.⁷² If we assume that the common ancestor of the Arsenal, Antwerp, Ludwig and London copies included a representation of the coronation of John I of Portugal, Froissart's arrival was probably introduced independently in the Breslau manuscript and the common ancestor of the Ludwig and London copies. However, in the case that this common ancestor included a depiction of the arrival at the court of Foix, the images in the Arsenal and Antwerp miniatures are probably unrelated. Given the close compositional resemblance between both coronation miniatures, the latter situation appears to be less likely.

The frontispiece of one manuscript produced in Flanders does not follow the coronation-dedication composition as presented above. Instead, the Gruuthuse copy of Book Three opens with a panoramic view of the siege of Lisbon (fig. 8).⁷³ However, possibly a detail of the miniature situated in the top right-hand corner representing the welcoming of emissaries by a king or even a coronation ceremony may have been inspired by a painting closely resembling the Arsenal and Antwerp compositions. The choice of imagery of the Gruuthuse frontispiece confirms the pictorial preoccupation with warfare which has been observed in the first three volumes of the Froissart of Louis of Bruges. Olivier Ellena has suggested that in these manuscripts 'l'image de la guerre (...) structure la narration – celle de Froissart –, mais également la ligne éditoriale déterminée par la commande, qui s'exprime dans le choix des scènes représentées'.⁷⁴ Apparently, the preference for depictions of sieges and war emanate from the career of the manuscripts' first owner. Indeed, Louis of Bruges actively partook in military expeditions against Louis XI of France and the cities of Ghent, Dinant and Liège in the service of Philip the Good and Charles the Bold.⁷⁵ The correspondence between illustrated subject matter and the patron's professional interests suggest that the Lord of Gruuthuse most probably has had a direct and personal influence on the iconography of his manuscripts. Nevertheless, because of the imbalance in its choice of imagery, the illustration of this particular copy of the *Chroniques* somewhat downplays its owner's qualities as a courtier and diplomat.

71 In addition to these similarities, all three miniatures introduce specific elements inspired by Froissart's text. A scene in the background of the opening miniature in the Breslau manuscript depicts the author, Jean Froissart, engaged in conversation with the count of Foix, thus stressing the metafictional properties of the text. The Ludwig miniature portrays the chronicler holding the letters of introduction given to him by his patron, Guy of Blois. In this miniature, the Hainault priest is flanked by a lectern, which again underlines his role as the author of the text. The frontispiece of the London manuscript, commissioned by Thomas Thwaytes, has been more elaborately decorated. The hall is draped with tapestries depicting mythical creatures. The coats of arms of Béarn (*or*, two cows *gules*, horned *azure*) have been suspended from the ceiling. The image mirrors the composition of the other manuscripts, situating the prince's throne at the right-hand side of the miniature.

72 See, Croenen 2009a, 59.

73 SHF III § 4; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 1r.

74 Ellena 2002, 79.

75 Cools 2001, 180–182; Vale 1995.

The Bruges illustration: a pictorial panorama of Burgundian courtly life

As shown in table 4, thirty-three scenes (frontispiece not included) appear in two or more Flemish manuscripts. Nine of these depictions feature in four – in the case of the death of Charles II of Navarre even five – manuscripts. The recurrent miniatures clearly demonstrate that the pictorial scope of the Bruges manuscripts is wider than that of their Parisian counterparts. Whereas the illustration of the early fifteenth-century manuscripts clearly highlighted narratives of conflict, which in some cases could be related to the contemporary political situation, in the later Flemish manuscripts focus has shifted to include other facets of Burgundian politics and courtly life. The imagery in these late fifteenth century copies reveals a marked interest in the dukes' dynastic relations, their territorial claims, the crusading ideal, pageantry and modes of chivalric behaviour. The above may all hint at a common iconographic tradition inspired by the specific preferences of the Valois dukes of Burgundy, Philip the Good in particular.

Since the illustration in the Antwerp and Bern manuscripts of Book Three was limited to a frontispiece, the discussion below will focus on the remaining five illustrated copies of Flemish making: Arsenal, Breslau, Gruuthuse, London and Ludwig. Occasionally, I will also refer to the younger manuscript of Cardinal d'Amboise. The precise relationship between this later abridged copy and the earlier French and Flemish production has not yet been established. However, correspondences in illustrated subject matter in the Rouen manuscript and the copies manufactured at Bruges – as is also suggested by the coronation frontispieces – may provide interesting information as regards the reception of Froissart's chronicle in the first decade of the sixteenth century.

The analysis of this small corpus of manuscripts with respect to its shared iconographic tradition seems problematic for at least three reasons. Firstly, the original programme of illustration was probably substantially reduced in the London Thwaytes copy (frontispiece + 4 miniatures). Secondly, the profuse illustration of the Breslau and Ludwig manuscripts has undoubtedly caused some coincidental matches within the corpus of illustrations. In this respect, it is important to search for compositional parallels in the equivalent miniatures. This brings us to the third and final problem, which is inextricably linked to the production techniques associated with late medieval manuscript illustration. Probably more often than not, artists were informed by written instructions, the text of rubrics or schematic drawings, without ever having laid eyes on the illustration of the exemplar.⁷⁶ Therefore, a lack of correspondence in the structural composition of two miniatures does not necessarily imply that the decision to illustrate a particular scene was not inspired by the iconography of a common ancestor. Conversely, similarities may have been informed by Froissart's text, rather than by a shared iconographic tradition.

⁷⁶ Alexander 1994, 62–65; De Hamel 1992, 48–49.

Table 4 Miniatures occurring in more than one of the extant Flemish manuscripts of Froissart's *Chroniques*, Book Three.

Description	Ars.	Gruuth.	Lud.	Bre.	Lond.	Amb.	Ant.	Bern
Opening miniature	SHF § 3	SHF § 4	SHF § 13	SHF § 13	SHF § 13	SHF § 3	SHF § 3	(?)
Decapitation of the hostages of the duke of Anjou	SHF § 9			SHF § 9				
Siege of Sancerre	SHF § 24			SHF § 24 Par. 4				
Par 5: Capture and imprisonment of Louis Rambaud Par 1: Capture and banishment of Lymosin		SHF § 26 Par. 5		SHF § 26 Par. 1				
Battle of Aljubarrota	SHF § 42	SHF § 42		SHF § 39	SHF § 42	SHF § 28		
Siege of Brest	SHF § 48			SHF § 48		SHF § 49		
Peter I of Lusignan murdered	SHF § 59	SHF § 59	SHF § 59	SHF § 59				
Campaign of Murad I in Hungary		SHF § 62	SHF § 62					
John of Gaunt welcomes Laurenço Anes Fogaça	SHF § 84		SHF § 84					
Siege of Brest	SHF § 98	SHF § 98	SHF § 98 Par 3		SHF § 98			
Surrender of Santiago de Compostella		SHF § 100	SHF § 100					
Siege of Roalès	SHF § 107	SHF § 107	SHF § 107	SHF § 107 Par. 4				
Surrender of Bayonne			SHF § 113	SHF § 113		SHF § 113		
Tournament at Bordeaux	SHF § 126	SHF § 126	SHF § 126	SHF § 126				
John of Gaunt receives Portuguese ambassadors			SHF § 138- 139	SHF § 138				
Tournament between John Holland and Regnauld de Roye	SHF § 148	SHF § 148	SHF § 148	SHF § 148		SHF § 148		
Siege of Ourense	SHF § 172	SHF § 172				SHF § 172		

Description	Ars.	Gruuth.	Lud.	Bre.	Lond.	Amb.	Ant.	Bern
The taking of Santarém		SHF § 173		SHF § 173				
Execution of Robert Tresilian		SHF § 191		SHF § 191				
Battle of Radcot Bridge	SHF § 195					SHF § 195		
Battle of Radcot Bridge		SHF § 196		SHF § 196 Par. 4				
Escape of Robert de Vere		SHF § 198		SHF § 198				
The duke of Bourbon is welcomed by the envoys of the count of Foix	SHF § 216		SHF § 216					
Embassy of Brabant to the duke of Burgundy and the king of France			SHF § 235	SHF § 235				
Death of the king of Navarre	SHF § 238	SHF § 238	SHF § 238	SHF § 238	SHF § 238			
Perrot le Bernois takes Montferrand	SHF § 247		SHF § 247 Par. 3	SHF § 247 Par. 2				
Perrot le Bernois surrenders		SHF § 249	SHF § 249					
Marriage of John of Berry and Catherine of France	SHF § 252		SHF § 252					
Entrance of Louis II of Anjou and Mary of Blois in Paris	SHF § 271	SHF § 271	SHF § 271	SHF § 271				
Siege of Grave	SHF § 276		SHF § 276					
Battle of Ravestein	SHF § 276	SHF § 276		SHF § 276				
Confrontation between Percy and Douglas	SHF § 286		SHF § 286					
Battle of Otterburn			SHF § 287	SHF § 287		SHF § 286		
Battle of Otterburn		SHF § 288	SHF § 288	SHF § 288				

The difficulties cited above will inevitably problematize any firm conclusion as regards the illustrative programme of the common ancestor. However, the identification of parallels in illustration and clusters of illustrated subject matter will make it possible to identify the portions of Froissart's narrative that typically appealed to members of the Burgundian ducal family and their entourage. Additionally, the systematic analysis of correspondences and differences between the illustrations will not only assist in further elucidating the relations between the Flemish manuscripts, it will also provide information with respect to the source and form of the artists' inspiration.

Dynastic relations

A number of recurrent miniatures illustrate the dynastic relations of the Valois dukes of Burgundy. The most evident instances of this subset of illustrations are the coronation frontispieces discussed above. However, other miniatures associated with the Iberian wars of succession, such as depictions of the Castilian defeat at Aljubarotta undoubtedly also contributed to the prestige of the duke. The triumph of John I of Portugal over John I of Castile has been illustrated in the Arsenal, Gruuthuse and London manuscripts.⁷⁷ In the Breslau copy, a representation of the Portuguese victory is situated at a slightly different junction in the text.⁷⁸ Interestingly, the position of the miniature in the Breslau manuscript concurs with the location of the corresponding depiction in the earlier Besançon and Arundel manuscripts discussed above. There is, however, no iconographic correspondence between the Breslau and Besançon illustrations. While the Parisian miniature depicts the battle as combat between two groups of foot soldiers, its Flemish counterpart portrays the Portuguese cavalry pitching into their Castilian opponents. Whereas the composition of the Arsenal miniature corresponds to the general organisation of the Breslau painting, the Gruuthuse manuscript pictures the battlegrounds from a bird's-eye-view. As the Portuguese army enters the scene from the right, the Castilians take refuge. Although Froissart explicitly states that the Portuguese did not rout the defeated Castilians, the London miniature depicts the Portuguese horsemen chasing their Castilian opponents. The presence of imagery connected to the battle of Aljubarotta in both the Parisian and Flemish manuscripts leaves open the possibility that the late fifteenth-century illustrations have been ultimately derived from a Parisian exemplar. However, whereas in the Parisian context the interest of the depiction probably lay in its portrayal of the pan-European resonance of the Anglo-French conflict, it is rather likely that a Burgundian audience valued the illustration as a commemoration of the Portuguese victory led by John I of Aviz, the father of the duchess-consort. The concurrent miniature in the younger Amboise manuscript refers to an event which is situated earlier in Froissart's narrative. The painting represents the arrival of a Portuguese embassy at London. This legation was

⁷⁷ SHF III § 42; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5189, f. 54r; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 62v; London, British Library, MS Royal 14 D.V, f. 74r.

⁷⁸ SHF III § 39; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 62r.

sent to England to implore the duke of Lancaster and count of Canterbury to come to the aid of John I of Portugal in the conflict between Portugal and Castile.⁷⁹

The Iberian wars of succession have been given further attention elsewhere in the Flemish manuscripts. The Ludwig copy, for instance, illustrates the account of the battle of Aljubarrota as related by Lourenço Anes Fogaça, which is situated at a later junction in Froissart's text.⁸⁰ Similar to the other Flemish manuscripts, the Ludwig miniature depicts the arrival of the Portuguese cavalry as the Castilian army takes to flight. Additionally, both the Arsenal and Gruuthuse manuscripts represent the taking of Ourense.⁸¹ Given that there is no similarity between both miniatures, it is not at all certain that the two depictions were derived from a common model. Indeed, the capture of the city corresponds to the pictorial Leitmotiv of warfare predominant in the Gruuthuse copy. Nevertheless, since the capture also appears in the Brussels fragments, it would be rash to exclude the possibility of a shared common ancestor. Finally, the Breslau and Gruuthuse manuscripts depict the siege of Santarém.⁸² Again, there is no iconographic resemblance between the two miniatures. The Breslau copy shows the Portuguese artillery barraging the city with bombards and trebuchets. The miniature in the Gruuthuse manuscript has the Portuguese army pulling out of the burning city.

But the Flemish copies also illustrate other illustrious relations of the duke of Burgundy. The Arsenal, Breslau, Gruuthuse and Ludwig manuscripts all include a painting of the arrival of Louis II of Anjou in Paris.⁸³ However, each copy accentuates different elements in the representation of the ceremonial welcome. Firstly, the manuscripts differ in their depiction of the young king of Naples. Whereas the miniatures in the Arsenal, Breslau and Ludwig manuscripts depict Louis of Anjou as an adolescent or even as a young man, only the Gruuthuse copy explicitly portrays him as a boy. A second difference concerns the representation of Louis' mother, Mary of Blois. Despite the fact that in all four versions, the young duke is accompanied by an extensive aristocratic escort, only the Arsenal and Gruuthuse images also picture two noblewomen (Mary of Blois and a lady-in-waiting) in his close surroundings. The Breslau manuscript has the queen of Sicily following her son in a coach. In the Ludwig version she is entirely absent from the scene. Finally, the setting in which the event is situated is different in the respective miniatures. Both the Arsenal and Ludwig manuscripts represent Louis of Anjou as he is about to advance through the Parisian city gates; in the Breslau miniature, the aristocratic company rides through the streets of Paris. The Gruuthuse manuscript shows a meeting between the Angevine cavalcade and a Parisian delegation at some distance from the city. In spite of these differences, all four miniatures further emphasise the Burgundians' highly placed family relations.

79 SHF III § 28; fol. 184r.

80 SHF III § 89; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 106r.

81 SHF III § 172; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5189, f. 185v; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 211v.

82 SHF III § 173; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 215v; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 215v.

83 SHF III § 271; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5189, f. 279v; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 320r; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 321v; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 309r.

Indeed, Louis' father, Louis I of Anjou was an older brother of Philip the Bold. In 1382, after the death of the former's cousin Joan, the kingdom of Naples was conferred upon him. As an Angevine king of Naples, Louis I of Anjou was also a claimant to the crown of Jerusalem. Unfortunately, Louis' succession was not uncomplicated and it was not until 1389, after his father's death, that his son, Louis II of Anjou, was crowned king. At that moment, the boy was twelve years old.⁸⁴ In Book Three, Froissart recounts how in 1388, the young pretender to the throne and his mother, Marie of Blois 'la royne de Zesille et de Jherusalem', were welcomed at Paris. Since her young son had not yet been officially crowned, his mother asked the dukes of Berry and Burgundy, her brothers-in-law, if Louis should enter Paris 'en estat comme roy ou simplement comme Loÿs d'Ango'. The boy's uncles answered 'que ilz vouloient que il y entrast comme roy de Napples, de Sezille et de Jherusalem que pour le present il n'en fust pas en possession'.⁸⁵ Although both Burgundians and Angevins were closely related to the Valois kings of France, consanguinity with the royal lineage of Naples – and as will be further argued below even more importantly the king of Jerusalem – must have added to the dynastic aura of the Burgundian dukes.

The Arsenal manuscript, which was probably manufactured for a member of the Burgundian household, and its Ludwig cousin add one more representative to the group of miniatures glorifying the Burgundian family relations, notably a representation of the marriage of John of Berry, count of Montpensier, and Catherine of France.⁸⁶ The Arsenal miniature situates the ceremony in open air, in front of a church. A priest consecrates the union of bride (on the right) and groom (on the left) in the presence of a group of noblemen and -women. The composition of the corresponding miniature in the Ludwig manuscript is identical. As has been mentioned above, the marriage was also illustrated in the Brussels fragments. Interestingly, the Brussels miniature also situates the wedding outside. However, quite plausibly, these compositional correspondences result from a topical scheme which was used independently by several artists. Since many of the early extant illustrated manuscripts were produced for aristocrats from the surroundings of Charles VI, it is not at all surprising that his sister's wedding to the count of Montpensier was depicted in the Parisian manuscripts of the *Chroniques*. Family relations may equally explain that the scene was also illustrated in the Flemish manuscripts. Indeed, since Philip the Bold was an uncle of both bride and groom, the dukes of Burgundy may also have appreciated the depiction of their relatives' marriage ceremony.

The crusading ideal

The crusading ideal persisted well into the late fourteenth and fifteenth century. As has been noted above, the imagery of both the Besançon manuscript and the Brussels

⁸⁴ See: Reynaud 2005.

⁸⁵ SHF III § 271.

⁸⁶ SHF III § 252; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 5189, f. 259v; Los Angeles, J. Paul Getty museum, ms Ludwig XIII 7, f. 288v.

fragments devote attention to the military expedition of the Ottoman sultan Murad I. A miniature in the late fifteenth-century Gruuthuse manuscript clearly represents the alleged Christian victory over the Muslim vanguard, as does the parallel miniature in the Besançon copy.⁸⁷ In the Ludwig manuscript focus has shifted from the actual battle, which is still depicted in the background, to Lazar Hrebljanovic's defiance of the Sultan's threats. The prince had been sent a sac of millet with the message that the Ottoman sultan would invade Hrebljanovic's territories with as many men as there were grains contained in the sac.⁸⁸ The prince of Serbia had subsequently released a flock of famished hens onto the millet and answered that he would crush the Turkish army as swiftly as the chickens had devoured the grain. Given Hrebljanovic's underlying message, both the Gruuthuse and the Ludwig miniatures represent an intense Christian opposition against advancing Islamic forces.

In this respect, the images in the Gruuthuse and Ludwig manuscripts clearly suggest the enduring relevance of the crusading ideal in a Burgundian context. The Christian defeat at Nicopolis in 1395 and, more importantly, his father's capture there, had never ceased haunting Duke Philip the Good. Additionally, personal devotion and the constant Ottoman threat contributed to the latter's inclination towards the idea of a new crusade.⁸⁹ As early as the 1420s, the duke of Burgundy actively engaged in the battle against the Turkish infidels. Nevertheless, his crusading enthusiasm did not come to a head until after the fall of Byzantium in 1453. On 17 February 1454, at the Feast of the Pheasant, Philip took an oath personally and actively to participate in the next crusade, hereby followed by a significant number of his most important noblemen.⁹⁰ Images of the supposed Christian victory of Kosovo Polje would certainly meet the Burgundian preoccupation with the Ottoman invasion which is also suggested by the attention awarded to the siege of Nicopolis. The importance of this battle becomes apparent from the illustrated Flemish copies of Book Four. Indeed, in no fewer than five manuscripts, this part of Froissart's narrative has been highlighted with a miniature. Additionally, the Flemish manuscripts illustrate the battle's prelude and aftermath.⁹¹

Representations of the death of Peter I of Lusignan (17 January 1369) in the Arsenal, Breslau, Gruuthuse and Ludwig manuscripts may also be associated with the crusades of the late medieval period.⁹² The composition of the four miniatures depicting the assassination of the king of Cyprus is rather similar. In the Breslau, Ludwig and Gruuthuse copies three men assault the king in a four-poster bed with red curtains. The Arsenal image shows only one assailant. In the miniatures of the Arsenal, Breslau and Ludwig manuscripts, an additional person observes the assassination. This figure

87 SHF III § 62; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 82v.

88 SHF III § 62; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 83v.

89 For the dukes of Burgundy and the late medieval crusades: Paviot 2003; See also: Van Hemelryck 2009, 267-273. For the Feast of the Pheasant, see: Caron 2003.

90 Paviot 1997; Van Hemelryck 2009, 135-156.

91 Le Guay 1998, 105-110.

92 SHF III § 59; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5189, f. 68r; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 82r; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 79r; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 80r.

probably represents James of Lusignan, Peter's brother, who, allegedly, was involved in the planning of the regicide. Since Froissart does not mention the number of attackers, it seems significant that the Breslau, Ludwig and Gruuthuse miniatures all include the same number of assailants. In addition to the above, the Breslau and Gruuthuse copies portray information that has been taken from the chronicler's account of events. A second time frame in the Breslau picture shows how James of Lusignan negotiates with a man in oriental dress. The Gruuthuse miniature depicts a band of Genovese soldiers besieging the king's castle.

Quite conceivably, the special attention awarded in the Burgundian manuscripts to this episode was initiated by Philip the Good's interest in the crusading ideal. Indeed, Peter I's commitment to the relief of the Holy Land paralleled the duke's own relentless dedication to the annihilation of the Turkish invaders. In 1362–1363, the king of Cyprus, who was also claimant king of Jerusalem, had appealed to the courts of Europe to provide troops for a great crusade. In 1365, a fleet assembled at Rhodes, the purpose of which was the conquest of Alexandria and Egypt.⁹³ Unfortunately, the assault on Alexandria brought about a crisis in the Cypriot trade market, which constituted a conclusive factor in the plot to assassinate the king.⁹⁴ In spite of the importance of these economic factors, Froissart emphasises that the king's efforts in resisting Turks and Tartars were a thorn in the side of the infidels. The Ottomans had consequently convinced James of Lusignan to have his brother assassinated. Froissart's presentation of events adds to the merit of Peter I of Cyprus and further maligns the role of his Muslim adversaries. This presentation of events is obviously in line with the crusading ambitions of Philip the Good. In this respect, the image constitutes a *locus memoriae* for an esteemed predecessor. The depiction was subsequently adopted in manuscripts that were manufactured circa 1470–1480. This clearly suggests that, in spite of Charles the Bold's reluctance to support a new crusade, the ideal of delivering the Holy Land still resonated among members of the Burgundian aristocracy.

Territorial claims

Subject matter related to the death of Charles II of Navarre 'le Mauvais' in 1387 has been illustrated in all five of the Flemish manuscripts under consideration here.⁹⁵ However, the five images differ in their focus. The Arsenal manuscript, for instance, shows how the aristocratic and urban elite of Navarre attempted to resolve a financial dispute with their sovereign. The miniature in the Breslau copy focuses on the events which followed the elite's refusal to pay the king's exorbitant taxes: after the repre-

⁹³ Van Hemelryck 2009, 14–15.

⁹⁴ Phillips 2009, 322.

⁹⁵ SHF III § 238; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 5189, f. 245v; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, ms Rehdiger 3, f. 284r; Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 2645, f. 282v; London, British Library, ms Royal 14 D.V, f. 305r; Los Angeles, J. Paul Getty museum, ms Ludwig XIII 7, f. 274r. Subject matter related to Charles II of Navarre is also frequently illustrated in manuscripts of Book One. The imagery related to Charles the Bad in the manuscripts of Froissart's chronicle may provide an interesting starting-point for further analysis as regards the illustration of narrative threads covering more than one Book of Froissart's chronicle.

representatives of the nobility and cities were confined to a garden, three of them were brutally executed in the presence of the king. In the background, Charles II is portrayed under a burning four-poster bed, draped with red curtains. Three servants are waving their hands frantically in the air. This depiction of the king's ghastly death is very close to the miniatures in the London and Ludwig manuscripts. The images of these copies depict only one servant, who is fanning the fire with a pair of bellows (in the London copy) or by blowing air through a tube (in the Ludwig manuscript). In each of the miniatures two (Breslau, London) or three (Ludwig) noblemen are witness to the horrific scene. Finally, the Gruuthuse manuscript portrays the coronation of Charles III of Navarre following his father's death. This variety in focus may suggest that the images were included in the respective manuscripts without there being any further relation between them. On the other hand, the correspondences between the scene in the background of the miniature in the Breslau copy and the imagery of the Ludwig and London manuscripts may indicate that the shared iconographic tradition represented by these manuscripts included a depiction of the death of the king of Navarre.

The prominence of Charles of Navarre's death may be due to a variety of reasons. However, Charles' claims to the duchy of Burgundy in particular provide a plausible explanation for the enhanced interest in his demise on the part of the Valois dukes of Burgundy. When in 1350, Eudes IV of Burgundy died without issue, a number of pretenders claimed the deceased duke's territories. The first claimant, Charles II of Navarre, was the grandson of Margaret of Burgundy, Eudes' oldest sister. Another pretender, King John II of France, was a descendant of the duke's younger sister, Joan. Ultimately, the duchy was appropriated by the French king and conferred upon his youngest son, Philip of Touraine, the first Valois duke of Burgundy.⁹⁶ Given this background, the death of Charles the Bad may have been perceived as the end of the Navarrese claims to the Burgundian homelands. Additionally, as has been made explicit in the two time frames depicted in the Breslau manuscript, the king's brutal death can be read as a retribution for Charles' excessive behaviour. In this respect, the miniatures illustrate the moral lesson that is contained in the narrative. Thus, the representation of the death of Charles II of Navarre could be interpreted as a deterring *speculum principum* and maintained its significance for a readership that had no part in the Burgundian lineage.

Modes of aristocratic representation: jousting, warfare and pageantry

The popularity of James of Lalaing, 'le bon chevalier', in courtly circles is indicative of the Burgundian fascination with the ideal knight.⁹⁷ Exemplary conduct did not only presume loyalty and excellence in acts of war, but also included display of prowess in the joust. As such, tournaments were an essential part of courtly entertainment and

⁹⁶ Favier 1980, 290-294.

⁹⁷ Cartellieri 1972, 87-97; Wijsman 2009, 169-175.

the Burgundian court particularly indulged in this mode of chivalric representation. For instance, at the occasion of the aforementioned Feast of the Pheasant, Adolph of Cleves, lord of Ravenstein, organised the joust of the Knight of the Swan in which he stood against the pink of Burgundian knighthood.⁹⁸ In this respect, it is not at all surprising that four Burgundian manuscripts of Book Three (Arsenal, Breslau, Gruuthuse and Ludwig) include two representations of similar tournaments. The first joust was held at Bourdeaux between the lord of Rochefoucault and Guillaume of Montferrand.⁹⁹ The miniature in the Gruuthuse manuscript explicitly situates the fight within the confines of the city. A river, probably the Garonne, separates the arena from an urban view. Although Froissart describes a confrontation between mounted knights, the Gruuthuse painting represents the tournament as single combat between two men. The Ludwig image is very similar, but focuses on the fight itself and has none of the urban imagery. The Arsenal miniature represents Froissart's account in detail: the mounted competitors have lost their helmets, which have fallen to the ground. Both knights are assisted by a band of horsemen depicted in the background. The Breslau miniature shows several of the tournament's stages, but resembles the Arsenal miniature in its portrayal of a confrontation between knights on horseback accompanied by mounted supporters. In addition to the divergence between the images and Froissart's text in the Gruuthuse and Ludwig depictions, the similarities between the Arsenal and Breslau paintings may suggest that the composition of the latter images has indeed been derived from a common ancestor, the iconography of which was altered in a later copy, subsequently serving as a model for the images in the Gruuthuse and Ludwig manuscripts.

Additional evidence for the proposed relation between the manuscripts is found in the rubrics accompanying the second joust. In both the Arsenal and Breslau manuscripts, the captions mistakenly state that 'Jehan de Roye' and 'Jehan de Hollande' (John Holland, duke of Exeter) confronted each other at the tournament of Bragança. In line with Froissart's text, however, the rubrics of the Gruuthuse and Ludwig copy correctly refer to the combatants as 'Jehan de Hollande' and 'Regnault de Roye'.¹⁰⁰ The Arsenal and Breslau miniatures both depict a joust between two mounted knights, one of whom, Reginald of Roye, fights with his head unprotected after having lost his helmet. Fragments of shattered lances are scattered on the ground. This motif is also present in the corresponding miniature in the manuscript of Cardinal d'Amboise.¹⁰¹ In the images of the Gruuthuse and Ludwig manuscript, these minute details of Froissart's account have not been depicted.¹⁰²

⁹⁸ Lacerda 2008, 76; Vanhemelryck 2009, 139–141.

⁹⁹ SHF III § 126; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5189, f. 144v; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 165v; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 164v; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 163v.

¹⁰⁰ Given the textual filiation, this representation of events is plausible. However, it is always possible that the scribes of the Arsenal and Breslau manuscripts independently made a similar error.

¹⁰¹ SHF III § 148; f. 196v.

¹⁰² SHF III § 148; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5189, f. 165r; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 187r; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 187r; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 185r.

The illustration of other texts also bears witness to the Burgundian fascination with jousting. In the context of the present research, it is particularly interesting that the joust of Bragança has also been illustrated in at least two manuscripts of Jean de Wavrin's *Recueil des croniques et anchiennes istories de la Grant Bretagne* which were produced at Bruges in the last quarter of the fifteenth century.¹⁰³ Since Froissart's *Chroniques* were the principal source for a considerable portion (circa 40%) of Wavrin's *Recueil*, it comes as no surprise that the narratives of both chroniclers largely overlap for events occurring between 1333 and 1399.¹⁰⁴ Nonetheless, that illustrated subject matter in the manuscripts of both texts was concurrently selected is probably significant. Indeed, in addition to the joust at Bragança, the manuscripts of the *Recueil* also include depictions of the battle of Aljubarrota, the siege of Brest and the marriage of John I of Portugal and Philippa of Lancaster, which have also been illustrated in a number of Flemish manuscripts of Froissart's chronicle. Besides the narratological importance of these events, the recurrence of illustrated scenes in manuscripts of the *Chroniques* as well as the *Recueil* may at least be partially inspired by the preferences of their commissioning patrons. One set of illustrated manuscripts of Wavrin's chronicle originally belonged to the book collection of Louis of Bruges. With respect to their illustration, both manuscript sets share a marked predilection for representations of jousting and warfare.¹⁰⁵ Additionally, the craftsmen involved in the production of illustrated manuscripts of the *Recueil* (Philippe de Mazerolles, the Bruges Master of 1482, the Master of Edward IV, the Master of the Vienna *Chronique d'Angleterre*, the Master of the White Inscriptions) also illustrated manuscripts of Froissart's chronicle and worked for illustrious patrons such as Philip the Good, Louis of Bruges and Anthony of Burgundy.¹⁰⁶ Finally, the possibility that John of Wavrin himself designed an iconographic programme for his *Recueil*, hereby imitating the illustration of his source manuscripts, should not be dismissed.

In addition to the battles and sieges which have been dealt with above, three examples of prowess on the battlefield were illustrated in four Flemish manuscripts of Book Three. It should be noted that these representations of warfare generally depict organised group confrontations or *mêlées* such as the battles of Aljubarrota or Kosovo Polje, leaving little room for the portrayal of single combat. Thus, the illustration of the Bruges copies of Froissart's chronicle confronts the personal glory of the joust with the group effort on the battlefield.

The Arsenal, Gruuthuse, Ludwig and London manuscripts all include representations of the siege of Brest.¹⁰⁷ The Arsenal miniature depicts a city assailed by an army

103 Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 79, f. 117r.; London, British Library, MS Royal 14 E. IV, f. 293v; Marchandise 2006, 518; On the manuscripts of the *Recueil*: Visser-Fuchs 2002, 287–296

104 Visser-Fuchs 2002, 238–241.

105 Visser-Fuchs 2002, 302 suggests that the illustrated scenes in the manuscripts of the *Recueil* were chosen arbitrarily and that '[t]here is no similarity between the schemes of illustration of the three manuscripts'. However, contrary to the observation made by Visser-Fuchs, some degree of parallelism seems to exist between the illustration of the manuscripts owned by Louis of Gruuthuse and Edward IV.

106 Wijsman 2002, 1653; Visser-Fuchs 2002, 297–303.

107 SHF III § 98–99; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5189, f. 100v; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 116v; London, British Library, MS Royal 14 D.V, f. 130r; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 116r.

of foot soldiers and archers.¹⁰⁸ Three men break down the walls with axes. From the top of the fortifications, two men defend the city by throwing spears and rocks. In the background, the artist has depicted the landing of the English fleet. The composition of the painting in the Ludwig manuscript is very similar: an army of reinforcements enters the miniature from the right-hand side. In the lower left-hand corner, a band of soldiers armed with pikes seemingly echoes the group of men hewing into the city's fortifications. The posture and equipment of the soldiers defending the walls situated at the centre of the miniature are very similar to those of their counterparts in the Arsenal depiction. The Gruuthuse miniature differs from its Arsenal counterpart in that the portrayal of wounded assailants suggests that the besieged are gaining the upper hand. Nevertheless, the besiegers keep on barraging the walls with artillery and attempt to enter the city by means of ladders. In the London manuscript, the Master of the Harley Froissart has portrayed Brest in the background situating the confrontation between the duke of Lancaster and the French in front of a wooden fortification outside the city. The English are identified by the English royal standard; the besieged wield the banner of Brittany. The composition of the London miniature has probably been informed by the rubric, which reads that the English attacked the knights and squires who were quartered in the 'bastilles *devant* Brest'. The miniatures' equivalent in the Amboise manuscript shows a different scene. The painting illustrates the capture of the castle of Curvale by Espagnolet d'Espagne, which was prepared by the construction of an underground tunnel depicted in the miniature.¹⁰⁹

The siege of Roalès in Castile has been illustrated in the Arsenal, Breslau, Gruuthuse and Ludwig copies.¹¹⁰ However, the four manuscripts are very much different in their approach of the event. The imagery of the Arsenal miniature is very similar to the portrayal of the siege of Brest in the same manuscript. The besieged city is at the centre of the composition, surrounded by the Lancastrian army. Enemy soldiers climb the city walls, its defence being simultaneously attacked by archers. Soldiers armed with pikes and rocks try to parry the assault. On the left, English troops attempt to pry open the city's gates. The Ludwig manuscript has a close-up representation of the attack: three besiegers climb the walls which are protected by swordsmen and rock-throwing soldiers. The fortifications have been severely damaged by the artillery-fire of the two cannons shown in the foreground. The English army has been deployed in a trench in front of the city's walls. The Gruuthuse manuscript presents a panoramic view of the attack. Three tents are posted in the foreground. English soldiers make their way to the city. At the same time, their companions climb the walls. The Breslau painting brings into focus the aftermath of the siege: the city has been virtually destroyed and the municipal dignitaries surrender to Thomas Morieux. The level of

108 In the Arsenal and Breslau manuscripts the siege of Brest is also depicted at another junction in the text. There is no compositional resemblance between the two miniatures. SHF III § 48; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5189, f. 60r; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 71v.

109 SHF III § 49; fol 186v.

110 SHF III § 107; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5189, f. 115r; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 134r; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 132r; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 132r.

detail of the Arsenal, Ludwig and Breslau miniatures suggests that all three have been independently informed by Froissart's text: Arsenal in its separate depiction of the attack on the city's gate, Ludwig in its portrayal of the moats surrounding the city walls and Breslau in its representation of the city's surrender.

Additionally, the Arsenal, Breslau, Gruuthuse and Ludwig manuscripts illustrate the battle of Ravenstein.¹¹¹ The Ludwig copy presents us with a dramatic nocturnal tableau of the Brabantine army advancing towards the city, thus stressing the covert nature of the operation. The three other manuscripts are very similar in their selection of pictorial elements to represent the battle and its aftermath. Both the Gruuthuse and Breslau miniatures explicitly situate the confrontation in a hilly landscape between Grave and Ravenstein. A band of mounted knights sets upon the Brabantine infantry. In the Breslau manuscript, the arms of Guelders and Jülich clearly identify the victor. The banner of Brabant has fallen to the ground. All three miniatures depict how the Brabantine invaders are driven into the river Meuse.¹¹² Although these elements may have been derived independently from Froissart's narrative, correspondences between the Gruuthuse and Breslau depictions may be reminiscent of the compositional characteristics of a common ancestor.

A final feat of war depicted in three Flemish manuscripts – Arsenal, Breslau and Ludwig – is the capture of Montferrand by the mercenary captains Geronnet de Maudurant and Perrot le Bernois.¹¹³ Disguised as merchants from Montpellier, Geronnet and his *routiers* had gained access to the city of Montferrand.¹¹⁴ During the following night, the mercenaries got hold of the keys to the city. Geronnet encountered no problems whatsoever in opening the inner gate. However, since he did not succeed in unlocking the second gate, De Maudurant had to instruct Perrot le Bernois and his men to bring down the outer portal. In all three manuscripts the moment of the invasion by Le Bernois has been selected for illustration. The miniature in the Ludwig manuscript situates the capture of Montferrand at daybreak. The majority of Perrot le Bernois' mercenaries enter the city through the outer gate. Others, assisted by their accomplices in the city, climb the walls with ladders. The Breslau miniature shows Geronnet de Maudurant outside the city walls, holding in his right hand the keys to Montferrand. Meanwhile, Perrot le Bernois' *routiers* are hacking away at the city's gate. In the background, a townsman is stabbed down by one of the mercenaries. The Arsenal manuscript depicts Perrot le Bernois and his men waiting in front of two gateways to the city. The first gate is unlocked by a knight. The second gate remains closed. However, a man, possibly Geronnet de Maudurant, throws down the key from the second tower. Plausibly, the details of the Breslau and Arsenal manu-

111 SHF III § 276-277; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 5189, f. 287r; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, ms Rehdiger 3, f. 328r; Paris, Bibliothèque nationale de France, ms fr. 2645, f. 330v; Los Angeles, J. Paul Getty museum, ms Ludwig XIII 7, f. 318r.

112 In the Breslau miniature a second time frame in the background shows how the Brabantine enemy is forced back to the river.

113 SHF III § 247; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms 5189, f. 255v; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, ms Rehdiger 3, f. 294r; Los Angeles, J. Paul Getty museum, ms Ludwig XIII 7, f. 284r. (SHF III § 245)

114 In the Ludwig manuscript this passage has been illustrated by a second miniature. SHF III § 245; Los Angeles, J. Paul Getty museum, ms Ludwig XIII 7, f. 281v.

scripts have been inspired by the ambiguous statement of Geronnet de Maudurant that it seemed impossible for him to open ‘ceste seconde porte’, meaning – as seen from inside the city – the outer gate. The position of Geronnet de Maudurant in the Breslau copy and the depiction in the Arsenal manuscript probably suggest that Loyset Liédet and Lieven van Lathem encountered some difficulty in interpreting the passage. Finally, both the Ludwig and the Gruuthuse manuscript include a depiction of Perrot le Bernois’ mercenaries leaving Montferrand with their spoils.¹¹⁵ Quite interestingly, with respect to the soldiers’ plunder, the Ludwig painter primarily thinks of livestock, whereas the Gruuthuse miniature shows the pillagers carrying off precious fabrics and silverware.

As is apparent from their frontispieces, the Flemish manuscripts also pay attention to a final characteristic of aristocratic life: pageantry in ritual and social relations. I will limit the present discussion to just one example which has been illustrated in the Arsenal and Ludwig copies: the reception of Louis II of Bourbon by Gaston III Fébus. The miniatures in these manuscripts very much resemble each other.¹¹⁶ Two groups of mounted aristocrats meet each other near the castle of Orthèz, which in both illustrations has been located in a hilly landscape. In spite of the compositional similarities, minute details reveal that the manuscripts represent two separate events. The Ludwig miniature depicts the meeting between the duke of Bourbon and the count of Foix. The image in the Arsenal manuscript shows how – slightly later – Espan de Lion, Pierre de Gabaston and Menaut de Navailles present Louis of Bourbon with the count’s gifts: eight thousand francs, in the Arsenal miniature safely stored in a small box, a mule, two coursers and two drafters.¹¹⁷

The English connection: Radcot Bridge and Otterburn

Laetitia le Guay has drawn attention to the remarkable prominence of England and the English in the pictorial programmes of the manuscripts of Book Four. According to Le Guay, these illustrations should be related to an increase in rapprochement between the Burgundians and the English in the last decades of the fifteenth century.¹¹⁸ Additionally, the French scholar Laurence Harf-Lancner, has argued that the pictorial programmes of the Parisian and Flemish manuscripts of Froissart’s chronicle show remarkable differences in their attitude towards the English. In her opinion, the miniatures of several early fifteenth-century copies should be considered as pro-French propaganda.¹¹⁹ However, recurrent imagery in the illustration of Book Three provides little evidence to support the hypothetical change in attitude towards the

115 SHF III § 249; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 294r; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 286r.

116 SHF III § 216; Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, MS 5189, f. 229r; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 254v.

117 Possibly the corresponding image in the Ludwig manuscripts represents the same event, but this does not become apparent from its composition.

118 Le Guay 1998, 117–118.

119 Harf-Lancner 1998; Harf-Lancner 2008, 26–29.

English in the Flemish manuscripts. Indeed, as has been demonstrated above, the Parisian manuscripts devote ample attention to the Lancastrian involvement in the Iberian wars of succession. As will become apparent, in view of the relation between the Flemish manuscript production and English patrons from the surroundings of Edward IV, the depiction in these copies of John of Gaunt's efforts in Portugal and Castile is not at all obvious.

Apart from the duke of Lancaster's Iberian campaign, two events pertaining to England, notably the battles of Radcot bridge (1387) and Otterburn (1388), have been repeatedly illustrated in the Flemish manuscripts of Froissart's chronicle. It should be noted that the illustration of neither event is exclusive to the production at Bruges. The battle of Radcot bridge has also been illustrated in the Brussels fragment manufactured at Paris circa 1410–1420.¹²⁰ Miniatures showing the battle of Otterburn are included in both the Besançon and the Arundel manuscripts, which share their Parisian origin with the Brussels copy.¹²¹

The Arsenal manuscript and the Brussels fragments depict the battle of Radcot bridge at exactly the same junction in Froissart's text.¹²² The representation of the battle in the Gruuthuse and Breslau copies occur at slightly later and incongruous points in the narrative.¹²³ As opposed to the stereotypical image in the Brussels fragments, the Arsenal miniature presents us with a detailed depiction of the event. A band of horsemen and archers drive away the opposing army, which consists of cavalry and footsoldiers. The defeated troops wield the royal banner identifying them as men of Robert de Vere and King Richard II.

Representations of the conflict between King Richard II, the duke of Ireland and the king's uncles are even more prominent in the Breslau manuscript. Five miniatures have been devoted to prelude, development and aftermath of the battle.¹²⁴ A first painting shows the king's departure from London. A scene in the background displays the execution of Sir Simon Burley, one of Richard II's most influential counsellors.¹²⁵ In the second picture, another of the king's advisors, Sir Robert Tresilian is executed. A first time frame shows Tresilian's arrest. The principal picture depicts the councillor blindfolded and kneeling before the executioner, who is ready to strike. The image of Tresilian's execution in the manuscript of Louis of Gruuthuse is rather similar to the Breslau composition.¹²⁶ The third miniature, representing the actual battle, very much resembles the Arsenal painting. However, the Breslau miniature has added the detail of soldiers crossing the river Thames and – quite surprisingly – in this depiction the royal banner is wielded by the troops of King Richard's victorious uncles. The correspond-

120 SHF III § 195; Brussels, Bibliothèque royale, MS II 88, f. 21v.

121 SHF III § 288; Besançon, Bibliothèque municipale, MS 865, f. 433v; SHF III; London, British Library, MS Arundel 67, vol. III, f. 290v

122 SHF III § 195; Brussel, Bibliothèque royale, MS II 88, 21v; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, MS 5189, f. 210v.

123 SHF III § 195; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 243v; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 244r.

124 On this unfortunate phase of Richard's reign, see: Saul 1997, 149–204.

125 SHF III § 188; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 234r.

126 SHF III § 191–192; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 238r; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 238v.

ing miniature in the Gruuthuse manuscript focuses on the crossing of the river Thames and the escape of Robert de Vere's supporters. In the fourth Breslau image, Robert de Vere together with his followers embarks for Dordrecht. The equivalent miniature in the Gruuthuse manuscript shows a ship carrying the duke of Ireland and his confidants to a safe haven.¹²⁷ Finally, the fifth painting returns to the Merciless Parliament and shows the brutal execution of two of the king's supporters, Baron John Beauchamp and John Montagu, earl of Salisbury.¹²⁸ Although the inclusion of a miniature of the battle of Radcot bridge in the Brussels fragments may corroborate the hypothesis that the miniatures in the Flemish manuscripts can be ultimately traced back to an illustrated Parisian exemplar as is suggested by the *stemma codicum*, the increased interest for the governmental crisis in England at the end of the fourteenth century in the Gruuthuse and especially the Breslau copy deserves further attention. It appears that Louis of Gruuthuse and Anthony the Great Bastard shared a particular interest in English affairs, which may be partially explained by their involvement in international politics. In the 1460s, Louis of Bruges led two diplomatic missions to England. He also partook in the negotiations with regard to the marriage between Charles the Bold and Margaret of York in 1468. When in 1470 Edward IV and his confidants fled England, Louis of Bruges offered them sanctuary and assisted the king in regaining his throne. In 1472, he was rewarded with the title of earl of Winchester.¹²⁹ Like Louis of Bruges, Anthony the Great Bastard was an important diplomat who repeatedly crossed the Channel. In 1467, he jousting against Anthony Woodville at London and in 1474 he visited England on a diplomatic mission.¹³⁰ These recreational and professional interests may also explain Louis of Gruuthuse's and Anthony the Great Bastard's commission of a copy of Jean de Wavrin's *Recueil des croniques et anchiennes istories de la Grant Bretagne*.¹³¹

As did the Breslau manuscript with regard to the conflict between Richard II and the Lords Appellant, the Ludwig manuscript pictorially summarises the stages of the battle of Otterburn. Given its abundant illustration, it is not at all surprising that the Ludwig copy devotes a series of six images to the battle and its aftermath. However, other Flemish manuscripts also pick up on particular aspects of the events at Otterburn, which may hint at a common origin of the respective miniatures. The first image, which is unique to the Ludwig copy, portrays the earl of Douglas together with a band of Scottish noblemen crossing the bridge over the river Tyne.¹³² The second Ludwig miniature shows the English cavalry under direction of Henry Percy assailing the Scottish camp near Otterburn in order to retrieve the Percy pennon, which had been captured by the earl of Douglas.¹³³ Both the illustration of the Ludwig manu-

127 SHF III § 198; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 245r; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 245v.

128 SHF III § 199; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 246r.

129 Cools 2001, 181; Vale 1995.

130 Johnes 1840, 345–346; Anglo 1965; Thielemans 1966, 423–424; Cools 2001, 167.

131 Visser-Fuchs 2002, 288–290.

132 SHF III § 284; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 331r.

133 SHF III § 286; Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, MS 5189, f. 301v; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 333r. The capture of the pennon by James Douglas (SHF III § 285) has been illustrated in the Breslau manuscript: Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 241v.

script and the parallel miniature in the Arsenal manuscript focus on the moment at which the English forces surprise the Scottish troops of James Douglas in their quarters. The Arsenal miniature shows the Scottish, having barely had the time to leave their tents, being slaughtered by English foot soldiers. In the background, the English and Scottish troops rush into one another. The Ludwig image clearly emphasises Percy's military preponderance. The Scottish defence, visibly surprised by the English invasion, is scattered in little groups between their tents. The English army, densely arrayed, is ready to strike. The third Otterburn image in the Ludwig manuscript evokes the confrontation between the troops of Henry Percy and James Douglas.¹³⁴ The Ludwig miniature focuses on the English and Scottish armies in the final moments before the battle. Its pendant in the Breslau manuscript portrays in great detail how the earl of Douglas is mortally wounded. In accordance with Froissart's description, James Douglas is displayed wielding a lance. He has been stabbed three times: in the shoulder, in the chest and in the thigh. In the background, the English retreat to Newcastle.

The actual battle of Otterburn has been illustrated in three Flemish manuscripts: Breslau, Gruuthuse and Ludwig.¹³⁵ The location of the miniatures corresponds to that of the Besançon and Arundel copies. All three miniatures show in the background the castle and city of Otterburn, situated near the river Rede. The Gruuthuse miniature portrays the battle of Otterburn as mass combat. In the foreground, the painter has situated a secondary confrontation between two smaller groups of English and Scottish soldiers. As the English army starts its retreat, the dead and wounded are left behind. The Breslau miniature also brings into focus the English withdrawal. In pursuit of Henry Percy's fleeing troops, Scottish horsemen trample the wounded and the English banner. The trumpeters in the background of the image represent Froissart's digression as regards Scottish methods of psychological warfare through the distressing sounds of horns and war drums. The Ludwig manuscript depicts the deplorable aftermath of the battle. When the Scottish troops finally abandon the battleground, the meadows near the city are left littered with helmets, swords, plate armour and the bodies of the dead. Two final miniatures in the Ludwig manuscript complete the illustrated account of Otterburn. The first shows the defeat of James Lindsay; the second illustrates the burial of James Douglas at Melrose abbey.¹³⁶

134 SHF III § 287; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 346r; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 335r.

135 SHF III § 288; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 348r; Paris, Bibliothèque nationale de France, MS fr. 2645, f. 351r; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 337r.

136 SHF III § 290; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 340r; SHF III § 291; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 343r.

Philip the Good and the shared iconographic tradition of the Flemish manuscripts

The analysis above shows that there is a considerable degree of variation as regards parallels in the composition of a number of miniatures with equivalents in more than one Flemish copy of Book Three. In a number of instances, concurrent miniatures depict different events altogether, which possibly points towards unrelated sources of inspiration. Other miniatures evidently show that frequently the composition of the Flemish miniatures is thoroughly informed by Froissart's text. This is particularly true for the imagery of the Breslau and to a lesser extent also the Arsenal and Ludwig manuscripts. A small group of images, however, clearly show a noteworthy degree of compositional resemblance. This intimate relation between the iconography of the Flemish copies becomes particularly apparent from the similarities in the parallel representations of the battle of Aljubarrota, the siege of Brest and the battle of Ravenstein. Additionally, the miniatures representing the jousts of Bragança and Bordeaux (both present in the Arsenal, Gruuthuse, Ludwig and Breslau manuscripts) suggest a close relation between the illustration of the Arsenal and Breslau copies. Possibly, these similarities may be regarded as evidence of a common pictorial ancestor. Whether the painters actually saw the ancestral images or relied on rough sketches or detailed written instructions is as yet not clear. However, only the depictions of the death of Peter I of Lusignan (Arsenal, Gruuthuse, Ludwig and Breslau) and the wedding ceremony of John of Berry and Catherine of France (Arsenal and Ludwig) depict concurrent details which cannot be traced back to Froissart's text. Conceivably, in these instances the respective artists imitated related pictures which were ultimately derived from one common ancestor.

Table 5 Reconstruction of the shared iconographic tradition of the Bruges manuscripts

Nr.	SHF	Description
1	SHF § 3	Coronation of John I of Aviz
2	SHF § 42	Battle of Aljubarrota
3	SHF § 59	Peter I of Lusignan murdered
4	SHF § 107	Siege of Roalès
5	SHF § 126	Joust at Bordeaux
6	SHF § 148	Joust at Bragança
7	SHF § 216	Gaston Fébus welcomes Louis of Bourbon
8	SHF § 238	Death of Charles II of Navarre
9	SHF § 247	Taking of Montferrand by Perrot le Bernois
10	SHF § 252	Marriage of John of Berry and Catherine of France
11	SHF § 271	Louis II of Anjou and Mary of Blois at Paris
12	SHF § 276	Battle of Ravenstein
13	SHF § 288	Battle of Otterburn

The evidence presented above suggests that the Bruges manuscripts possibly bear witness to a shared iconographic tradition of about thirteen paintings (cf. Table 5), possibly supplemented with other images which only appear in two manuscripts and bear some degree of iconographic resemblance, such as the execution of Robert Tresilian.

Although the set of images in Table 5 aims to be no more than a hypothetical reconstruction, it is striking that a considerable portion of these miniatures may be closely related to the personal interests of Duke Philip the Good. The paintings in question can be associated with the duke's family relations (1, 10, 11, possibly also 7), Burgundian territorial claims (8, possibly also 12), Philip's personal piety (3) and modes of chivalric representation which were popular at the Burgundian court (5, 6, also 7, 10, 11). Therefore, in the event that the concurrent miniatures in the Flemish manuscripts were indeed derived from a common pictorial ancestor, it seems rather probable that this programme was ultimately designed for Philip the Good or his close family circle.¹³⁷ In this respect, the wider pictorial perspective of the Bruges manuscripts may be partially explained by the duke's explicit preferences. In this view, the fact that the Burgundian aristocracy imitated Philip's bibliophilic predilections did not only promote the circulation of certain types of literature. Through their illustration, the manuscripts also fostered a particular reading of these texts. Quite plausibly, this pictorial interpretation of Froissart's chronicle was primarily construed to suit the preferences of the duke of Burgundy, reflecting a panorama of dynastic interests. Afterwards, when additional manuscripts of the text were produced, the illustration was not adopted wholesale, but also partially adapted to meet the requirements of a new client. Since miniatures were added and deleted, each new manuscript presented its own, unique pictorial take on Froissart's text.

Individual characteristics of the late fifteenth-century manuscripts

An in-depth discussion of the specific characteristics of all five later Flemish manuscripts extends beyond the scope of this essay. However, through its illustration, each copy exudes its own, particular atmosphere. The individual character of the London manuscript is easily illustrated. Only one of its five miniatures does not appear in any of the other manuscripts. The image in question illustrates the assembly of a military expedition to England in 1387.¹³⁸ The preparations for the invasion were directed by Oliver of Clïçon and a number of other important French noblemen. However, the mission was sabotaged when John of Montfort, duke of Brittany, captured the constable in an attempt to prove his allegiance to King Richard II. In this respect, it is not at all surprising that the unsuccessful French attempt at invasion has

¹³⁷ However tempting it may be to identify the lost ancestor with *le tiers livre de Froissart en parchemin* mentioned in the 1467-1469 inventory of the Burgundian library, the first words of the second folio 'vencie Jehan sen fil' recorded in the description possibly suggest that the text of Book Three in this volume was not introduced by an opening miniature (Archives Départementales du Nord, Lille, B 3501/123745bis, f. 88r.). It is of course possible that the volume opened with a full-page frontispiece on a separate folio.

¹³⁸ SHF III § 158; London, British Library, MS Royal 14 D.V, f. 216r.

been illustrated in the manuscript of the English government official Thomas Thwaytes. It is noteworthy that the illustration of the Thwaytes copy steers clear from the English governmental crisis during the 1380s. As will be argued below, this omission should probably be related to the specific political circumstances in England in the 1470s. A general appreciation of the sparsely illustrated London manuscript would suggest that its frontispiece situates Froissart's chronicle firmly in an opulent courtly environment. With representations of the battles of Aljubarrota, Brest and Otterburn, the manuscript's illustration subsequently summarises the text as an account of war.

A similar observation has been made as regards the illustration of the Froissart of Louis of Gruuthuse. Olivier Ellena has calculated that 72.7% of the miniatures in this copy are devoted to warfare.¹³⁹ Indeed, the illustration of the Gruuthuse manuscript distinguishes itself from the imagery of the other copies in its distinct preference for panoramic representations of battle scenes. Moreover, miniatures in the Gruuthuse copy with no equivalent in other manuscripts, for instance the siege of Lourdes and the arrest of Oliver of Clïçon, are without exception related to the military domain. Other images which do not answer to the typical framework, such as tournament scenes, royal deaths and the entrance of Louis of Anjou, were probably inspired by the shared iconographic tradition discussed in the previous section. This observation adds to our understanding of Louis of Bruges' personal preferences with respect to the illustration of his manuscripts. Apparently, the lord of Gruuthuse explicitly favoured images of war. Since the lord of Gruuthuse's copy of Jean de Wavrin's *Recueil* displays a similar preoccupation with combat, it may be interesting to explore other manuscripts from his collection with respect to this particular fascination.

By contrast, relatively few miniatures (circa 20–30%) in the profusely illustrated Ludwig copy portray the harsh reality of war. The illustration in this manuscript devotes far more attention to diplomatic negotiation, the dispatch and welcoming of messengers, consultants and embassies, thus giving warfare a rather civilised appearance. Additionally, the portrayal of departures and arrivals adds to the idea that the events related in the chronicle are not stagnant but in constant motion. The Ludwig copy is also the only extant manuscript of Book Three of which the illustration devotes particular attention to the Great Western Schism (1378–1417).¹⁴⁰ A number of miniatures (e.g. the representation of Murad I's provocative message and Lazar Hrebljanovic' defiant reply) reveal a thorough knowledge of the *Chroniques*. However, at other instances, differences between Froissart's text and the illustration suggest that the miniatures rely on superficial information that was probably derived from the *tituli* in the manuscript. Two hiatuses in the manuscript's illustration deserve further attention. A first gap is situated between the frontispiece and the miniature showing the death of Peter I of Lusignan. Seventy-one folios are not illustrated. The second hiatus, which spans sixty-six folios, occurs between the depiction of a conference between the king

¹³⁹ Ellena 2002, 87 note 2.

¹⁴⁰ SHF III § 65; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 87r.

of Portugal and John of Gaunt and the welcoming of the duke of Bourbon by Gaston Fébus.¹⁴¹ These large unillustrated portions of text may indicate a peculiarity in the production of the manuscript which needs further investigation.¹⁴² Alternatively, the absence of painted miniatures may suggest that the manuscript's commissioner explicitly decided to leave these parts of the narrative without illustration. Even though it appears that these gaps coincide with the Iberian wars of succession and more particularly the Lancastrian campaigns in Galicia and Castile, it also seems to have been impossible to completely circumvent this important part of Froissart's account. The second hiatus corresponds to the conflict between Richard II and the Lords Appellant prior to the battle of Radcot Bridge. The political context in which the manuscript was produced thus offers a plausible explanation for the remarkable distribution of illustrated subject matter. In 1470, Edward IV's Lancastrian predecessor Henry VI was briefly restored to the throne and the English king fled to Burgundy.¹⁴³ In this situation of political instability, William Lord Hastings, chamberlain to Edward IV, conceivably chose not to include depictions of an English governmental crisis. Similarly, it is probable that against the backdrop of the War of the Roses, the entourage of the Yorkist king Edward did not feel compelled to emphasise the prowess of John of Gaunt, the progenitor of the House of Lancaster.¹⁴⁴ In this view, the political situation in England in the 1470s, may also provide a partial explanation for the substantial reduction of illustrated subject matter in the London copy discussed above, the commissioning patron of which was the English government official Thomas Thwaytes.

In the Arsenal manuscript about 60% of the illustration has been devoted to sieges and battle. The remaining 40% depict amongst other things scenes of courtly entertainment (tournaments), diplomatic relations (negotiation) and ceremonies (coronation, marriage, joyous entry). As such, the Arsenal illustration presents Froissart's chronicle as a celebration of military competence but also of courtly life. Although the depictions of sieges in the Arsenal manuscript appear as rather topical, in a number of instances its illustration has been thoroughly informed by Froissart's text.

Nevertheless, the illustration of the Breslau copy is second to none in its detailed portrayal of Froissart's narrative. The multiple time frames in its illustrations make these miniatures prime examples of pictorial storytelling. Additionally, the Breslau paintings devote particular attention to Froissart's roles of narrator and character in his own narrative. This fascination links up with the important narratological development in the *Chroniques* from Book Three onwards, through which Froissart introduces himself as the principal investigator of his *histoire*. The preoccupation with narration and metatextual comment is maintained throughout the manuscript's peritextual programme. Both rubrication and illustration explicitly refer to Froissart's

141 SHF III § 150; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 188r.; SHF III § 216; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 254v.

142 Generally, the distance between two illustrated passages in the Ludwig manuscript is one to seven folios. Kren & McKendrick 2003, 286 suggest that the lacunae 'reflect an earlier stage in the genesis of the volume when very few miniatures were going to be included'.

143 Cools 2001, 180-182.

144 Interestingly, the duke's burial has been illustrated in the manuscript. SHF III § 305; Los Angeles, J. Paul Getty museum, MS Ludwig XIII 7, f. 361r.

roles as both *auctor* (Froissart telling the story) and *auctoritas* (Froissart vouching for the quality of his information). Finally, the Breslau copy is the only manuscript in which a second significant development in Froissart's narrative is visualised. In Book Three, the line distinguishing fact and fiction progressively fades. The stories of the somnambulant Pierre de Béarn and of Orthon, the shape-shifting messenger of Raymond of Coaraze have been illustrated in none of the other Flemish manuscripts.¹⁴⁵

In the end, it appears that the illustrative programme of the Amboise manuscript, produced at Rouen at the turn of the sixteenth century, has probably not been influenced by the ancestral set of images underlying the iconography in the Flemish manuscripts. Although the introductory image for Book Three displays a coronation scene which is rather similar to the frontispieces in the Antwerp and Arsenal copies, miniatures with an equivalent in the other text often represent a different part of the story altogether.¹⁴⁶ In the manuscript of Cardinal d'Amboise, each chapter is preceded by an illustration. Thus it is quite plausible that parallels between the latter manuscript and the Flemish copies are rather due to the segmentation of the abbreviated text, than that they have been derived from a common pictorial ancestor. Like the frontispieces in the Breslau and Ludwig copies, the introductory miniature devotes specific attention to Froissart's authority. No more than circa 12% of the images in Book Three consist of depictions of actual battle. Interestingly, the miniature preceding chapter seven shows the imprisonment of the dissenting Franciscan monk, Jean de Rochetaillade, an image which returns in none of the other manuscripts of Book Three.¹⁴⁷ The Amboise manuscript also illustrates the story of Orthon, but unlike the image in the Breslau manuscript, the miniature downplays the fantastic nature of the narrative by focusing on the prelude of the story.¹⁴⁸ The painting shows the lord of Coaraze scaring away a Castilian clerk who had come to claim the tithes of the church and village. Additionally, the *titulus* of the chapter reads: *Cy parle des nouvelles qui vindrent au conte de Foiz de la desconfiture du roy de Castille. Puis parle d'un clerc nommé Horton qui servist le seigneur de Corasse*. The *tituli* in the other manuscripts refer to Horton as an *esprit* or demon. Finally, the unbalanced amount of attention allotted to the conflicts of Guelders with Brabant and Charles VI of France (five out of twenty-five miniatures) may be connected to Georges d'Amboise's political career in French government. Alternatively, as has been mentioned above, the segmentation of the text into chapters, may also have imposed certain choices with respect to the illustration of the manuscript.

145 Ainsworth 1990, especially Chapter 5, 140–171; SHF III § 22; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 36r; SHF III § 46; Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, MS Rehdiger 3, f. 67v.

146 The image of the joust at Bragança may be an exception to this general observation. SHF III § 148; f. 196v.

147 SHF III § 70; f. 188r.

148 SHF III § 45–47; f. 185v.

Conclusion: the illustration of Froissart's *Chroniques*, Book Three

In the version of the prologue to Book One as transmitted in Besançon, Bibliothèque municipale, MS 864, Jean Froissart formulates the purpose of his historiographical endeavour as follows:

Afin que hounourables avenues, et nobbles aventures, faictes en armes, lesquelles sont avenues par les guerres de France et d'Angleterre, soient noblement registrees et mises en memoire perpetuel, parquoy les preux aient exemple d'eulx encoragier en bien faisant, je vueil traiter et recorder histoire et matiere de grant louenge.¹⁴⁹

Froissart asserts that his primary aim is to write an account of the Hundred Years' War. Additionally, the author expresses the desire that the noblemen ('les preux') who read his chronicle will encounter in it examples of commendable behaviour. Both sides to Froissart's text have been visualised in the illustration of the manuscripts with Book Three of his chronicle. In the above, I have argued that in the course of the fifteenth century a remarkable shift has occurred in the illustrative focus of these copies, which was promoted by the appropriation of Froissart's chronicle in a Burgundian context.

The oldest surviving illustrated manuscripts of Book Three of the *Chroniques* were manufactured at Paris between 1410 and 1420, some twenty years after the composition of the text circa 1393. Although the illustrative programmes of these copies do not bear witness to a common pictorial ancestor, their illustration is mainly concerned with the great European conflicts of the late fourteenth century. This is expressed in recurrent non-specific representations of group combat at Kosovo Polje, Aljubarrota or Otterburn. Thus, the illustrative focus of these manuscripts suggests that a Parisian audience in the first decades of the fifteenth century was primarily interested in the practical contents of the chronicle. However, the selection of images also indicates that this aristocratic readership may have related these events from a fairly recent past to their contemporary situation. Froissart's version of the outcome of the battle between Murad I and Lazar Hrebljanovic offered a positive alternative to the crushing Western defeat at Nicopolis in 1395. The pictorial preoccupation of two Parisian manuscripts with the Lancastrian involvement in the Iberian wars of succession and other affairs as regards England may be related either to an English commissioning patron for the Arundel manuscript or, in the case of the Brussels fragments, the fact that French had received the Lancastrian revolution of 1399 quite negatively. The Besançon illustration largely ignores these matters and focuses rather on the events in Brittany and the Languedoc. The fact that the illustrations of the Parisian manuscripts completely disregard literary parts of the narrative such as the stories of Orthon, of Pierre de Béarn and of Jean de Rochetaillade may further corroborate the hypothesis that, in spite of the fact that copies of the chronicle by this time had become luxury items, the audience of the Parisian copies still primarily valued the

149 Besançon, Bibliothèque municipale, MS 864, f. 1r. 'In order that the honourable deeds and ventures accomplished by arms, which took place during the wars between France and England, might be aptly documented and commended to lasting memory, so that courageous men might follow such examples to inspire them to good, it is my wish to undertake to record this glorious history [...]', translation: Borril 2010.

Chroniques for their practical use. However, the frontispieces in the Besançon copy and the Brussels fragments also reveal a profound insight into the literary and/or historiographical qualities and central themes of Froissart's text. The Brussels frontispiece emphasises issues with respect to heritage and legitimacy. In the Besançon miniature, the presentation of the author's historiographical methodology serves as a warrant for the chronicle's reliability. However, since both manuscripts were produced under the direction of the same person, Pierre de Liffol, one should not easily dismiss the role played by the *libraire* in selecting the subject matter of these introductory images.

The analysis of the illustrative programmes in the manuscripts which were produced in Bruges circa 1470–1480 has made it plausible that at least some of the images in these copies have been ultimately derived from a common pictorial ancestor. This set of images was probably designed for a copy of the *Chroniques* manufactured for Duke Philip the Good. Indeed, miniatures which recur in multiple Bruges manuscripts portray the coronation of John I of Portugal, Philip's father-in-law, advocate enduring resistance against the Ottoman invasion and illustrate the chivalric ideals of valour in combat and prowess in the joust. Since the illustration of these Flemish copies shows a distinct affiliation with his personal preferences, Philip the Good may be considered the primary agent of the shift in the interpretation of Froissart's chronicle during the second half of the fifteenth century. As it seems, Philip's bibliophilism did not only promote the circulation of certain types of literature among the Burgundian aristocracy, but, with respect to the *Chroniques*, also encouraged a particular interpretation of the text. Since the Burgundian group of book-collectors in part imitated the illustrative programme which in first instance was construed specifically for the duke, the illustration of their manuscripts also reflected Philip's preferred areas of interest.¹⁵⁰ Consequently, the illustration of these 'Burgundian' manuscripts also further underlined the exemplary function of the *Chroniques*.

Quite possibly, divergences from the hypothetical ancestral set of images elucidate the role of commissioning patrons in the illustration of their manuscripts. This becomes most apparent in the Froissart of Louis of Gruuthuse. In this copy, the pictorial emphasis on warfare already found in the earlier Parisian copies has been restored. Indeed, miniatures in the manuscript which do not depict combat or the siege of a city, have all equivalents in the illustrative programmes of related manuscripts. Additionally, the preoccupation with the military is also present in the illustrations of other manuscripts from his collection, for instance in the imagery of his copy of Jean de Wavrin's *Recueil*. Given Gruuthuse's curriculum, it seems therefore probable that he primarily appreciated these chronicles as practical accounts of war. In the copy of Thomas Thwaytes also, the illustrative programme has been reduced to a handful of images representing battle. However, in this case the reduction may have been equally induced by the political situation in England circa 1470. Likewise, the remarkable gaps in the illustration of the copy of William Lord Hastings, may be explained by the unstable political climate. Although not commissioned by an English patron, the imagery of the Breslau copy produced for Anthony of Burgundy shares with the illus-

¹⁵⁰ For the dynamics of Burgundian book acquisition, see: Wijsman 2010, particularly 507.

tration of the Gruuthuse manuscript its special consideration of matters related to the British Isles. Together with their ownership of manuscripts of the *Recueil des croniques et anchiennes istories de la Grant Bretagne*, journeys undertaken for professional as well as recreational purposes may have inspired this particular preference. Additionally, the illustrations of the Breslau manuscript visualise a refined reading of the chronicle, with ample attention for Froissart's literary skill. Finally, parallels between the Flemish production and the Amboise manuscript are probably coincidental and due to the segmentation of the abbreviated text.

With regard to the role of the individual artists, little has become clear. In general, the art-historical evidence seems to confirm the information of the *stemma codicum*. However, as has been argued above, a now lost manuscript, produced for Philip the Good or his close family circle, probably intermediated between the Parisian production of Pierre de Liffol and the Flemish manufacturing of illustrated copies. Compositional similarities between parallel miniatures in multiple manuscripts may suggest that their painters either consulted the images in their exemplar or could dispose of sketches or detailed written descriptions. Still, none of the extant miniatures is a slavish imitation of another. Seemingly, the individual artists introduced detailed information from Froissart's text into their representations on a frequent basis.

The pictorial analysis of the Parisian and Bruges manuscripts exposes an important development in the reception of the *Chroniques*, which largely confirms Hanno Wijsman's observations with regard to the manuscripts and early prints of Monstrelet's chronicle. From the illustration of the earliest illustrated copies extant, it appears that the audience of the Parisian manuscripts primarily valued Froissart's chronicle as a practical account of European conflict. However, no more than twenty years after the text was first composed, the illustrations already relate the historical narrative to the contemporary situation of the early fifteenth century. The fact that luxuriously executed illustrated copies appeared relatively early on in the chronicle's manuscript transmission, may be due to the fact that Froissart himself had illustrated copies made for important patrons.¹⁵¹ The analysis of the pictorial programmes in the Flemish manuscripts has shown that the shift in the illustrative focus suggesting a reading as an exemplary tale was most probably instigated by the individual interests of Philip the Good. This observation shows that blind spots in our understanding of the manuscript tradition may obscure the dynamics of peritextual comment provided by the illustration. The hypothetical reconstruction of the ancestral illustrative programme, combined with the further exploration of the contemporary context of manuscript production, has allowed for a better evaluation of the influence exerted by patrons with regard to the illustration of their individual manuscript commissions. Due to the subject of this essay, i.e. illustrated manuscripts, the plain, unillustrated copies of the *Chroniques*, which continued to be produced throughout the fifteenth century, have been largely left out of focus. A comparative analysis of their peritextual programmes and annotation would certainly complement the reception history of Froissart's chronicle as presented above.

¹⁵¹ Varvaro 1994; See also: note 18.

Summary

The illustrated manuscripts of Froissart's chronicle may be divided in two categories. A first group of manuscripts was manufactured in Paris during the first decades of the fifteenth centuries for family members of King Charles VI and their supporters. The second group comprises copies which were produced in Bruges for members of the Burgundian ducal family and their entourage. The Parisian production does not bear witness to a common iconography which was at the origin of the illustration in the extant manuscripts. However, the introductory miniatures in these manuscripts pay ample attention to the prominent themes and narratological developments in Book Three of Froissart's chronicle. For the most part, the miniatures within the text accompany descriptions of the important armed European conflicts during the later decades of the fifteenth century. As opposed to the illustration of the Parisian copies, the imagery of the Bruges manuscripts has probably been derived from a common ancestor, which was probably manufactured at the behest of Philip the Good, duke of Burgundy. Miniatures with equivalents in other Flemish manuscripts illustrate the duke's dynastic relations, territorial claims, the crusading spirit, which was ardently endorsed by Philip, and exemplars of chivalric behaviour in combat as well as in the joust. Since this set of images has been partially adopted in the manuscripts which were produced for the Burgundian aristocracy, at the end of the fifteenth century, the visual interpretation of Froissart's chronicle has shifted from a 'narrative of conflict' to an exemplary text promoting commendable aristocratic behaviour.

Samenvatting

De geïllustreerde handschriften van de *Chroniques* van Froissart kunnen worden ingedeeld in twee groepen. Een eerste groep handschriften werd vervaardigd in Parijs tijdens de eerste decennia van de vijftiende eeuw voor familieleden van Karel VI en hun vertrouwelingen. Tot de tweede groep behoren de handschriften die werden geproduceerd te Brugge voor leden van de Bourgondische hertogelijke familie en leden van hun entourage. De Parijse productie getuigt niet van een gemeenschappelijke illustratiecyclus die ten gronde zou liggen aan de illustratie in de overgeleverde handschriften. De openingsminiaturen van deze handschriften schenken echter ruimschoots aandacht aan de voornaamste thema's en narratologische ontwikkelingen in Boek Drie van de kroniek van Froissart. De miniaturen binnenin de tekst illustreren vooral de belangrijke gewapende conflicten in Europa tijdens het laatste kwart van de vijftiende eeuw. In tegenstelling tot de illustratie van de handschriften van Parijse makelij, gaan de afbeeldingen van de overgeleverde Brugse handschriften vermoedelijk wél terug op een gemeenschappelijke voorouder, die bovendien lijkt te zijn vervaardigd voor Filips de Goede, hertog van Bourgondië. Miniaturen die voorkomen in twee of meer Vlaamse handschriften illustreren de familierelaties van de hertog, territoriale aanspraken, de kruistochtgedachte die hij vurig ondersteunde en voorbeelden van ridderlijk gedrag in het toernooi en de strijd. Doordat deze afbeeldingen

gedeeltelijk worden overgenomen in de handschriften van de Bourgondische aristocratie verschuift de visuele interpretatie van de *Chroniques* van Froissart aan het einde van de vijftiende eeuw van een 'narrative of conflict' naar een exemplarische tekst waarin wenselijk adellijk gedrag uitgedragen wordt.

Address of the author:

University College London, French Department
Gower Street
London WC1E 6BT
United Kingdom
d.schoenaers@ucl.ac.uk

Bibliography

- Ainsworth, Peter, *Jean Froissart and the Fabric of History. Truth, Myth and Fiction in the «Chroniques»*, Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Ainsworth, Peter, 'Deux cycles d'illustrations des «Chroniques» de Froissart comparés', in: *Art de l'enluminure* 31 (2009), 46–89.
- Alexander, Jonathan J.G., *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven: Yale University Press, 1994.
- Anglo, Sydney, 'Anglo-Burgundian Feats of Arms. Smithfield, June 1467', in: *Guildhall Miscellany* 2 (1965), 271–283.
- Bellaguet, Louis-François (ed.), *Chronique du Religieux du Saint-Denys, contenant le règne de Charles vi, de 1380 à 1422*, Paris: Crapelet, 1839–1852.
- Borriil, Keira, transl., 'Jean Froissart, «Chronicles»', in: Peter Ainsworth & Godfried Croenen (eds.), *The Online Froissart*, version 1.1, 2010, [accessed 18 November 2010]. <<http://www.hrionline.ac.uk/onlinefroissart>>
- Buylaert, Frederik, & Jan Dumolyn, 'Beeldvorming rond adel en ridderschap bij Froissart en de Bourgondische kroniekschrijvers', in: *Bijdragen en mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 124 (2008), 609–632.
- Caron, Marie-Thérèse, *Les vœux du Faisan, noblesse en fête, esprit de croisade. Le manuscrit Français 11594 de la Bibliothèque Nationale de France*, Turnhout: Brepols, 2003.
- Cartellieri, Otto, *The Court of Burgundy*, London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1972.
- Castan, A., 'Étude sur le Froissart de Saint-Vincent de Besançon', in: *Bibliothèque de l'École des Chartes* 26 (1865), 114–148.
- Clemens, Raymond, & Timothy Graham, *Introduction to Manuscript Studies*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2007.
- Cools, Hans, *Mannen met macht. Edellieden en de moderne staat in de Bourgondisch-Habsburgse landen (1475-1530)*, Zutphen: Walburg Pers, 2001.
- Croenen, G., 'Étude codicologique des manuscrits B.M. Besançon, mss. 864–865', in: P. Ainsworth (ed.), *Froissart, «Chroniques», Livre III. Le manuscrit Saint Vincent de Besançon, Bibliothèque Municipale Ms. N° 865*, Geneva: Droz, 2007, 47–61.
- Croenen, Godfried, 'La tradition manuscrite du Troisième Livre des «Chroniques» de Froissart', in: Valérie Fasseur (ed.), *Froissart à la cour de Béarn. L'écrivain, les arts et le pouvoir*, Texte, codex et contexte 7, Turnhout: Brepols, 2009a, 15–59.
- Croenen, Godfried, 'The Reception of Froissart's Writings in England: The Evidence of the Manuscripts', in Jocelyn Wogan-Browne & others (eds.), *Language and Culture in Medieval Britain: the*

- French of England c.1100-c.1500*, York: York Medieval Press; Woodbridge: The Boydell Press, 2009b, 409–419.
- Croenen, Godfried, 'Le libraire Pierre de Liffol et la production de manuscrits illustrés des «Chroniques» de Jean Froissart à Paris au début du xve siècle', in: *Art de l'enluminure* 31 (2009c), 14–23.
- Croenen, Godfried, 'Caractéristiques des manuscrits', in: *Art de l'enluminure* 31 (2009d), 45.
- Croenen, Godfried, 'Pierre de Liffol and the Manuscripts of Froissart's Chronicles', in: Peter Ainsworth & Godfried Croenen (eds.), *The Online Froissart*, version 1.1, 2010a, [accessed 18 November 2010]. <<http://www.hrionline.ac.uk/onlinefroissart/apparatus.jsp?type=intros&intro=f.intros.GC-Pierre>>
- Croenen, Godfried, 'Froissart: Illustration Cycles', in: Graeme Dunphy (ed.), *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*, 2 vols., Leiden: Brill, 2010b.
- Croenen, Godfried, 'Stemmata, Philology and Textual History: A Response to Alberto Varvaro', in: *Medioevo Romanzo* 35, (2010c).
- Croenen, Godfried, Rouse, Mary, & Richard Rouse, 'Pierre de Liffol and the Manuscripts of Froissart's Chronicle', in: *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 33 (2002), 261–293.
- De Hamel, Christopher, *Scribes and Illuminators*, London: British Museum Press, 1992.
- De Schryver, A., 'L'oeuvre authentique de Philippe de Mazerolles, enlumineur de Charles le Téméraire', in: *Cinquante centième anniversaire de la bataille de Nancy, 1477*, Nancy: Annales de l'Est, 1979, 135–144.
- Ellena, Olivier, 'Temps, representation, identité: l'image de la guerre dans les «Chroniques» de Froissart (ms. Fr. 2643 à 2646 de la B.N.F., Paris)', in: E. Kooper (ed.), *The Medieval Chronicle II*, Amsterdam; New York: Rodopi, 2002, 78–89.
- Favier, Jean, *La guerre de cent ans*, Paris: Fayard, 1980.
- Ganshof, F.-L., 'Jean Froissart', in: *Annales de la société royale d'archéologie de Bruxelles* 42 (1938), 256–272.
- Gaspar, C., & F. Lyna, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*, 2 vols., Paris: Société Française, 1937; Brussels: Bibliothèque Royale, 1984.
- Goodman, Anthony, *John of Gaunt. The Exercise of Princely Power in Fourteenth-Century Europe*, Essex: Longman, 1992.
- Goodman, Anthony, 'John of Gaunt', in: E. Michael Gerli (ed.), *Medieval Iberia: an Encyclopedia*, London: Routledge, 2003, 445–446.
- Hagen, Hermannus (ed.), *Catalogus codicum Bernensium (Bibliotheca Bongarsiana)*, Bern: B.F. Haller, 1878.
- Harf-Lancner, Laurence, 'Image and propaganda: the Illustration of Book I of Froissart's «Chroniques»', in: Donald Maddox & Sara Sturm-Maddox (eds.), *Froissart Across the Genres*, Gainesville: University Press of Florida, 1998, 220–250.
- Harf-Lancner, Laurence, 'L'éclairage iconographique: l'illustration des «Chroniques» de Froissart', in: Erik Kooper (ed.), *The Medieval Chronicle V*, Amsterdam: Rodopi 2008, 17–32.
- Hedeman, Anne D., *The Royal Image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274–1422*, Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1991.
- Janse, Antheun, *Ridderschap in Holland. Portret van een adellijke elite in de late Middeleeuwen*, Hilversum: Verloren, 2001.
- Johnes, Thomas (trans.), *The Chronicles of Enguerrand de Monstrelet*, vol. II, London: William Smith, 1840.
- König, Eberhard, *Grosse Buchmalerei zwischen Rouen und Paris: Der Froissart des Kardinals Georges d'Amboise aus der Sammlung des Fürsten Pückler-Muskau*, Rothalmünster: Antiquariat Tenschert, 1994.
- Kren, Thomas, & Scot McKendrick, *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.
- Lacerda, Daniel, *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne. Une femme de pouvoir au coeur de l'Europe du Moyen âge*, Paris: Lanore, 2008.
- Le Guay, Laetitia, *Les princes de Bourgogne lecteurs de Froissart: Les rapports entre le texte et l'image dans les manuscrits enluminés du livre IV des «Chroniques»*, Paris-Turnhout: CNRS Éditions-Brepols, 1998.
- Lemaire, Claudine, & Michèle Henry (eds.), *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne, 1397–1471*, Brussels: Bibliothèque royale Albert I, 1991.

- Lindner, A., *Der Breslauer Froissart. Festschrift des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau / Zum fünfzigjährigen Jubiläum verfasst im Auftrage des Vereins*, Berlin: Kommissions-Verlag von Meisenbach, Riffarth & C^o, 1912.
- Marchandise, Alain, 'Jean de Wavrin, un chroniqueur entre Bourgogne et Angleterre, et ses homologues bourguignons face à la guerre des Deux Roses', in: *Le Moyen Age* 112 (2006), 507-527.
- Närä, Katariina, 'Some Burgundian manuscripts of Froissart's «Chroniques», With Particular Emphasis on British Library ms. Harley 4379-80', in: Peter Ainsworth & Godfried Croenen (eds.), *The Online Froissart*, version 1.1, 2010, [accessed 18 November 2010]. <<http://www.hronline.ac.uk/online-froissart/apparatus.jsp?type=intros&intro=f.intros.KN-Burgundian>>
- Nassiet, Michel, 'Parenté et successions dynastiques aux 14^e et 15^e siècles', in: *Annales. Histories, sciences sociales*, 50 (1995), 621-644.
- Paviot, Jacques, 'Les circonstances historiques du Voeu du Faisan', in: M.T. Caron & D. Chauzel (eds.), *Le banquet du Faisan*, Arras: Artois Presses Université, 1997, 63-70.
- Paviot, Jacques, *Les ducs de Bourgogne, la croisade et l'Orient (fin XIV^e siècle-XV^e siècle)*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- Phillips, Jonathan, *In naam van God. Een nieuwe geschiedenis van de kruistochten*, Tiel: Lannoo, 2009.
- Reynaud, Marcelle-Renée, *Le temps des princes. Louis II et Louis III d'Anjou-Provence (1384-1434)*, Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2000.
- Russell, P.E., 'The War in Spain and Portugal', in: J.J.N. Palmer (ed.), *Froissart: Historian*, Suffolk: The Boydell Press, 1981.
- Saul, Nigel, *Richard II*, New Haven and London: Yale University Press, 1997.
- Schandel, Pascal, & Ilona Hans-Collas, with the collaboration of Hanno Wijsman and scientific advice by François Avril, *Manuscrits enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux, Vol. 1: Louis de Bruges*, Turnhout: Brepols, 2010.
- Schoenaers, Dirk Joseph Christophe, 'Getranslateerd uutten Franssoyse'. Translation from French into Dutch in Holland in the 15th Century. The Case of Gerard Potter's Middle Dutch translation of Froissart's «Chroniques», unpublished Phd dissertation: University of Liverpool, 2010.
- Schultz, A., *Beschreibung der Breslauer Bilderhandschrift des Froissart verfasst im Namen des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau als Festgeschenk für dessen Mitglieder*, Breslau: Josef Max & Comp., 1869.
- Smith, Robert Douglas, & Kelly DeVries, *The Artillery of the Dukes of Burgundy 1363-1477*, Woodbridge: The Boydell Press, 2005).
- Sommé, Monique, *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne: une femme au pouvoir au XVe siècle*, Ville-neuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- Sotheby's, *Jean Froissart, Chronicles of the Hundred Years War from the Libraries of Cardinal d'Amboise and Baron Horace de Landau*, London: Sotheby's, 1991.
- Tesnière, M.-H., 'Les manuscrits copiés par Raoul Tainguy: un aspect de la culture des grands officiers royaux au début du XV^e siècle', in: *Romania. Revue trimestrielle consacrée à l'étude des langues et des littératures romanes*, 107 (1986), 282-368.
- Thielemans, Marie-Rose, *Bourgogne et Angleterre. Relations politiques et économiques entre les Pays-Bas Bourguignons et l'Angleterre (1435-1467)*, Brussels: Presses Universitaires de Bruxelles, 1966.
- Vale, Malcolm, 'An Anglo-Burgundian Nobleman and Art Patron: Louis de Bruges, Lord of La Gruthuyse and Earl of Winchester', in: Barron, Caroline, & Nigel Saul (eds.), *England and the Low Countries in the Late Middle Ages*, Stroud-New York: Alan Sutton-St. Martin's Press, 1995, 115-132.
- Van Hemelryck, Fernand, *Europa tegen de Turken. De kruistocht van Filips de Goede*, Leuven: Davidsfonds, 2009.
- Varvaro, Alberto, 'Il libro I delle «Chroniques» di Jean Froissart. Per una filologia integrata dei testi e delle immagini', in: *Medioevo Romanzo*, 19 (1994), 3-36.
- Varvaro, Alberto, 'Problèmes philologiques du livre IV des «Chroniques» de Jean Froissart', in: Godfried

- Croenen & Peter Ainsworth (eds.), *Patrons, Authors and Workshops. Books and Book Production in Paris around 1400*, Leuven: Peeters, 2006, 255–278.
- Vaughan, Richard, *Philip the Good: The Apogee of Burgundy*, Woodbridge: The Boydell Press, 2002.
- Veinstein, Gilles, 'L'Europe et le Grand Turc', in: Laurens Henri and others (eds.), *L'Europe et l'islam – Quinze siècles d'histoire*, Paris: Éditions Odile Jacob, 2009, 120–274.
- Villela-Petit, Inès, 'Le Maître de Boèce et le Maître de Giac, enlumineurs de la guerre', in: *Art de l'enluminure*, 31 (2009), 24–45.
- Visser-Fuchs, Carolina Theodora Livia, *Warwick and Wavrin. Two Case Studies on the Literary Background and Propaganda of Anglo-Burgundian Relations in the Yorkist Period*, unpublished PhD-dissertation, University College London, 2002.
- Wijsman, Hanno, 'William Lord Hastings, Les «Faits de Jacques de Lalaing» et le Maître aux inscriptions blanches, À propos du manuscrit français 16830 de la Bibliothèque nationale de France de France', in: Bert Cardon & others (eds.), *'Als ich can': Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Corpus of Illuminated Manuscripts vol. 11–12, Leuven: Peeters, 2002, 1641–1664.
- Wijsman, Hanno, *Gebonden weelde. Productie van geïllustreerde handschriften en adellijke boekenbezit in de Bourgondische Nederlanden (1400-1550)*, PhD-dissertation, Universiteit Leiden, 2003.
- Wijsman, Hanno, 'Two Petals of a «Fleur». The Copenhagen «Fleurs des histoires» and the Production of Illuminated Manuscripts in Bruges around 1480', in: *Fund og Forskning I det Kongelige Biblioteks Samlinger*, 47 (2008), 17–72.
- Wijsman, Hanno, 'Jacques de Lalaing, de laatste ridder', in: Elizabeth den Hartog & Hanno Wijsman (eds.), *Yolande de Lalaing (1422-1497), kasteelvrouwe van Brederode*, Haarlem: Jaarboek Kastelenstichting Holland en Zeeland, 2009, 169–181.
- Wijsman, Hanno, *Luxury Bound. Illustrated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands (1400-1550)*, Turnhout: Brepols, 2010.
- Wijsman, Hanno, 'History in Transition: Enguerrand de Monstrelet's «Chronique» in Manuscript and Print (c. 1450–c. 1600)', in: Malcolm Walsby & Graeme Kemp (eds.), *The Book Triumphant. Print in Transition in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Leiden-Boston: Brill, 2011, 199–252.
- Zink, Michel, *Froissart et le temps*, Paris: Presses universitaires de France, 1998.

Lezen als een toehoorder

Stemgebruik in de eerste Gruuthuse-allegorie

MAARTEN DE MEIJER

Inleiding

In de afgelopen decennia is de internationale mediëvistiek zich steeds meer gaan realiseren dat vragen omtrent *performance* betrokken dienen te worden in het onderzoek naar middeleeuwse literatuur in de volkstaal. Volkstalige literaire communicatie in de middeleeuwen kwam immers voornamelijk tot stand via voordrachten en opvoeringen.¹ De opvoeringen zelf mogen reeds lang vervlogen zijn, dat betekent niet dat we de teksten die eraan ten grondslag lagen niet vanuit performatief perspectief kunnen beschouwen. Wat een ‘performatieve’ benadering van cultuur inhoudt, kan volgens mediëvist en literatuurtheoreticus Hans Rudolf Velten het gemakkelijkst gedefinieerd worden door het af te zetten tegen de traditionele ‘tekstuele’ of ‘referentiële’ benadering van cultuur:

Während demnach ‘Textualität’ als Ensemble kultureller Einzelemente, als strukturiertes und bedeutungstragende Gewebe bezeichnet werden kann und methodisch die Beschreibung alles kulturelles Handelns mit semantischen Metaphern ist, zielt ‘Performativität’ auf ein Verständnis von Kultur als Handlung, als dynamischen Prozess ab, in dessen Rahmen kulturelle Ereignisse, aber auch Texte sich zunächst aus ihrem Vollzug, ihrer Konstituierung verstehen lassen und mit Handlungsmetaphern beschreibbar sind.²

Het tegenover elkaar zetten van deze termen illustreert dat in principe elke culturele uiting, afhankelijk van het gekozen onderzoeksperspectief, benaderd kan worden als ‘tekst’ of als ‘handeling’. Zo is het mogelijk om toneelvoorstellingen, poëzievoordrachten of religieuze rituelen, cultuuruitingen die over het algemeen worden opgevat als *cultural performances*, als ‘tekst’ te benaderen door ze te zien als semantische tekensystemen, waarvan de betekenis vooraf vastligt en dus onveranderlijk is. Anderzijds is het mogelijk om teksten, afbeeldingen of zelfs gebouwen, die doorgaans niet worden opgevat als *performances*, als ‘handelingen’ te benaderen door de betekenissen centraal te stellen die in het moment van receptie ontstaan, die binnen verschillende contexten van elkaar kunnen afwijken en die vluchtig zijn. Op die manier kan men dus spreken over de ‘performatieve’ dimensie van een tekst en over de ‘tekstuele’ dimensie van een theateropvoering.³ Nog in 2007 verzuchtte Herman Pleij in *Het gevleugelde*

* Dit artikel is een bewerking van mijn masterscriptie aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Ik dank mijn begeleider Johan Oosterman hartelijk voor zijn op alle vlakken voortreffelijke begeleiding.

1 Müller 1996, xi, Postlewaite 2007, 7 en Pleij 2007, 49-50.

2 Velten 2002, 221.

3 Een goed overzicht van de performancetheorieën die binnen de cultuurwetenschappen ontwikkeld zijn, wordt geboden door Fischer-Lichte 2000, Wirth 2002, Martschukat & Patzold 2003, Fischer-Lichte 2003, Shepherd & Wallis 2004 en Loxley 2007.

woord dat binnen de Nederlandse mediëvistiek vragen omtrent performativiteit nog veel te weinig aan bod komen. Willen we recht doen aan de wijze waarop de laatmiddeleeuwse literatuur in de volkstaal gefunctioneerd heeft, dan zullen we ons bij de bestudering ervan continu bewust moeten zijn van het performatieve karakter ervan.⁴

Een handschrift met een uitgesproken performatief karakter is het Gruuthusehandschrift, een convoluut met gebeden (deel I), liederen (deel II) en gedichten (deel III). In veel liederen en teksten in het handschrift is duidelijk sprake van een wijperspectief en opvallend vaak bevat de aanhef van de liederen en de refreinen aansporingen aan de toehoorders om deel te nemen aan de voordracht.⁵ Ook inhoudelijk wordt in de teksten zo dikwijls gerefereerd aan zingen, bidden en dichten in gezelschap, dat aannemelijk is dat het handschrift gefunctioneerd heeft in een groep van zanger-dichters, die bijeen kwamen om naar elkaars liederen en teksten te luisteren.⁶

Een van de teksten in het Gruuthusehandschrift met een hoog performatief gehalte is de eerste minneallegorie in het gedichtengedeelte. Deze tekst vangt aan met een proloog over het verschil tussen verfijnde en onbeschaafde kunst en handelt daarna over een droom waarin een 'ic' in de ban raakt van een licht dat uit een burcht schijnt.⁷ Binnen de muren van deze burcht resideert een twintigtal allegorische personages waarmee de 'ic' na enige schroom in contact treedt. Aan het einde van het verhaal wordt de 'ic' weer uit de burcht verstoten. Over het algemeen wordt de 'ic' in deze tekst geïnterpreteerd als een minnaar, de burcht als een door hem beminde dame en de burchtbewoners als aspecten van haar innerlijke leven.⁸ Een aantal kenmerken van de eerste Gruuthuse-allegorie wijst direct in de richting van een voordracht. Zo zijn in de tekst acht liederen met muzieknotatie opgenomen, worden personages en ruimtes zeer beeldend geschetst en worden de gesprekken die zich binnen de burcht afspelen voor een groot gedeelte in de directe rede weergegeven (*showing*) in plaats van dat ze geparafraseerd worden door de 'ic' (*telling*). Dergelijke elementen bieden mogelijkheden voor een levendige vertolking. Verder bracht Joris Reynaert in 2010 aan het licht dat in de eerste Gruuthuse-allegorie overwegend sprake is van rijmbreking aan het einde van spreekbeurten. Dat wil zeggen dat het einde van een spreekbeurt van een personage niet samenvalt met een rijmgrens, maar met het eer-

4 Pleij 2007, 336-337. Twee recente Nederlandse publicaties, waarin performativiteit wel centraal staat, zijn bijvoorbeeld *De Bruijn* 2008 en *De Bruijn* 2011.

5 Rierink 1991, 139 en Hogenelst & Rierink 1992, 46.

6 Rierink 1991, 146. Zie ook Hogenelst & Rierink 1992, 47-48. De belangrijkste publicaties waarin het Gruuthusehandschrift in verband wordt gebracht met verschillende personen en gezelschappen in Brugge zijn Erné 1972, Oosterman 1992a, Oosterman 1995, 142-152 en 193-204, Hogenelst & Van Oostrom 1995, 240-249, Reynaert 1999, 13-21, Brinkman 2002a, Brinkman 2005, Derycke & Van Bruaene 2005, 69-71, Pleij 2007, 44-45 en Geirnaert 2010.

7 Codicologisch onderzoek heeft uitgewezen dat de eerste Gruuthuse-allegorie het handschrift waarschijnlijk oorspronkelijk opende. Dat roept de gedachte op dat de poëtische proloog van de allegorie een leeswijzer was voor de andere teksten in het handschrift. Zie Oosterman 1992b, 192.

8 De interpretatie van de eerste Gruuthuse-allegorie als een liefdesgeschiedenis is met name uitgewerkt in Erné 1970, Lassche 2002 en Brinkman 2002b. Een belangrijk argument voor deze interpretatie zijn de overeenkomsten tussen de eerste Gruuthuse-allegorie en de *Roman de la Rose*: in beide teksten vormt een droom het kader voor de vertelling, wordt gebruik gemaakt van een *natureingang* en het dolage-motief, bezoekt de 'ic' een heldere fontein, is er sprake van burchten en wordt de 'ic' verwond door 'minnepijlen'. Ook ik beschouw de interpretatie van de eerste Gruuthuse-allegorie als een liefdesgeschiedenis als de primaire interpretatie van deze tekst.

ste rijm van een rijmpaar. In de eerste Gruuthuse-allegorie is er volgens Reynaert bij 77% van de spreekbeurtwissels sprake van rijmbreking.⁹ Het verschijnsel onderstreept het performatieve karakter van de teksten, aangezien deze techniek ook voorkomt in de abele spelen en vele rederijksersspelen. De auteur van de eerste drie Gruuthuse-gedichten had blijkbaar een toneelmatige receptie op het oog.¹⁰ Tot slot wijst Reynaert erop dat de aanwezigheid van ‘de principieel-poëtische proloog, waarin een zelfbewuste dichter zijn publiek zegt te willen kiezen onder hen *die de weghe der consten kennen* en die zijn werk naar waarde weten te schatten’, een extra argument vormt om aan te nemen dat de eerste Gruuthuse-allegorie was bedoeld om in gezelschap voorgedragen te worden.¹¹

Een belangrijk onderdeel van die publieke opvoering vormde waarschijnlijk het gezamenlijk raden naar de betekenis van de allegorie. Rond 1400 zijn er meerdere genres en receptiesituaties bekend, die lijken op die van het Gruuthusehandschrift en waarbij het aandachtig en in gezelschap ‘raden naar een bedoeling’ van allegorieën aan de orde was.¹² De eerste Gruuthuse-allegorie sluit perfect aan bij contemporaine spelen met minnevragen waarbij men elkaar voor de opgave stelde oplossingen te vinden voor liefdesdilemma’s.¹³ Dergelijke minnevragen of -raadsels konden volgens Van der Poel ook in de vorm van een ‘koningsspel’ voorgelegd worden aan ‘de koning die niet liegt’ (‘le roi qui ne ment’).¹⁴ Brinkman legt expliciet het verband tussen de eerste Gruuthuse-allegorie en deze koningsspelen. Dat in de allegorie het personage Soverheit in de burcht wordt toegezongen met ‘coninginne, keyserhinne’ en Soverheit vervolgens de aanwezige burchtbewoners vraagt om haar uit te leggen wat het lied betekent, verleidt Brinkman zelfs tot de gedachte dat ‘de auteur als het ware in een miniatuur rond *Soverheit* een mogelijk geïdealiseerde receptiesituatie heeft afgebeeld’.¹⁵ Een receptiesituatie dus, waarin de toehoorder werd uitgedaagd om de diepere betekenis van de allegorie te achterhalen.

Reeds in 2004 zette Bart Ramakers de eerste Gruuthuse-allegorie in om een lans te breken voor de performatieve analyse van literaire, niet-dramatische Middelnederlandse teksten.¹⁶ Door de eerste allegorie in het Gruuthuse-handschrift te benaderen als een inscenering of opvoering deed hij een poging de primaire affecten en reacties bloot te leggen, die het in de tekst beschreven schouwspel op het moment van receptie losmaakte bij het oorspronkelijke publiek. Met primaire affecten en reacties doelde Ramakers op lichamelijke en emotionele reacties van het publiek: ‘Men verbaasde of verwonderde zich, toonde afgrijzen of medeleven, had plezier of maakte zich boos’.¹⁷ Ramakers geeft in zijn artikel al aan dat de *performance* van groot belang

⁹ Reynaert 2010, 154–157 en 160, n. 16.

¹⁰ Reynaert 2009, 34 en Reynaert 2010, 154–157, 164 en met betrekking tot de eerste Gruuthuse-allegorie vooral Reynaert 2010, 160, n. 16.

¹¹ Reynaert 2010, 160, n. 16. Zie ook Reynaert 1999, 176.

¹² Van Oostrom 1987, 108–121.

¹³ Van Oostrom 1987, 131.

¹⁴ Van der Poel 1992, 207.

¹⁵ Brinkman 2002b, 75–76.

¹⁶ Ramakers 2004.

¹⁷ Ramakers 2004, 128.

kan zijn bij het interpreteren van de allegorie: ‘Immers, al wat de personages in het vertolkte verhaal zien, horen en doen – hun namen, mimiek, gestiek, stem, kostuum en attributen, decor en rekwisieten, maar ook de ruimte waarin ze zich bewegen, hun positie en interactie – al dat is in beginsel met betekenis geladen’.¹⁸ Omdat de betekenis van de tekst grotendeels wordt bepaald door de *performance*, is het van belang om er bij stil te staan en niet meteen ‘door te (willen) stoten naar de betekenis, naar de wereld van de ideeën en mentaliteiten achter de tekst’.¹⁹

Ramakers’ artikel nodigt uit om ook voor andere performatieve aspecten van de eerste Gruuthuse-allegorie na te gaan welke primaire affecten en reacties ze mogelijk bij het historische publiek losmaakten en hoe deze affecten en reacties zich verhoudten tot de allegorische betekenis van deze tekst. In dit artikel zal de performativiteit van de eerste Gruuthuse-allegorie als stuwende kracht achter de interpretatie van deze tekst centraal staan. Waar Ramakers zich echter richtte op het beeld en de tekst las als een toeschouwer, richt ik mij op de stem en lees de tekst als een toehoorder. In het navolgende wordt getracht om een reconstructie te maken van het stemgebruik in de eerste Gruuthuse-allegorie: de wijze waarop de personages spreken in de directe rede en hoe dit spreken vertolkt werd door een performer. Welke aanknopingspunten bevat de tekst voor de reconstructie van het stemgebruik? Welk effect had het stemgebruik op het toenmalige publiek? En hoe verhoudt het stemgebruik zich tot de interpretatie van deze allegorie als een liefdesgeschiedenis? Oftewel: welke rol speelde het stemgebruik met betrekking tot het gezamenlijk ‘raden naar een bedoeling’ door de oorspronkelijke toehoorders? Het doel is om met het beantwoorden van deze vragen de eerste Gruuthuse-allegorie steviger in haar cultuurhistorische context te plaatsen en tot een beter begrip te komen van de interpretatie ervan. Hieronder wordt eerst ingegaan op de theorie en methode met betrekking tot de reconstructie en de analyse van (de dramatische werking van) stemgebruik. Tijdens deze bespreking zal globale informatie aan de orde komen over de aanknopingspunten die de eerste Gruuthuse-allegorie biedt voor de analyse van het stemgebruik. Daarna wordt aan de hand van deze algemene bevindingen het stemgebruik in twee episodes van de eerste Gruuthuse-allegorie uitvoerig geanalyseerd en geïnterpreteerd.²⁰

La nécessité de la performance

De vraag is welke hulpmiddelen tot onze beschikking staan om de stem te kunnen ‘horen’ in de tekst. Zumthor wees er in het artikel ‘The Tekst and the Voice’ op dat

¹⁸ Ramakers 2004, 129.

¹⁹ Ramakers 2004, 138.

²⁰ Ik maakte gebruik van de webexpositie van het Gruuthuse-handschrift van de KB. De eerste pagina van de eerste Gruuthuse-allegorie is via de link http://www.kb.nl/bladerboek/gruuthuse/page_39r.xml [24 november 2011] direct te bereiken. Overigens wordt in de webexpositie voor de eerste Gruuthuse-allegorie een andere regelnummering gehanteerd dan in de meeste secundaire literatuur over deze tekst. Dat komt doordat de acht liederen, die in de tekst zijn ingebed, in de webexpositie een eigen nummering hebben gekregen en dus de nummering van de rest van de tekst onderbreken. Ik zal hier steeds verwijzen naar de regelnummers van de webeditie, aangezien deze op dit moment de meest toegankelijke editie van het Gruuthuse-handschrift vormt.

elke ‘literaire’ middeleeuwse tekst bedoeld was om hardop voorgedragen te worden.²¹ Dat betekent volgens hem echter niet dat we de teksten die ons overgeleverd zijn simpelweg kunnen opvatten als ‘recordings of spoken words’. De tekst is daarentegen op te vatten als een ‘empty form’ die de performer met zijn stem opvulde.²² Dat is ook het verschil dat Zumthor in het artikel ‘Que-est-ce qu’un style médiévale?’ maakt tussen *texte* en *oeuvre*. De *texte* is een reeks tekens die de dichterlijke boodschap constitueert op het grammaticale, lexicale en retorische niveau. Het *oeuvre* is de ‘message en situation’, de boodschap zoals die wordt overgebracht op en geïnterpreteerd door het publiek tijdens de performance. Het is het moment waarop de dichterlijke boodschap wordt geactualiseerd door de stem en andere performatieve elementen.²³ De vraag is hier hoe we performatieve elementen van het *oeuvre*, dat voorgoed vervlogen is, terug kunnen vinden in de *texte*, die ons overgeleverd is.

Zumthor geeft zelf aan dat hoewel een tekst een ‘empty form’ is, de vormgeving ervan op zijn minst ten dele bepaald wordt door de beoogde receptie: ‘The inherent properties of the human voice must be a determining force, at least in part, on the formation of poetic messages designed for oral transmission’.²⁴ Als voorbeelden noemt Zumthor zaken als toon, timbre, volume en toonhoogte.²⁵ Het kan volgens hem niet anders of iets van die ‘inherent properties’ van de menselijke stem vinden hun weg in de tekst.²⁶ De stem van de performer is bijvoorbeeld hoorbaar als er sprake is van een ‘place en creux’ in de tekst: een overgang tussen de spreekbeurten van personages in de directe rede die niet gemarkeerd wordt door een frase als *seit hi* of andere elementen en dus noodzakelijkerwijs met performatieve middelen voor de middeleeuwse toehoorder gemarkeerd moet zijn geweest. Zoals Zumthor het zegt: ‘La nécessité de la performance est inscrite dans l’œuvre’.²⁷ Naast ongemarkeerde sprekerswissels kan men ook denken aan overgangen tussen de directe en indirecte rede en aan overgangen tussen verschillende episodes in het verhaal die door middel van de stem gemarkeerd kunnen of zelfs moeten worden. Stemgebruik laat zich dus allereerst definiëren als het gebruik van de ‘inherent properties’ of de ‘matérialité’ van de stem zoals toon, timbre, volume en toonhoogte om duidelijkheid te verschaffen aan de toehoorder over de structuur van de tekst.

Eind jaren negentig merkte ook Frank Brandsma in zijn publicaties over de presentatie van de directe rede in Middelnederlandse epische teksten op, dat deze over het algemeen een consistente en behulpzame interpunctie zoals wij die kennen ontberen. Toch bevatten deze teksten volgens hem wel degelijk elementen die zowel de performer als de toehoorder hebben geholpen bij het herkennen van de structuur van de tekst; in het bijzonder de dialogen. Zo kunnen in de kantlijn paragraaftekens,

²¹ Zumthor 1984, 67.

²² Zumthor 1984, 70. Zoals Van Driel het treffend verwoordt: ‘Zoals een partituur van een klassiek muziekstuk zich verhoudt tot de definitieve muzikale vertolking, zo verhoudt de epische tekst zich tot de finale opvoering. Achter die partituur kan een surplus aan stijleffecten schuilgaan die pas door de vertolker worden gerealiseerd.’ Zie Van Driel 2007, 152.

²³ Zumthor 1993, 39.

²⁴ Zumthor 1984, 76.

²⁵ Zumthor 1984, 74.

²⁶ Zumthor 1993, 36-37, 40.

²⁷ Zumthor 1993, 44-45.

lombarden, punten of woorden als *ende of doe* staan, die de performer erop attenderen dat in deze regel spreektekst van een personage begint.²⁸ Woorden als *ende* en *doe* kunnen ook in de tekst zelf opgenomen zijn aan het begin van de regel. Dikwijls wordt een spreekbeurt ook voorafgegaan door een aanduiding van de spreker en door een woord of woordgroep waaruit duidelijk wordt dat het personage iets gaat zeggen: de ‘inquitformule’ (*sprac, seide*). De inquitformule vormt overigens ook voor de toehoorder de belangrijkste markering dat een personage gaat spreken. Het begin van de spreekbeurten zelf wordt vaak gemarkeerd met het noemen van de persoon die aangesproken wordt of met een typische aanhef (formules als *bi mire trouwen* of *jaet*). Al deze elementen kunnen de performer bij het vooruit lezen tijdens de performance tevens behulpzaam zijn bij het herkennen van het einde van een spreekbeurt.²⁹

Uit het onderzoek van Brandsma blijkt hoezeer auteurs en kopiisten bij het vormgeven en opmaken van de tekst rekening gehouden moeten hebben met de akoestische realisering ervan in een opvoering. Het aantal ‘places en creux’, zoals Zumthor die omschrijft, wordt hierdoor weliswaar drastisch verminderd, maar Brandsma wijst erop, dat de door hem onderzochte teksten op sommige plekken toch problematisch blijven:

In the analysis and discussion of the material, I have assumed that the authors and scribes expected their texts to be read aloud to an audience, since that assumption best brings to light the function of elements like the addressee. It also makes the modern reader more aware of, for instance, the problems that arise when inquit-formulas are omitted in a rapid exchange of words or when within a unit the mode of speech suddenly changes from indirect to direct.³⁰

Wanneer twee spreekbeurten elkaar opvolgen zonder dat de sprekerswissel gemarkeerd is, spreekt Brandsma van ‘botsende clausen’.³¹ De plotselinge overgang van indirecte naar directe rede (en vice versa) noemt hij ‘overglijding’.³² Zowel botsende clausen als overglijding werden in het verleden nogal eens opgevat als onzorgvuldigheden die de tekst onduidelijk maakten.³³ Brandsma interpreteert ze echter als technieken om de tekst voor de performer en het publiek te verlevendigen.³⁴ Ook het ge-

²⁸ Brandsma borduurt met betrekking tot deze elementen voort op eerder onderzoek in de jaren tachtig door o.a. Kuiper, Mantingh en Van den Berg. Zie Brandsma 1997, 289, n. 4 en Brandsma 1998, 355, n. 7.

²⁹ Brandsma 1997, 288–295 en Brandsma 1998, 228–229 en 232. In 2006 verscheen een artikel van Ingrid Biesheuvel waarin zij een analyse van de presentatie van de directe rede inzet om aan te tonen dat er in de laatste regels van *Van den vos Reynaerde* géén sprekerswissel plaatsvindt tussen Isingrijn en Bruun, waar alle edities van het dierenepos een wissel door middel van moderne typografie wel suggereren. Biesheuvel 2006.

³⁰ Brandsma 1997, 290. Zie ook Brandsma 1998, 227 en Brandsma 2000, 16.

³¹ Brandsma 1997, 292 en Brandsma 1998, 233. Van Driel noemt zelfs voorbeelden van een of meer ongemarkeerde sprekerswissels binnen een enkele versregel. Zie Van Driel 2007, 81–84.

³² Brandsma 1997, 270 en Brandsma 1998, 233 en met name de literatuurverwijzing in Brandsma 1998, 355, n. 11. In het Engels heet het fenomeen ‘emerging direct discourse’. Brandsma 2000 is volledig aan het fenomeen gewijd.

³³ Zo zag Kalff volgens Heeroma in de voorbeelden van overglijding in de *Moriaen* en *Karel ende Elegast* een ‘onbewuste ontsporing’. Heeroma zelf interpreteerde overglijding in deze teksten echter als een ‘bewust effect’ en associeerde het eerder met ‘raffinement’ dan met ‘onbeheerstheid’. Zie Heeroma 1973, 92–96. Zie ook Van Driel 2007, 84–86 en 151–152.

³⁴ Brandsma 2000, 29. Van Driel hierover: ‘[...] misschien heeft de ambitieuze voordrachtskunstenaar de vertolking van zulke dialogen wel als een *performer’s dream* ervaren? Want met name in deze gesprekken [waar overglijding in voorkomt, MdM] is zijn inbreng onmisbaar en kan hij zijn talent ten volle ontplooien’. Zie Van Driel 2007, 152.

geven dat in de meeste epische teksten die Brandsma onderzocht niet gebruik wordt gemaakt van één structureringstechniek maar verschillende technieken worden afgewisseld, heeft volgens Brandsma waarschijnlijk te maken met de wens om de performance te verlevendigen.³⁵ De stem werd dus niet alleen gebruikt ter verduidelijking, maar ook ter verlevendiging van de *performance*.

Als we met het begrippenapparaat van Zumthor en Brandsma naar de eerste Gruuthuse-allegorie kijken, vinden we de eerste aanknopingspunten voor de analyse van stemgebruik. Circa 30% van de eerste Gruuthuse-allegorie bestaat uit directe rede, gesproken door meer dan 20 personages. In totaal gaat het om 141 spreekbeurten, die in lengte variëren van een enkel woord tot 52 regels.³⁶ In de allegorie worden 113 van de 141 directe redes aangekondigd met een inquitformule.³⁷ In drie van die 113 gevallen is sprake van een plotselinge overgang van indirecte naar directe rede (overglijding).³⁸ Wilde de toehoorder deze overgangen meekrijgen, dan diende de performer deze te markeren met zijn stem (en andere performatieve middelen). Dat wil zeggen dat hij een duidelijk onderscheid moest maken tussen de stem van de 'ic', die het verhaal vertelt, en de stem van het personage, dat in de directe rede spreekt.³⁹ Bij 28 van de 141 spreekbeurten wordt de overgang van de verteltekst naar de directe rede of een overgang tussen twee sprekers niet voor de toehoorder aangekondigd met een inquitformule.⁴⁰ Het eerste verschijnsel wordt door Brandsma niet besproken en noem ik hier 'spontane directe rede' (9 van de 28 ongemarkeerde overgangen).⁴¹ In het tweede geval is sprake van botsende clausen (19 van de 28 ongemarkeerde overgangen).⁴² In deze gevallen nodigt de tekst (of liever: de auteur) de performer uit om zijn stem ter verduidelijking in te zetten. De variatie in de vormgeving van de directe rede in de eerste Gruuthuse-allegorie vormt een extra aanwijzing dat deze tekst vermoedelijk de basis vormde voor een zeer levendige en afwisselende *performance*, waarbij de voordrager werd uitgedaagd zijn stem optimaal te benutten om de toehoorder inzicht te geven in de dialoogstructuur. De resultaten van deze globale analyse zullen van pas komen bij de bespreking van het stemgebruik in twee episodes uit de eerste Gruuthuse-allegorie.

35 Brandsma 1997, 290-291 en 294.

36 Zie respectievelijk vs. 1062 en vs. 1578-1629.

37 Zie vs. 208, 254, 258, 334a, 357, 366, 376, 382, 410, 426, 445, 452, 456, 460, 492, 499, 523, 530, 607, 649, 653, 665, 676, 677, 700, 704, 713, 718, 741, 765, 766, 774, 804, 810, 827, 838, 842, 844, 848, 882, 886, 898, 978, 986, 992, 999, 1036, 1044, 1046, 1058, 1060, 1106, 1118, 1131, 1138, 1145, 1162, 1167, 1184, 1213, 1225, 1235, 1238, 1247, 1257, 1269, 1282, 1319, 1336, 1360, 1368, 1372, 1390, 1392, 1399, 1401, 1411, 1416, 1425, 1434, 1479, 1505, 1521, 1532, 1538, 1547, 1560, 1574, 1578, 1630, 1635, 1650, 1686, 1777, 1779, 1810, 1824, 1830, 1839, 1851, 1856, 1866, 1876, 1880, 1884, 1885, 1900, 1910, 1917, 1934, 2101, 2114 en 2127.

38 Zie vs. 492, 1282 en 1336.

39 De spreker kon ook de 'ic' zelf zijn. Ik maak een onderscheid tussen de vertellende 'ic', die het publiek kond doet van zijn droom, en de belevende 'ic', die in het moment van het vertelde spreekt in de directe rede.

40 In 14 van die gevallen volgt alsnog een inquitformule na (het eerste deel van) de spreekbeurt. Zie vs. 257, 360, 423, 535, 614, 703, 831, 903, 925, 1423, 1555, 1828, 1850 en 1918. In één geval wordt een inquit-formule zowel voor als na de spreekbeurt gegeven. Zie vs. 1818-1820.

41 Zie vs. 334b, 543, 614, 663, 702, 925, 1931, 1943 en 1977.

42 Zie vs. 256, 360, 422, 447, 534, 831, 832, 902, 1062a, 1062b, 1062c, 1186, 1240, 1423, 1554, 1828, 1850, 1918 en 2130.

Dramatisch stemgebruik

Als we ons realiseren dat stemgebruik niet alleen een verduidelijkende functie, maar ook een verlevendigende functie kan hebben, kunnen we onze definitie van stemgebruik verder aanvullen met wat Evelyn Birge Vitz in haar boek *Orality and Performance in Early French Romance* uit 1999 aanduidt met ‘voice’. Met ‘voice’ bedoelt Vitz ‘quite literally, the voices of the characters – voices that performers conjured up and impersonated and made listeners physically hear’.⁴³ Ook Joost van Driel stelt in zijn proefschrift *Prikkeling der zinnen* uit 2007 over de rijke stijl van de Middelnederlandse ridderromans, dat middeleeuwse voordrachtskunstenaar verschillende stemmen gebruikt moeten hebben voor het vertolken van de personages.⁴⁴ Zij deden dat niet alleen om de voordracht te verduidelijken, maar ook om het drama van de *performance* te vergroten.⁴⁵ Het gebruik van verschillende toonaarden maakt primaire affecten en reacties bij het publiek los wanneer het zich identificeert met de emoties van de personages, het schrikt van een plotselinge harde stem, zich opwindt over een valse stem, lacht om een dwaze stem, et cetera. De vraag is hoe we het dramatische gebruik van de stem door de performer kunnen afleiden uit de tekst.

Om te omschrijven hoe personages in een verhaal spreken kan gebruik gemaakt worden van het begrip *tone* (Vitz) of *conversational tone* (Van Driel). In het navolgende zal ik dit ook voor het gemak aanduiden met ‘toon’. Vitz noemt voorbeelden van stadse, hoofse, wijze, afschuwelijke, beledigende en andere tonen, maar geeft niet aan hoe die zich op basis van concrete kenmerken van elkaar laten onderscheiden, anders dan door een analyse van de inhoud van de spreekbeurten zelf.⁴⁶ Uit Van Driels benadering blijkt juist dat de inhoud niet de belangrijkste leidraad hoeft te zijn bij het omschrijven van *conversational tone*, aangezien iemands toon de inhoud kan overtreffen.⁴⁷ Hij onderscheidt drie tonen (hoofs, onverholen en grof) op basis van zaken als zinslengte, spreekbeurtlengte, aanspreekvormen, woordkeus, formulering en de mate waarin personages *to the point* komen.⁴⁸ In aanvulling hierop kan ook informatie over de (sociale) status, de handelingen of de gemoedstoestand van een personage indiceren hoe een personage spreekt. Wie nederig knielt, spreekt waarschijnlijk op onderdanige toon. En wie lacht, spreekt waarschijnlijk vriendelijk. Hier dient wel hetzelfde voorbehoud te worden gemaakt als Van Driel maakte met betrekking tot de inhoud van de spreekbeurt: het is natuurlijk best mogelijk dat iemand vriendelijk kijkt, maar vals spreekt.⁴⁹ Bij de analyse van het dramatisch stemgebruik in de eerste Gruuthuseallegorie zullen de concrete tekstgegevens kritisch bekeken moeten worden.

Een concrete manier om *conversational tone* uit de tekst af te leiden, die door Vitz en Van Driel niet genoemd wordt, betreft eventuele aanvullende informatie in de in-

43 Vitz 1999, 142.

44 Van Driel 2007, 103.

45 Van Driel 2007, 152.

46 Vitz 1999, 143–149.

47 Van Driel 2007, 86–87.

48 Van Driel 2007, 87–96.

49 Van Driel merkt bijvoorbeeld op dat ridders in epische teksten soms hoofs blijven praten, ook al staan ze op het punt om met elkaar op de vuist te gaan. Zie Van Driel 2007, 87.

quitformules. Zoals Sioned Davies het zegt in haar artikel over middeleeuwse voordrachtliteratuur uit Wales: ‘Graphic introducers such as “whisper,” “shout,” “suggest,” “warn” give a further insight into a character’s personality and state of mind, and the relationship between the speakers’.⁵⁰ Dergelijke inquitformules geven niet alleen aan *dat* een personage gaat spreken, maar geven ook informatie over *hoe* een personage spreekt. Zulke ‘gemarkeerde’ inquitformules vormen daarmee de meest concrete en zichtbare tekstgegevens voor de analyse van *conversational tone*.

De vraag is op welke wijze de *conversational tone* van een personage een houvast kan bieden voor de reconstructie van de daadwerkelijke vertolking van de directe rede door een performer. Ook op dit punt zijn de zojuist besproken ‘gemarkeerde’ inquitformules het meest bruikbaar. Naar mijn mening vervullen ze niet alleen voor de toehoorder een rol op het narratieve vlak, doordat ze informatie verschaffen over het karakter en/of de gemoedstoestand van een personage, ook vervullen ze voor de voordrager een rol op het performatieve vlak. Het lijkt mij aannemelijk dat een performer een inquitformule als ‘whisper’ of ‘shout’ met beide handen aangrijpt om de spreekbeurt die erop volgt daadwerkelijk fluisterend of schreeuwend te vertolken. Dergelijke ‘gemarkeerde’ inquitformules hebben zodoende de functie van een soort ‘regieaanwijzingen’ die dramatisch stemgebruik in de hand werken. Om die reden noem ik ze dan ook ‘dramatische’ inquitformules. Ook de overige handvatten voor de reconstructie van *conversational tone* (zoals inhoud van de spreektekst, lengte van de spreekbeurt, uiterlijke omschrijving van het personage, et cetera) kunnen indirect opgevat worden als een soort ‘regieaanwijzingen’. Net als dramatische inquitformules vervullen dergelijke tekstgegevens in eerste instantie een functie op het narratieve vlak, maar kunnen vanwege hun relatie tot de *conversational tone* eveneens fungeren als indirecte ‘regieaanwijzingen’ voor de performer.

De eerste Gruuthuse-allegorie bevat 128 inquitformules waarvan ik er 98 ‘neutraal’ noem. Dat wil zeggen dat het inquitformules zijn die louter aangeven *dat* er iemand gaat spreken (of zojuist sprak) en geen informatie bevatten over *hoe* iemand spreekt. Er blijven 30 dramatische inquitformules over die wel aanvullende informatie bevatten over de manier van spreken.⁵¹ Een drietal voorbeelden: *Twifel sprac te mi weder zaen / Grimmende met lozer tale* (vs. 530–531), *Vrou hope sprac sonder ghenaden* (vs. 653), *Met zoeeten woorden gracieus / antwoorde hem hope* (vs. 699–700). Zoals gezegd vormen dramatische inquitformules het belangrijkste aanknopingspunt voor de analyse van *conversational tone* en de reconstructie van het dramatisch stemgebruik door de performer. Voorts bevat de eerste Gruuthuse-allegorie 40 passages waarin informatie in de context een idee geeft van de *conversational tone* van een personage.⁵² Net als de dramatische inquitformules zijn ze tevens van nut voor de reconstructie van het dramatisch stemgebruik

⁵⁰ Davies 2005, 22, n. 44.

⁵¹ Zie vs. 208, 254, 257, 258, 334, 492, 530–531, 607, 653, 699–700, 703, 848, 898, 1106, 1118, 1131, 1162, 1247, 1269, 1336, 1373, 1425, 1479, 1505, 1574, 1839–1840, 1885, 1900, 1910 en 2127.

⁵² Zie vs. 243–253, 318–322, 355–356, 442–443, 490–491, 498, 522, 540–542, 647–648, 659–662, 673–675, 763–764, 809, 874–879, 885, 924, 959–964, 971–973, 991, 1030–1034, 1035, 1092–1096, 1116–1117, 1124–1130, 1144, 1160–1161, 1212, 1242–1246, 1334–1335, 1402, 1406–1408, 1409, 1517–1520, 1644–1646, 1819–1823, 1883, 1907–1909, 1930, 2113 en 2124–2126.

van de performer. Wederom een aantal voorbeelden: *Als soe mi sach so louch haer mont / Aestelike soe up stont* (vs. 355–356), *Twifel barst wel na van perte / So vul nijs wies hem sijn moet / Hi beette neder daer te voet* (vs. 540–542) en *Haer anschijn stoet int verdriet* (vs. 1144).

Met betrekking tot dramatische inquitformules en informatie in de context valt ten eerste op hoe ze in dramatisch opzicht overeenstemmen met de inhoud van de spreekbeurten en met de situatie, die ook een aanknopingspunt vormen voor de analyse van *conversational tone*. Het maakt de veronderstelling dat de performer ze gebruikte als een soort ‘regieaanwijzingen’ alleen maar sterker. Om een voorbeeld te geven: nadat in de tekst omschreven is dat Hope lacht en haastig opstaat, klinken haar woorden ook erg vriendelijk. Ze heet de ‘ic’ welkom en stelt hem gerust:

Als soe mi sach, so louch haer mont.
 Aestelike soe up stont.
 Soe sprac: ‘Ghi zijt hier welcomen.
 Huwe comst sal ons beeden vromen.
 Ic weet ons beeden goeden raet.’
 (vs. 355–359)

Ten tweede valt op dat dramatische inquitformules en informatie uit de context, die van invloed is op het dramatisch stemgebruik, in nagenoeg alle gevallen aan een spreekbeurt vooraf gaan. Ook dit is een aanwijzing dat dergelijke informatie er niet alleen staat om het verhaal *an sich* te dramatiseren, maar om de performer te stimuleren de directe rede op dramatische wijze te vertolken. Voor elk van deze twee observaties vond ik maar één uitzondering in de eerste Gruuthuse-allegorie.⁵³ In beide gevallen lijkt heel bewust van de regel afgeweken te worden om een dramatisch effect te bereiken. In de bespreking van de twee episodes van het verhaal zullen deze passages uitgebreid aan de orde komen.

De eerste Gruuthuse-allegorie bevat voldoende tekstkenmerken die een aanwijzing geven voor de *conversational tone* van de personages. De dramatische werking van *conversational tone* en in het verlengde daarvan het stemgebruik van de performer hangt echter vooral af van de wijze waarop verschillende tonen in verhaal met elkaar gecombineerd worden. Zo stelt Vitz dat de grote verscheidenheid aan *conversational tones* in het werk van Chrétien de Troyes vooral effect heeft omdat ze zo efficiënt tegen elkaar worden uitgespeeld.⁵⁴ Het wordt volgens Vitz helemaal interessant wanneer personages zelf over meerdere, contrasterende tonen blijken te beschikken en ook die tonen weer tegen elkaar worden uitgespeeld, bijvoorbeeld in een interne dialoog.⁵⁵ Bij de bespreking van de twee episodes uit de eerste Gruuthuse-allegorie zal dan ook aandacht besteed worden aan hoe de verschillende *conversational tones*, eventueel van hetzelfde personage, tegen elkaar worden afgezet.

Het in zichzelf praten van een personage kan overigens nog een aanvullend dramatisch effect hebben. Wanneer het in gezelschap is van andere personages kan men

53 Te weten vs. 256–257 en vs. 490–497.

54 Vitz 1999, 146

55 Vitz 1999, 150.

zich voorstellen hoe de performer door middel van een *stage whisper* aan het publiek duidelijk maakt dat de spreektekst van het personage in kwestie niet voor de oren van de andere personages bedoeld is.⁵⁶ Afhankelijk van de situatie kan dat een spannend en/of komisch effect hebben op de toehoorder die door het personage als het ware in vertrouwen genomen wordt en daarmee een kennisvoorsprong heeft op het personage dat de spreektekst niet kan horen. Ook in de eerste Gruuthuse-allegorie komen een aantal *stage whispers* voor.

De kritische lezer zal misschien tegenwerpen dat de toon waarop een personage spreekt niet zomaar gelijkgesteld mag worden met de wijze waarop de voordrachtskunstenaar de stemmen van de personages vertolkt – dat het onderzoek naar stemgebruik slechts een analyse van de *tekst* betreft en niet van de *performance*. Van Driel merkt in zijn proefschrift over de snedige en grove uitdrukkingen in *Reineart* en *Ferguut* op:

Die formuleringen zullen door een goede voordrager op een subtiele wijze ten gehore zijn gebracht. Als hij een cynisch commentaar [...] niet met bijpassende scherpte zou brengen, dan zou al het effect jammerlijk verdwijnen. Deze teksten vereisen een subtiele en intense vertolking, die recht doet aan hun stilistische kwaliteit.⁵⁷

Hetzelfde valt te zeggen voor de dramatische werking van het stemgebruik in de eerste Gruuthuse-allegorie. Wanneer een performer de ‘regieaanwijzingen’ in de inquitformules en de context niet opvolgde en de tekst neutraal oplas, werd de dramatische potentie die erin besloten ligt volledig teniet gedaan. Pas wanneer de voordrachtskunstenaar al zijn kwaliteiten inzette om de spreekbeurten van de personages in de directe rede op dramatische wijze te vertolken, werden de door de auteur beoogde primaire affecten en reacties bewerkstelligd bij het publiek. Hoewel mijn onderzoek noodzakelijkerwijs gebaseerd is op de overgeleverde tekst van de eerste Gruuthuse-allegorie, is in die zin wel degelijk sprake van een analyse van de *performance* van de tekst, aangezien deze onmisbaar is voor het functioneren van de tekst in zijn oorspronkelijke cultuurhistorische context.

Nu we hebben gezien dat de eerste Gruuthuse-allegorie voldoende aanknopingspunten bevat voor de analyse van stemgebruik, zullen twee episodens uit deze tekst uitvoerig besproken worden. In de eerste analyse staan de dramatische werking en de allegorische betekenis van het stemgebruik van de personages Twifel en Hope centraal in de versregels 196–775. In de tweede analyse zal ik mij richten op werking en betekenis van de vocale *performance* van de personages Hoede en Juecht in de versregels 776–1309.

Analyse 1: Twifel en Hope

De ‘ic’ vertelt over hoe hij in een droom, dolend door een prachtig landschap, in vervoering raakt van een fel licht. Aangezien het pad dat naar dit licht leidt nog onbetre-

⁵⁶ Vitz 1999, 155–156. In het Nederlands spreken we van een ‘terzijde’.

⁵⁷ Van Driel 2007, 151.

den is, twijfelt de ‘ic’ even of hij het zal inslaan. Hij weet immers niet ‘aan wie hij zich toevertrouwt’ door deze weg te bewandelen (*In wiste niet wies mi betrouwen*, vs. 206). De ‘ic’ voert een kort gesprek met zichzelf, dat zijn twijfel treffend weergeeft. Het is de eerste directe rede in de tekst:

Ic peinsde: ‘Sal ic al den dach
hebben ghedooft om stille staen?
Neen! Ic, ic sal voorder gaen!’
(vs. 208–210)

Hoe interessant deze korte passage op performatief vlak is, wordt duidelijk als we ons realiseren voor welke taak de auteur de voordrachtskunstenaar hier stelt: de laatste wordt uitgedaagd om twee *conversational tones* tegen elkaar af te zetten, waarin respectievelijk aarzeling (*Sal ik al den dach / hebben ghedooft om stille staen*) en vastberadenheid doorklinken (*Neen ic ic sal voorder gaen*). De overgang tussen deze twee *conversational tones* wordt voor de toehoorder niet gemarkeerd met een inquitformule, maar is voor de vooruit lezende performer wel herkenbaar aan de aanhef *neen*. Weliswaar gaat het in deze passage niet letterlijk om een sprekerswissel, maar om twee ‘stemmen’ van de ‘ic’ zelf. Echter, omdat de performer zijn stem in zal moeten zetten om de overgang tussen de twee *conversational tones* van de ‘ic’ van elkaar te onderscheiden voor de toehoorder, kunnen we hier toch spreken van wat Zumthor een ‘place en creux’ noemde of zelfs van een soort botsende clausen.⁵⁸ De performer moet deze stemmen overigens wel laten klinken alsof ze van één persoon afkomstig zijn die bovendien in zichzelf praat, wat we mogen afleiden uit de inquitformule *peinsde*. Mogelijk maakte de performer gebruik van een *stage whisper* om uit te drukken dat het om een *innerlijke* dialoog ging. Samenvattend: we horen een performer die een ik-verteller vertolkt die een beleven- de ‘ic’ vertolkt die in gedachten een contrasterend vraag- en antwoordgesprek met zichzelf voert. De eerste directe rede in de Gruuthuse-allegorie blijkt een performatief hoogstandje, waarmee de performer meteen kan laten zien wat hij in huis heeft.

Ook in dramatisch opzicht is deze passage interessant. De aarzeling van de ‘ic’ vormt een breuk met de voorgaande 130 regels waarin hij nog volop aan het genieten was van het paradijselijke landschap, het heldere water van een fontein, het gezang van vogels, de geur van bloemen, de burchten langs de weg en het licht in de verte. Een dramatische vertolking van deze passage stelt het publiek in staat mee te voelen met zowel de aarzeling van de ‘ic’ als de aansporing die hij zichzelf geeft. De gedachte dat je iets naars kan overkomen wanneer je al te onbesuisd een onbekende en onbetreden weg inslaat, is immers goed voorstelbaar, evenals de nieuwsgierigheid die er tegelijkertijd door opgewekt wordt. Als de dramatische inquitformule *peinsde* er aanleiding toe gaf om deze passage inderdaad als een *stage whisper* uit te spreken, is de identificatie van de toehoorder met de emoties van de ‘ic’ nog groter: een dergelijke tweestrijd vindt immers doorgaans in gedachten plaats.

⁵⁸ De enige aanwijzing voor het publiek dat er sprake is van een ‘wissel’ is het feit dat er een vraag gesteld wordt. Op een vraag verwacht je immers een antwoord en meestal komt dat antwoord van iemand anders dan degene die de vraag stelt. Maar in dit geval komt het antwoord van een andere innerlijke stem.

De dramatische werking van deze passage wordt nog verder vergroot wanneer de toehoorder deze passage vanuit de allegorische dimensie beschouwde. Gezien de overeenkomsten met de *Roman de la Rose* (het droomvisioen, de *Natureingang*, de dolage, de fontein, de burchten) lijkt het mij waarschijnlijk dat het publiek het relaas van de 'ic' op dit punt al opvatte als een allegorisch liefdesverhaal, de 'ic' als een minnaar en het licht als de bron van diens affectie.⁵⁹ Het dramatische effect dat de innerlijke dialoog op de toehoorder heeft, wordt versterkt doordat het publiek deze passage kan koppelen aan wat minnaars over het algemeen bij een prille liefde voelen: een innerlijke strijd tussen onzekerheid en (zelf)vertrouwen. Het is een tweestrijd die door het stemgebruik in deze passage prachtig wordt weergegeven en hier in wezen de prelude vormt voor het hele eerste gedeelte van de droom waarin de innerlijke strijd van de minnaar het hoofdthema is. Dit deel loopt tot vs. 775, waarna de 'ic' door de spleet de gebeurtenissen in de burcht gade slaat.

De 'ic' vervolgt zijn weg *alf stout alf bloot met wanklen zinne* (vs. 212) en de doornstruiken langs de weg dragen vruchten die *zoete ende zuer* zijn (vs. 220). Het is een teken dat de interne dialoog van zo-even inderdaad het thema van tweestrijd heeft geactiveerd. Een twintigtal regels later verschijnt plotseling een personage ten tonele, dat er volgens de 'ic' uit ziet als iemand *van felre aert* (vs. 244). Ook al wordt de naam van dit personage pas circa 160 versregels later in de tekst bekend gemaakt (Twifel), voor de hand ligt dat het publiek – bekend met het allegorisch procedé – het opdruken van dit personage direct koppelde aan de zojuist beschreven ontwikkeling in de gemoedstoestand van de 'ic' en het personage dus opvatte als een verpersoonlijking van de zojuist toegeslagen onzekerheid. Het personage jaagt de 'ic' de stuipen op het lijf door een speer te werpen in de bast van de boom waartegen de 'ic' zit uit te rusten. De 'ic' raakt in paniek:

Ic riep: 'Ghenaden eer, ic blive
ewelike hu prisonier!
'Allendich man, wat daetstu hier?'
dat dochtic vast int herte mijn.
Hi sprac vilein: 'Waer wiltu zijn?
Gheeft hu up, ghi zijt ghevaen.
Hu waen die hu dit doet bestaen.
Die salt hu langhe doen bezuren.
Wie sal betalen hu verburen?
Di selven hebs du hier vercocht!
(vs. 254-263)

In deze passage moet de performer maar liefs vier stemmen vertolken. Ten eerste klinkt de stem van de vertellende 'ic' die vanuit het vertellersheden drie keer het woord richt tot het publiek (*Ic riep*, *Dat dochtic vast int herte mijn* en *Hi sprac vilein*). Ten tweede klinkt de stem van de belevende 'ic', die het woord richt tot zijn aanvaller (*ghenade eer ic blive / ewelike hu prisonier*). Uit de dramatische inquitformule (*riep*), de

⁵⁹ Van Mierlo wees al op de overeenkomsten tussen de eerste Gruuthuse-allegorie en de *Roman de la Rose*. Zie Van Mierlo 1940, 39. Zie vooral ook Erné 1970.

situatie (hij wordt aangevallen) en de inhoud van zijn woorden (*ghenaden eer*) kunnen we afleiden dat er angst doorklinkt in deze stem. Ten derde klinkt de innerlijke stem van de belevende 'ic' die het woord slechts in gedachten richt tot zijn aanvaller (*Allendich man wat daetstu hier*). Uit de dramatische inquitformule (*dochtic vast int herte mijn*) blijkt dat deze woorden klinken als een *stage whisper*. In de woorden *Allendich man wat daetstu hier* klinkt tevens ergernis door. Ten slotte klinkt in deze passage de stem van de ten tonele verschenen snoodaard die het woord richt tot de belevende 'ic' (*Waer wiltu zijn...*). Uit de dramatische inquitformule (*hi sprac vilein*) en de informatie uit de context (de figuur is iemand *van felre aert* en hij valt de 'ic' aan) blijkt dat zijn stem woest en onvriendelijk klinkt.

Met betrekking tot de dramatische werking van deze passage is het interessant dat de overgang tussen de woorden die de 'ic' hardop uitspreekt en woorden die de 'ic' slechts in zijn gedachten 'uitspreekt' pas in tweede instantie gemarkeerd wordt door de inquitformule *dochtic vast int herte mijn*. Om de performer in de gelegenheid te stellen deze 'interne' tekst als een *stage whisper* uit te spreken, zou het logischer zijn om de dramatische inquitformule hier vooraf te geven, zoals in de rest van de eerste Gruuthuse-allegorie steeds het geval is. Dit is de enige passage waarin dit niet gebeurt. Als dramatische inquitformules inderdaad de rol van 'regieaanwijzing' vervulden, worden we geconfronteerd met de vraag wat je hebt aan een 'regieaanwijzing' achteraf? Ik vermoed echter dat het hier een heel bewuste keuze van de auteur geweest is om van de regel af te wijken en deze dramatische inquitformule pas na afloop van de spreekbeurt te geven. De achterplaatsing van de inquitformule stelt de performer in staat om in deze spannende situatie met zijn stem een scherp contrast te maken tussen de twee botsende clausen, wat de voordracht verlevendigt. Bovendien wordt door de achterplaatsing mijns inziens op uiterst geraffineerde wijze nadruk gelegd op het verband tussen het letterlijke niveau van de handeling en het achterliggende allegorische motief van de innerlijke strijd. Zoals gezegd interpreteerde de toehoorder van de eerste Gruuthuse-allegorie het ten tonele verschenen personage waarschijnlijk als een innerlijke eigenschap van de 'ic'. Om die reden lijkt het me zeer betekenisvol, dat de 'ic' zich naar binnen keert en zich *vast int herte* afvraagt wie toch deze ellendeling is. Als het publiek de aankomst van het personage inderdaad interpreteerde als een ontwikkeling in het gemoed van de minnaar, is hier sprake van dramatische ironie: waar deze man vandaan komt, is voor de 'ic' een vraag, maar voor het publiek een weet. Door zich naar binnen te keren zit de 'ic' dus zonder het zelf te beseffen erg dicht bij het door hem gezochte antwoord. De kennisvoorsprong die de toehoorder op de niets vermoedende 'ic' heeft, moet hier een komische werking hebben gehad, die wordt benadrukt door het afwijken van de regel om een performatief betekenisvolle inquitformule als *dochtic ic vast int herte mijn* aan de spreekbeurt te laten voorafgaan.

Dat hier sprake is van een komisch effect door dramatische ironie op het niveau van de allegorische betekenis van deze passage wordt ondersteund door de woorden van de woesteling, die letterlijk zegt dat de 'ic' het feit dat hij gevangen zal worden genomen aan zichzelf te danken heeft: *Hu waen die hu dit doet bestaen* en *Di selven hebs du hier vercocht*. Nadat de 'ic' uit zichzelf heeft gezegd *ghenaden eer ic blive ewelike hu prisoner* hoeft Twifel eigenlijk alleen maar in te stemmen met dit prachtige plan. Hij vraagt

de 'ic' dan ook spottend: *Waer wiltu zijn*, waarin zoiets doorklinkt als: 'Als jij dat wil, dan regelen we dat.' Op het letterlijke niveau van de handeling is het komisch dat de 'ic' op die manier zijn eigen graf graaft, maar bovenal wordt hiermee de dramatische ironie van deze passage versterkt, die opgeroepen wordt door de allegorische betekenis van de tekst. De aanvaller zegt letterlijk dat de oorzaak van de toekomstige gevangenschap bij de 'ic' zelf ligt. Wat klopt, aangezien die gevangenschap niets anders representeert dan de bij de 'ic' toegeslagen verlammende onzekerheid op het 'pad der liefde'. Op nauwelijks verkapte wijze wordt dus benadrukt dat het inderdaad gaat om een innerlijke proces. De dramatische werking van deze passage betreft dus niet alleen identificatie met de angst van de 'ic' op het letterlijke niveau van de handeling, met betrekking tot het allegorische niveau kan het publiek zich ook verkneukelen om het feit dat de minnaar, die door de 'ic' gepresenteerd wordt, zichzelf in de nesten heeft gewerkt door zijn twijfel te laten toeslaan. Liet de vorige passage vooral zien, dat de dramatische werking van de *performance* bepalend is voor de allegorische betekenis ervan, hier zien we het omgekeerde effect: de dramatische werking van de *performance* wordt hier in hoge mate juist versterkt door de allegorische interpretatie ervan.

Na deze confrontatie wordt de 'ic' gevangen genomen door Twifel. Opgesloten in de kerker van diens toren ontmoet de 'ic' een vrouwelijk personage, dat zegt hem te zullen helpen ontsnappen. De eerste keer dat we haar stem horen, klinkt deze vriendelijk en behulpzaam, zoals we uit de context (*so louch haer mont*) en de inhoud van haar woorden (*ghi zijt hier welcomen*) kunnen opmaken:

Als soe mi sach so louch haer mont.
 Aestelike soe up stont.
 Soe sprac: 'Ghi zijt hier welcomen.
 Huwe comst sal ons beeden vromen.
 Ic weet ons beeden goeden raet.'
 (vs. 355-359)

Dit personage maakt zich bekend als Hope. Hoewel zij in eerste instantie erg vriendelijk spreekt, zegt zij dat ze haar steun niet zomaar aan de 'ic' verleent. De 'ic' dient zich wel te gedragen, wil hij niet weer in de kerker van Twifel terecht komen. Zij waarschuwt hem een aantal keer op een toon die, gezien de inhoud van haar woorden, lang niet zo vriendelijk geklonken zal hebben als haar eerste spreekbeurt. Bijvoorbeeld in de volgende passage:

'In onsen wech wert niemant moede
 dien te rechte comen an
 es hi wijf of es hi man.
 Die buten onsen weghe gaet,
 neme dats hem te hebbene staet.
 Voor hem en doe ic gheen bezoorch!'
 (vs. 472-477)⁶⁰

⁶⁰ Zie ook vs. 368-369 en vs. 414-419.

Hope blijkt niet alleen over een vriendelijke en behulpzame, maar ook over een waarschuwendende of misschien zelfs wat strenge *conversational tone* te beschikken, waarvan de inzet indirect afhankelijk wordt gemaakt van het gedrag van de ‘ic’. Het effect hiervan op het publiek is, dat het gaat anticiperen op een strenge toon van Hope op de momenten dat de ‘ic’ zichzelf emotioneel niet in de hand heeft. Hoe meer de verteltekst dus suggereert dat de ‘ic’ overmand wordt door zijn emoties en hoe meer de performer een spreekbeurt van de ‘ic’ dramatisch aanzet met zijn stem, des te groter wordt de verwachting bij het publiek dat Hope hem op strenge toon terecht zal wijzen en des te groter wordt het genoegen als dat ook daadwerkelijk gebeurt. Het lijkt me niet toevallig dat dit al gebeurt enkele regels na de zojuist geciteerde waarschuwing. Als de ‘ic’ de burcht weer in het oog krijgt, raakt hij volledig van de kaart:

Doe camen wi gaende vor de boorch
 daer tlicht up was gheordineert.
 Doe wordic al gheconforteert,
 want ic daer sach dat mi ghenouchde.
 Die de machelrie vouchde,
 dien willic meester hoghe vermaren
 voor alle die meesters die ye waren.
 Avisteringhe ende mate
 adde vechiert al de zate
 dat ic mi selven al verloos.
 In wiste wat ic hoorde of zach.
 Vrou hope, die mijns altoos plach,
 die nam mi minlic bi der hant
 ende vraechde wies ic mi bewant:
 ‘Sijt een man of sites niet?
 Noch en es hu niet messciet!
 Ghi en muecht ghedoghen heet no cout!
 Wat dochte een man hine ware stout?
 Met hem ne willic niet bestaen!’
 Met scaemten wordic doe bevaen.
 Ic sprac: ‘Vrou hope, ic bem ghezont.’
 (vs. 490-499)

In eerste instantie lijkt het alsof de toehoorder hier op het verkeerde been wordt gezet. Door de informatie in de context over het handelen van Hope (*die nam mi minlic bi der hant*) lijkt het alsof zij op zoete toon gaat spreken, maar in weerwil van deze informatie krijgt de ‘ic’ een behoorlijke veeg uit de pan (*Sijt een man of sites niet*). Dit is de enige passage waarin de ‘regieaanwijzing’ in de context niet overeenstemt met het stemgebruik in de spreekbeurt. Het verrassingseffect van dit contrast lijkt des te groter door de overgliding van indirecte naar directe rede in vs. 493-494, die de performer in staat stelt de strenge stem van Hope te laten arriveren als een donderslag bij heldere hemel. In het licht van het voorgaande lijkt het me echter terecht om te stellen dat het verrassingseffect louter de ‘ic’ en niet de toehoorder betrof. Het publiek is als het ware ingelicht door Hope dat het een strenge *conversational tone* van haar kant kan verwachten als de ‘ic’ zichzelf verliest in emoties. Des te emotioneler de performer de vertel-

tekst van de 'ic' hier dus aanzet met zijn stem (met name de regels [...] *dat ic mi selve al verloos / In wiste wat ic hoorde of zach*), des te meer de toehoorder verwacht dat hem dit op een reprimande van Hope zal komen te staan, wat dus ook daadwerkelijk gebeurt in een spreekbeurt waarvan het effect wordt versterkt door de 'onjuiste' regieaanwijzing en door overglijding. Het is dus niet zozeer het publiek dat hier door *die nam mi minlic bi der hant* op het verkeerde been gezet wordt: het publiek is er getuige van hoe de 'ic' op het verkeerde been wordt gezet en het geniet mogelijk al bij voorbaat van de uitbarsting van Hope die zal volgen.

Hetzelfde lijkt me aan de hand in een passage verderop in de tekst waarin de 'ic' in zijn hart geraakt wordt door een pijl:

Die scote vlooch mi therte dure.
 Van twifele was ic doe vervaert.
 Ic begonste dalen achter waert,
 want ic verloos zin ende cracht.
 Vrau hope die mijns vallen wacht
 stac mi een cruut in minen mont.
 In wiste niet wie bi mi stont
 voor ic te mi selven cam.
 Ic sprac: 'Mijn liefste vrou lofzam,
 nu moet ic hu mijn liden claghen.
 Wildi mi niet dat helpen draghen,
 so en wetic mijns ne gheen beraden.'
 Vrou hope sprac sonder ghenaden:
 'So en was ic noit so en werd ic nu.
 Hoe soudic moghen laten hu,
 want sonder mi so en waerdi niet!'
 (vs. 641-656)

De 'ic' vermeldt letterlijk dat hij bevangen wordt door twijfel (*Van twifele was ic doe vervaert*) en ook de informatie in de context suggereert dat zijn stem nogal verloren klinkt (*In wiste niet wie bi mi stont / voor ic te mi selven cam*). Hoe sterker de performer deze gemoedstoestand laat doorklinken in zijn vertolking van de 'ic', des te meer het publiek anticipeert op een strenge reactie van Hope. Die blijft dan ook niet uit. Gezien de dramatische inquitformule *sprac sonder ghenaden* spreekt zij op onverbidelijke toon. Wanneer later in de tekst Hope de pijl uit het hart van de 'ic' trekt, wordt de dramatische truc van het anticiperen op een strenge toon van Hope nog eens herhaald. Het is een *running gag* in het eerste gedeelte van de Gruuthuse-allegorie:

Van pinen wardic bleec ende zwart.
 Des tastens mocht ic niet ghewesen.
 'Ay lacen, hoe sal ic ghenesen?
 Vrou hope, ic duchte nemmermee.'
 Soe sprac: 'Ghi en muecht no wel no wee.
 In quam noit an uwes ghelike
 met uwen ghecite, met uwen verzike.
 Ghetroot hu coenlic up mijn woort.'
 (vs. 661-668)

Ook hier bevat de aanloop naar de spreekbeurt van de ‘ic’ informatie die de performer in de richting stuurt van een miserabele *conversational tone* (*Van pinen wardic bleec ende zwart / Des tastens mocht ic niet ghewesen*). Door de overgang van verteltekst naar directe rede niet met een inquitformule te markeren (spontane directe rede), daagt de auteur van de eerste Gruuthuse-allegorie de performer uit om zijn stem ter verduidelijking van de structuur van de tekst flink aan te zetten (hij herkent de overgang zelf aan de aanhef *ay lacen*, die overigens ook duidt op een emotionele toestand). Dit vergroot meteen ook het dramatische effect van de jammerklacht van de ‘ic’. Ook hier wordt de toehoorder niet teleurgesteld en heeft het plezier om de wijze waarop Hope de ‘ic’ onvriendelijk toespreekt. Dat zij onvriendelijk spreekt blijkt uit de inhoud van haar woorden (*In quam noit an uwes ghelike / met uwen gecrite met uwen verzike*).

Net als in de confrontatie tussen de ‘ic’ en Twifel, wordt ook in deze passages de dramatische werking van het stemgebruik versterkt door de allegorische betekenis ervan. Als we Twifel allegorisch opvatten als de onzekerheid van de minnaar, dan is het logisch dat dit personage als negatieve en ongewenste innerlijke eigenschap een negatief karakter heeft en een bijbehorende negatieve *conversational tone*. Als we Hope opvatten als de hoop of het (zelf)vertrouwen van de minnaar, dan lijkt het misschien minder voor de hand liggend dat zij als positieve en gewenste innerlijke eigenschap niet alleen over een vriendelijke, maar ook over een strenge toon beschikt. Dit wordt echter verklaarbaar vanuit de innerlijke strijd die de minnaar voert. Onzekerheid en (zelf)vertrouwen zijn complementair, het zijn psychische eigenschappen die voortdurend met elkaar in gevecht zijn – juist daarom is het ook zo interessant om hen als allegorische, elkaar weerstrevende personages op te voeren. De momenten waarop de ‘ic’ de moed dreigt te verliezen en daarmee in de macht van Twifel dreigt te komen, kunnen uitgelegd worden als de momenten waarop de minnaar zijn (zelf)vertrouwen dreigt te verliezen bij de gedachte aan of in het aanschijn van de geliefde. De enige manier waarop de minnaar zich weer bijeen kan rapen is door zichzelf vermanend toe te spreken of moed in te praten. In de innerlijke dialoog die ik hierboven besprak, gebeurt dit letterlijk (*Neen ic ic sal voorder gaen*, vs. 201). In het vervolg van de tekst wordt de zelfvermaning echter verbeeld door het personage Hope. De woorden die zij spreekt en de *conversational tone* die ze gebruikt op de momenten dat de ‘ic’ het moeilijk heeft, zouden door een minnaar bijna letterlijk gebruikt kunnen worden om zichzelf tot de orde te roepen. Op die manier sluit het stemgebruik perfect aan bij de allegorische betekenis van het personage Hope als tegenhanger van de onzekerheid die door het personage Twifel wordt gerepresenteerd.

Analyse 2: Hoede en Juecht

In de vorige paragraaf stonden de versregels 196–775 centraal. De interactie tussen de ‘ic’, Twifel en Hope in dit deel van de tekst verbeeldt de innerlijke strijd van een minnaar die toenadering zoekt tot een dame. Op het letterlijke niveau van de handeling treedt de ‘ic’ op een zeker moment toe tot de burcht. Voordat dat gebeurt, is hij in de vs. 776–1309 echter eerst slechts toeschouwer van wat zich binnen allemaal afspeelt.

Door een spleet in de muur ziet hij hoe de burchtbewoners zich het hoofd breken over een liedje dat het personage Juecht geschreven heeft. Suverheit geeft Melancolie de opdracht om samen met zijn broers het lied te duiden. In deze episode van het verhaal steelt vooral het personage Hoede de show. Zij vormt in narratief opzicht een belangrijke tegenpool voor het enthousiasme van Melancolie en zijn broers door zich als een van de weinigen zorgen te maken over het feit dat er een liefdesliedje van Juecht in de burcht gezongen wordt; ze ziet er niets dan gevaar in. De wijze waarop haar tegengeluid wordt vertolkt vormt zowel op performatief als op dramatisch vlak een van de hoogtepunten van de eerste Gruuthuse-allegorie. Hieronder zal ik deze episode eerst analyseren op dramatisch stemgebruik aan de hand van de vormgeving van de directe rede en de notie *conversational tone*. Daarna zal ik het stemgebruik in verband brengen met de allegorische betekenis van deze episode.

Wanneer Hoede voor het eerst geïntroduceerd wordt, spreekt zij nog niet. Het enige wat we in eerste instantie over haar te weten komen is dat ze blijkbaar niet geliefd is onder de burchtbewoners. Ze wordt omschreven als een klein, wijs en zeer zedelijk vrouwtje, dat desalniettemin absoluut niet vrolijk kijkt. Wanneer zij de zaal binnentreedt, stuift het gezelschap meteen uiteen:

So quam daer gaende de waerdeine
van al der boorch. Al was soe cleine,
soe was so wijs, so hoghe van moede,
haer name die was vrou hoede.
Van zeden was soe gherangiert,
recht als een mijn heer al bestiert.
Nochtan en waer si in der tijt
van haer comste niet verblijt.
Ofgriselic hadzoe di [...]⁶¹
Mettien so sciet de conpaengie,
die daer so minnentlic was gheseten.
(vs. 857-867)

Zo'n veertig regels later blijkt opnieuw dat Hoede niet erg geliefd is op de burcht. Als Melancolie op weg is naar zijn broers om hen namens Suverheit te vragen of zij het liedje van Juecht kunnen duiden, komt hij een huilende Hoede tegen op de trap. Als zij hem vraagt waar hij heen gaat, gebiedt hij haar kortweg te zwijgen.⁶²

Tot de minderheid die Hoede wel goed gezind is behoort het personage Envie. Dat is niet verwonderlijk, gezien de omschrijving die we van haar krijgen. Ook zij is blijkbaar niet bepaald de vriendelijkste:

Envie docht mi vroilic zelden.
Haer anschijn stont recht omme scelden,
bleec verrompelt ende al verqueelt.
(vs. 971-973)

61 Het handschrift is hier onleesbaar. Een gevolg van het gebruik van reagens bij eerder onderzoek.

62 Zie vs. 906-909.

Zowel de stem van Hoede als die van Envie krijgen we pas voor het eerst te horen als de eerste aan de laatste vraagt wat Melancolie toch allemaal aan het doen is. Wanneer Envie aan Hoede vertelt dat men een liefdesliedje gezongen heeft, volgen de kortste spreekbeurten in de eerste Gruuthuse-allegorie. De botsende clausen van deze twee, gezien de eerdere omschrijvingen ongetwijfeld nogal zuur klinkende stemmen vormen het eerste performatieve hoogtepunt van dit deel van de eerste Gruuthuse-allegorie:

Hoede sprac: 'Gaet men hier zinghen?
 Wanen comt ons die ghenuecht?'
 Envie seide: 'Ioncfrou iuecht,
 die altoos om beroerte poocht.'
 'Doet?' . 'Iaes!' . 'Dan sal niet langher sijn ghedoocht.
 Wildi volghen mijn beraden:
 wi sullen gaen met liever laden
 ende draghen met ons tselve liet
 ende ondersoucken al tbediet
 daer boven in die hoghe zale
 ende vertrecken dese tale
 des buerghgraven camerlinghen.
 Si sullent vor minen here bringhen.
 Als hijt weet, het wert verboden
 of hi salre yemen doden.'
 (vs. 1058-1072)⁶³

Vanwege het ontbreken van inquitformules dwingt de tekst (of liever de auteur) de performer hier om met zijn stem een duidelijk onderscheid te maken tussen Envie en Hoede, opdat de toehoorder wist wie er sprak. Doordat de spreekbeurten erg kort zijn, moest de performer snel en scherp differentiëren, waardoor de passage een enorme vaart krijgt en erg levendig wordt. Die vaart blijft behouden in de langere spreekbeurt van Hoede, waarin drie keer het woord *ende* wordt gebruikt. Door de nevenschikkingen vallen er minder rustpunten tussen de zinnen en kan de performer de spreekbeurt van Hoede snel uitspreken. De woorden van Hoede klinken zeer beslist. Zij zal er wel voor zorgen dat dit lied geweerd wordt! Hoede en Envie gaan op oorlogspad:

Mettien sach icse te gader gaen,
 met grammen moede bevaen,
 verstoort ende wel ghestelt
 om te makene een ghescelt
 ende dies en coren si gheen ghewin.
 (vs. 1073-1077)

Juist vanwege die omschreven boosheid (*met grammen moede bevaen*) is het in dramatisch en performatief opzicht zo interessant dat als puntje bij paaltje komt, Hoede zich

⁶³ Opvallend is dat de botsende clausen hier worden gescheiden door punten, die hier dus een duidelijke performatieve functie blijken te hebben, namelijk om de performer in één oogopslag inzicht te geven in de structuur van de dialoog.

niet hardop uitspreekt. Als ze ziet dat Melancolie haar voor is en al met de tekst van het lied bij de kamerlingen is gearriveerd, besluit ze haar onvrede toch nog even voor zich te houden. De dramatische inquitformule (*peinsde*) wekt de suggestie dat we haar woorden als een *stage whisper* horen:

Vrou hoede peinsde in haer ghedochte:
 ‘Al doe ic dese vaert om niet,
 ghevallet so dat mi ghesciert
 stede ende stont ic salt so brauwen
 datter yemen om sal wrauwen.
 Maer ic sal noch beiden ende zwighen.’
 (vs. 1106–1111)

Wanneer ze de Borchgrave tegenkomt, is ze echter zo kwaad dat ze zich nauwelijks in kan houden:

Haer moet was so vul ende so quaet
 dat soe niet langher zwighen conde.
 Popelende bin den monde
 daer zoe den buerchgrave leet:
 ‘Wisti,’ seide zoe, ‘dat ic weet,
 het souder anders binnen gaen.’
 (vs. 1116–1121)

Binnensmonds laat ze zich haar onvrede ontvallen. De combinatie van de regieaanwijzing in de context (*Haer moet was so vul ende so quaet / dat soe niet langher zwighen conde*) en de dramatische inquitformule (*popelende bin den monde*) maakt dat er een zeer spannende ingehouden woede doorklinkt in de stem van Hoede. Omdat de Borchgrave haar niet kan verstaan, maant hij haar om hardop te spreken en te verklaren waarover ze binnensmonds praat:

Sere was soe te baudiceirt,
 want hi wilde verclareert
 hebben dat hoede seide haer te voren.
 So stille hi en mocht verstaen no horen.
 Langhe peinsde soe ende zweech
 ende soe stupede ende soe neech
 ende emmer so wijsde haer den moet:
 ‘Eist dat hijt mi segghen doet,
 so worden si mi alle tieghen,
 die nu vrient te zine pleghen.
 Ende lieghic ent een ander zeit,
 dat ware mi grote lelicheit:
 al de sculden mens mi gave.’
 (vs. 1125–1137)

Uit de ‘regieaanwijzingen’ (*Sere was soe te baudiceirt*) in de context blijkt dat Hoedes woede nu omslaat in onzekerheid. Het herhaalde gebruik van *ende* in de verteltekst geeft de twijfel van Hoede prachtig weer en men kan zich voorstellen hoe de performer hier gebruik van maakte door elke *ende* extra nadruk te geven. De dramatische

inquitformule (*so wijsde haer den moet*) geeft bovendien aan dat haar twijfel waarschijnlijk wederom door de performer als een *stage whisper* vertolkt werd, aangezien ze in zichzelf spreekt. De Borchgrave wordt nu echt ongeduldig en beveelt Hoede om te zeggen wat er aan de hand is. Zijn bevelende toon, die afgeleid kan worden uit zijn woorden en het korte, krachtige *seght* biedt een dramatisch contrast met de onzekere toon van Hoede:

Noch so sprac die buerchgrave:
 ‘Twi en doedi mi berecht
 daer ic hu omme vraghe. Seght!
 Mi dincke dat ghi hu beghint veinsen.’
 (vs. 1138–1141)

Nu slaat de boosheid en twijfel van Hoede definitief om in verdriet, zoals uit de informatie in de context (*haar anschijn stoet int verdriet*) op te maken is. Door de strenge aansporingen van de Borchgrave is Hoede nu wel gedwongen om uit te spreken wat ze op haar hart heeft:

Niet langhe en durste soe haer bepeinsen.
 Si en moeste doen dat hi haer hiet
 Haer anschijn stoet int verdriet
 ende seide: ‘Here, mi niet en wroucht,
 het es hier binnen al ontvoucht.
 Elc stelt hem uut uwen bevele.
 Hets recht dat ic niet vor hu hele.
 Heist dat ghijs niet in tijts belet,
 ghi worter selve bi ontzet. [...]’
 (vs. 1142–1150)

Doordat de Borchgrave Hoede twee keer aanspoorde om te zeggen wat er scheelde, was er sprake van een climaxwerking. Nu het hoge woord eruit is, slaat de *conversational tone* van de Borchgrave na de onheilspellende woorden van Hoede om van een bevelende naar een voorzichtige, zoals blijkt uit de dramatische inquitformule (*sprac bi vorsienicheden*). De omslag wordt benadrukt door een lombarde, die hier opgevat kan worden als een geheugensteuntje aan de performer, dat hier een nieuwe ‘stem’ klinkt:

Die buerghgrave diet al heift verstaen,
 wonder hebbende deser reden.
 Hi sprac bi vorsienicheden:
 ‘Vrou hoede, ghi hebbet mi gheseit
 van dinghen daer vele an leit.
 Maer wat dinghe es den rechten zin
 daer dit grief soude ligghen in?’
 (vs. 1160–1166)

Deze dialoog laat prachtig zien hoe de dramatische *conversational tone* van een individuele spreekbeurt pas volledig tot zijn recht komt als deze wordt afgezet tegen de voorafgaande en erop volgende spreekbeurten. De solist heeft het orkest nodig

om uit te blinken. Het is dan ook een uitstekende vondst van de auteur van de eerste Gruuthuse-allegorie om Hoede deze episode te laten afsluiten met een gevoelig lied. Om haar zang des te dramatischer te laten klinken, horen we eerst nog dat de Borchgrave – ondanks de waarschuwing van Hoede – zeer te spreken is over het lied van Juecht, dat Melancolie en de kamerlingen hem komen brengen. Door het weglaten van de inquitformule krijgen de woorden van de Borchgrave in de laatste twee regels van het citaat extra vaart:

Hi sprac: 'Wie heift dit liet ghemaect
van minnen, dat dus zoete smaect
ende dat mi te hoorne wel ghenuecht?'
Melancolie seide: 'Juecht
ende so en weet niet selve twi.'
'Doese comen tote mi
ende mi bedieden woort ende zanc.'
(vs. 1235-1241)

De reactie van Hoede is als volgt:

Vrau hoede, die daer stont ende dranc
an den weech als dongheloofde,
stont ende lutste metten hoofde
ende ghinc van danen sonder segghen
in ene tralie veinster legghen,
quansuus: 'Ic make den waeniewaers.'
Een liedekin docht mi zijn van eens iaers
dat zonc zoe stille int uut waert zien.
(vs. 1242-1249)

Hoede is blijkbaar erg verontwaardigd over het enthousiasme van de Borchgrave (*Stont ende lutste metten hoofde*). Maar ook is uit de context af te leiden dat haar lied droevig klinkt: zonder iets te zeggen gaat ze voor raam met tralies liggen (*ghinc van danen sonder segghen / in ene tralie veinster legghen*) en terwijl ze in de verte staart, zingt ze zachtjes in zichzelf (*dat zonc zoe stille int uut waert zien*). Interessant is hier de bijzondere inquitformule *quansuus* die aangeeft dat Hoede *ic make den waeniewaers* niet letterlijk uitspreekt, maar uitdrukt met de wijze waarop ze zich gedraagt. Feitelijk laat de auteur van de eerste Gruuthuse-allegorie hier letterlijk zien dat hij er zich bewust van is hoezeer performance geladen is met betekenis. Hoe de performer deze 'spreekbeurt' vertolkt heeft, valt moeilijk te zeggen. Hoe liet hij het stemgebruik overeenstemmen met het gegeven dat Hoede deze woorden niet letterlijk uitsprak maar dacht? Mijn beste suggestie: op droevige, meelijwekkende toon, overeenkomstig de performance van Hoede in dit dramatische beeld.

Dat Hoede een droevig en geen boos lied zingt, heeft een extra dramatisch effect op het publiek. Het geeft haar personage namelijk emotionele diepgang. Ze blijkt niet zomaar een stereotype antagonist die alleen maar 'slecht' is, haar negatieve houding wordt verantwoord vanuit een gevoel waar de toehoorder zich mee kan identificeren:

een oprechte angst voor alles wat er mis zou kunnen gaan als je niet op je hoede bent. De auteur van de eerste Gruuthuse-allegorie laat hier zien dat hij een vakman is op het vlak van dramatische werking. Hij krijgt het immers voor elkaar om het publiek mee te laten voelen met een van de kwaadaardigste personages in het verhaal. En hij maakt de situatie van Hoede des te schrijnender door nu ook nog eens Juecht ten tonele te laten verschijnen. Zij is qua karakter de tegenpool van Hoede, zoals blijkt uit haar innerlijke overpeinzing (wederom een *stage whisper*) die ze uitspreekt na haar korte ontmoeting met de Borchgrave. In tegenstelling tot de angstvallige risicobeperking van Hoede, spreekt zij juist over zorgeloos genieten, iets wat we Hoede inmiddels ook wel zouden gunnen:

Doe ghinc soe weder uter zale
 ende seide al stille in haer ghedochte:
 ‘Came datter of comen mochte.
 Soe soude sulke note maken,
 men soudze niet gheconnen craken.
 Wie sal verbieden mi mine ghenuecht?’
 (vs. 1268-1273)

Op die manier blijven de stemmen in de eerste allegorie in het Gruuthuse-handschrift continu met elkaar contrasteren, wat zorgt voor een zeer levendige en dramatische performance.

In de eerste alinea van deze paragraaf vermeldde ik dat het personage Hoede in narratief opzicht een belangrijke tegenpool vormt voor het enthousiasme van Melancolie en zijn broers door zich als een van de weinigen ernstig zorgen te maken over het feit dat er een liefdesliedje van Juecht in de burcht gezongen wordt. Met betrekking tot de allegorische betekenis van deze tekst is het interessant om te kijken naar de wijze waarop Hoede in performatief en dramatisch opzicht contrasteert met het personage Juecht.

Van Hoede weten we inmiddels dat ze een klein, wijs, berekenend en zeer zedelijk vrouwtje is, dat desalniettemin absoluut niet vrolijk kijkt en klinkt. Ze is dan ook niet bepaald geliefd onder de burchtbewoners, al komt haar onvriendelijke houding voort uit oprechte zorgen over het reilen en zeilen in de burcht, zoals valt op te maken uit haar droevige lied. Het karakter en de performance van Juecht is hieraan volledig tegengesteld. Zij wordt in de eerste Gruuthuse-allegorie vlak voor Hoede geïntroduceerd op het moment dat het personage Lust zojuist het door Juecht geschreven lied aan Hovesscheit, Simpelhede, Omoedichede en Suverheit ten gehore heeft gebracht. Suverheit wil graag van Juecht weten wat het lied betekent. Uit het antwoord van Juecht blijkt dat ze geen idee heeft:

Iueghet sprac: ‘God weet, in sal.
 In weet er of no groot no cleen.’
 (vs. 842-843)

Wanneer Hovesscheit zich in het gesprek mengt, dient Juecht ook hem van nogal lichtzinnige repliek:

Juecht antwoorde onghevijsst:
 ‘Wat wetic anders dan ic mach horen
 hier doer segghen achter voren?
 In vraechde noit om el bediet.’
 Ioncfrau juecht van danen sciet
 ende liep spelen in de zalen.
 Van haer en hadden men meer tale,
 so wilt was soe in haer ghelaet.
 (vs. 834-855)

De *conversational tone* van Juecht verschilt hemelsbreed van die Hoede. Blijkens de inhoud van haar lied en haar spreekbeurten heeft Juecht maar weinig verstand van de liefde, maar daar schaamt ze zich geenszins voor, aangezien ze Hovesscheit *onghevijsst* (‘zonder beraad’) te woord staat. Waar Hoede berekenend en angstig is en slechts kan mompelen in de nabijheid van de Borchgrave, is Juecht een nogal lichtzinnige flapuit. Baldadig dansend en zingend beweegt zij zich vrolijk door de burcht en staat de overige bewoners zonder omhaal te woord. Zij wordt beschreven als *lustich ende so clouc* (vs. 871), komt *singhende met bliden zinne* voorbij (vs. 1373) en praat lachend (*Lachende seide zoe*, vs. 1503). Het moge duidelijk zijn dat Juecht en Hoede in performatief opzicht elkaars tegenpolen vormen. Het dramatische effect van dit contrast komt dadelijk aan de orde. Eerst is het belangrijk om erop te wijzen dat deze twee personages in narratief opzicht de twee voortstuwende krachten vormen van de episode in de eerste Gruuthuse-allegorie, waarin zij geïntroduceerd worden. Zoals gezegd vangt deze episode aan met het moment dat de ‘ic’ door de spleet kijkt en eindigt voordat de ‘ic’ met de burchtbewoners in contact treedt (vs. 776-1309). Alles wat in deze episode gebeurt, wordt gekatalyseerd door het lied van Juecht. Iedereen houdt zich ermee bezig. En wanneer de burchtbewoners er eenmaal volledig door in beslag genomen zijn, zijn het de optredens van Juecht en Hoede die hun houding ten aanzien van het lied beïnvloeden of proberen te beïnvloeden. Juecht doet dat op onschuldige, maar openhartige wijze gewoon door te zijn wie zij is, overeenkomstig haar allegorische naam. Hoede probeert dat op haar beurt doelbewust doch omzichtig te doen op een manier die je mag verwachten van een allegorisch personage dat Hoede heet.

De twee belangrijkste figuren die in deze episode overtuigd moeten worden van het onschuldige genoegen dan wel het sluipende gevaar van het lied van Juecht zijn Suverheit en de Borchgrave. De eerste geeft Melancolie de opdracht om uit te zoeken wat het lied betekent en de tweede is, gezien zijn naam, duidelijk de hoofdverantwoordelijke van de burcht. De burcht wordt over het algemeen geduid als een geliefde dame. Suverheit en de Borchgrave zijn door Lasche respectievelijk geduid als het zinnelijke of geslachtelijke en het regulerende of rationele aspect van de dame in kwestie.⁶⁴ Als we deze figuren inderdaad op die manier opvatten en het publiek van de eerste Gruuthuse-allegorie dat ook deed, dan valt de performance van Juecht

⁶⁴ Lassche 2002, 171-172.

en Hoede als volgt te interpreteren: dat het lied van Juecht een liefdesliedje is, aan Suverheit ten gehore wordt gebracht en nota bene door het personage Lust gezongen wordt, betekent dat de ontmoeting tussen de minnaar en de geliefde de seksuele interesse van de geliefde heeft gewekt. Dat de geliefde dame weinig ervaring heeft met de liefde, blijkt uit het feit dat het lied van Juecht nogal inhoudsloos is en de burchtbewoners het niet kunnen duiden. De geliefde dame zal moeten beslissen of zij in contact wil treden met de minnaar. Er zijn twee gevoelens die haar daarbij beïnvloeden en die in strijd met elkaar zijn, zonder dat ze overigens in de eerste Gruuthuse-allegorie ooit in direct contact met elkaar staan: het zijn haar jeugdige nieuwsgierigheid en impulsiviteit, verbeeld door (het lied van) het personage Juecht, en een gezond wantrouwen jegens de avances van de minnaar en de gevaren van de liefde, verbeeld door het personage Hoede. Het is een interpretatie die voortkomt uit de analyse van de performance van Juecht en Hoede – met name hun stemgebruik.

Besluit

Performatieve analyses verdienen een plek in het onderzoek naar Middelnederlandse, literaire teksten. Weliswaar staat ons alleen de tekst van de eerste Gruuthuse-allegorie ter beschikking voor de analyse van dramatisch stemgebruik, we zullen ons er te allen tijde van moeten vergewissen dat velen deze tekst alleen maar hoorden en de personages voornamelijk leerden kennen door de wijze waarop hun stemmen vertolkt werden door de performer. Alleen dan doen we recht aan wat de eerste Gruuthuse-allegorie in essentie is: een voordrachttekst.

Dat het stemgebruik in de eerste Gruuthuse-allegorie zich zo goed laat verbinden met de allegorische interpretatie van deze tekst, benadrukt hoezeer een performatieve receptie ervan beoogd is geweest. Op vernuftige wijze heeft de auteur van de eerste Gruuthuse-allegorie de stemmen van de personages zo gearrangeerd, dat de performance ervan zowel sterke primaire affecten en reacties losmaakte bij het publiek, als een belangrijke rol speelde binnen het spel van ontsluiting, dat het allegorisch procedé met zich meebrengt. De cultuurhistorische context van het Gruuthusehandschrift en de proloog van de eerste Gruuthuse-allegorie maken zeer aannemelijk dat deze tekst werd voorgedragen voor een publiek dat het raffinement waarmee dit is gebeurd, wist te doorzien en te appreciëren. De analyse van het stemgebruik plaatst daarmee de eerste Gruuthuse-allegorie steviger in zijn cultuurhistorische context.

Ik permitteer het me om tot slot de aandacht te richten op een heel andere kwestie die nog steeds boven het Gruuthusehandschrift hangt: wie was of wie waren de auteurs van de Gruuthuse-teksten? Ik verkeer niet in de veronderstelling dat de analyse van het stemgebruik deze kwestie voor eens en voor altijd op zal lossen, maar ik zou er toch graag het volgende over opmerken: de analyse van het stemgebruik toont aan dat de auteur van de eerste Gruuthuse-allegorie een echte literaire vakman was, die ongetwijfeld zelf ook performer was. In die zin zou een toeschrijving van deze tekst aan Jan van Hulst, die we uit de bronnen kennen als een performer *pur sang*, mij veel logischer lijken dan een toeschrijving aan Jan Moritoen, die we tot dusver op basis

van archiefbronnen aan geen enkele culturele activiteit kunnen verbinden.⁶⁵ Anders moeten we op zijn minst concluderen dat Moritoen een wel zeer literair begaafde amateur is geweest.

Summary

In 2004 Bart Ramakers made a case for the performative analysis of literary, non-dramatic texts from the Middle Ages. Through a reading of the first allegory in the Gruuthuse manuscript from the perspective of theatrical performance, he analyzed the primary affects and reactions the spectacle in the narrative might have provoked amongst the audience. Above all, he shows how the allegorical meaning of this text depends on performative aspects. In this article I reaffirm Ramaker's claims by exploring another aspect of the performance of the same Gruuthuse text: the use of voice. By studying the dramatic effects of the use of voice and the way these effects function on the level of the allegorical meaning, I further show how this text functioned within the cultural-historical context in which it originated.

Adres van de auteur:

Bronsgeststraat 17
NL-6541 ZJ Nijmegen
mail@maartendemeijer.nl

Bibliografie

- Biesheuvel, Ingrid, 'Tweegesprek of monoloog? Van den Vos Reynaerde, vers 3462-3467', in: *Spiegel der Letteren* 48 (2006), 443-450.
- Brandsma, Frank P.C., 'Medieval equivalents of "quote-unquote": the presentation of spoken words in courtly romance', in: Evelyn Mullay & John Jay Thompson (red.), *The court and cultural diversity: selected papers from the eight triennial congress of the International Courtly Literature Society, the Queen's University of Belfast, 26 July-1 August 1995*. Cambridge: Brewer, 1997, 287-296.
- Brandsma, Frank P.C., 'De presentatie van het gesproken woord in Middel nederlandse epische teksten: een steekproefsgewijze verkenning', in: Jozef D. Janssens (red.), *Op avontuur: middeleeuwse epiek in de Lage Landen*. Amsterdam: Prometheus, 1998, 225-245, 354-360.
- Brandsma, Frank P.C., 'Emergent direct discourse. A performer's nightmare?', in: K. Busy & C. Jones (red.), *'Por le soie amiste'. Essays in honor of Norris J. Lacy*. Amsterdam: Rodopi, 2000, 15-32.
- Brinkman, Herman, 2002a, '“In graeu vindic al arebeit”'. Biografische contouren van de Gruuthusedichter Jan Moritoen', in: *Queeste* 9 (2002), 1-18.
- Brinkman, Herman, 2002b, '“Hoge daet – wise raden?” Naar aanleiding van: K. Lassche, Die weghe der conste. Verkenningen in en rond de eerste allegorie van het Gruuthuse-handschrift (contextuele studie, editie en interpretatie). Ommen, 2002', in: *Queeste* 9 (2002), 72-77.
- Brinkman, Herman, 'De Brugse pelgrims in het Gruuthuse-handschrift', in: Johan Oosterman (red.),

⁶⁵ Zie vooral Brinkman 2002a, Derycke & Van Bruaene 2005, 69-71 en Geirnaert 2010, 173-175.

- Stad van koopmanschap en vrede. Literatuur in Brugge tussen Middeleeuwen en Rederijkerstijd.* Leuven: Peeters, 2005, 9–39.
- Davies, Sioned, ‘“He was the best teller of tales in the world”’: Performing Medieval Welsh Narrative’, in: Evelyn Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado & Marilyn Lawrence (red.), *Performing Medieval Narrative.* Cambridge: D.S. Brewer, 2005, 15–26.
- De Bruijn, Elisabeth, ‘Steken, stelen of spelen? Een pleidooi voor een dramatische lezing van de Middelnederlandse *Karel ende Elegast*’, in: *Madoc* 22 (2008), 2–11.
- De Bruijn, Elisabeth, ‘Give The Reader Something to Drink: Performativity in the Middle Low German *Flos unde Blankeflos*’, in: *Neophilologus* (23 March 2011), 1–21.
- Derycke, Laurence & Van Bruaene, Anne-Laure, ‘Sociale en literaire dynamiek in het vroeg vijftiende eeuwse Brugge: de oprichting van de rederijkerskamer De Heilige Geest ca. 1428’, in: Johan Oosterman (red.), *Stad van koopmanschap en vrede. Literatuur in Brugge tussen Middeleeuwen en Rederijkers-tijd.* Leuven: Peeters, 2005, 59–96.
- Erné, B.H., ‘Een liefdesdroom’, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 86 (1970), 81–94.
- Erné, B.H., ‘De Forestier van de Witte Beer in het Gruuthusehandschrift’, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 88 (1972), 107–121.
- Fischer-Lichte, E., *Theater als Modell für eine performative Kultur – Zum performative turn in der europäischen Kultur.* Saarbrücken: Universität des Saarlandes, 2000.
- Fischer-Lichte, E., ‘Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe’, in: Jürgen Martschukat & Steffen Patzold (red.), *Geschichtswissenschaft und “performative turn”.* *Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit.* Keulen/Weimar/Wenen: Böhlau, 2003, 33–54.
- Geirnaert, Noël, ‘Op zoek naar Egidius. Het laatmiddeleeuwse Brugge in het Gruuthuse-handschrift’, in: Frank Willaert (red.), *Het Gruuthuse-handschrift in woord en klank. Nieuwe inzichten, nieuwe vragen.* Gent: KANTL, 2010, 169–179.
- Heeroma, K., *Moriaen, Lantsloot en Elegast: luisterend gelezen.* Leiden: E.J. Brill, 1973.
- Hogenelst, Dini & Rierink, Margreet, ‘Praalzucht, professionalisme en privé-collecties. De functie van Middelnederlandse profane liedverzamelingen rond 1400’, in: Frank Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen.* Amsterdam: Prometheus, 1992, 27–55.
- Hogenelst, Dini & Van Oostrom, Frits, *Handgeschreven wereld. Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen.* Amsterdam: Prometheus, 1995.
- Lassche, K., *Die weghe der conste. Verkenningen in en rond de eerste allegorie van het Gruuthuse-handschrift (contextuele studie, editie en interpretatie).* Ommen: Lassche, 2002.
- Loxley, James, *Performativity.* Londen: Routledge, 2007.
- Martschukat, Jürgen & Patzold, Steffen, ‘Geschichtswissenschaft und “performative turn”. Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur’, in: Jürgen Martschukat & Steffen Patzold (red.), *Geschichtswissenschaft und “performative turn”.* *Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit.* Keulen/Weimar/Wenen: Böhlau, 2003, 1–31.
- Müller, Jan-Dirk, ‘Vorbemerkung’, in: Jan-Dirk Müller (red.), *“Aufführung” und “Schrift” in Mittelalter und früher Neuzeit.* Stuttgart: Metzler, 1996, XI–XVIII.
- Oosterman, Johan, 1992a, ‘Jan van Hulst, Gruuthuse-dichter’, in: *Literatuur* 9 (1992), 231–232.
- Oosterman, J.B., 1992b, ‘Pronkzucht en devotie. De overlevering van de gebeden in het Gruuthusehandschrift’, in: Frank Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen.* Amsterdam: Prometheus, 1992, 187–206.
- Oosterman, J.B., *De gratie van het gebed. Overlevering en functie van Middelnederlandse berijmde gebeden.* 2 dln. Amsterdam: Prometheus, 1995.
- Pleij, Herman, *Het gevleugelde woord. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1400–1560.* Amsterdam: Bert Bakker, 2007.
- Postlewaite, Laurie & Hüsken, Wim (red.), *Acts and Texts. Performance and Ritual in the Middle Ages and the Renaissance.* Amsterdam: Rodopi, 2007.

- Ramakers, Bart, 'Lezen als een toeschouwer. Over performatieve receptie van Middelnederlandse teksten', in: *Queeste* 11 (2004), 127-139.
- Reynaert, Joris, *Laet ons voort vrolyjc maken zanc. Opstellen over de lyriek in het Gruuthuse-handschrift*. Gent, 1999.
- Reynaert, Joris, 'Clausen, zinsbouw en versificatie in de abele spelen. Theatrale en stilistische aspecten van het "rijmoverschrijdend verzenpaar"', in: *Queeste* 16 (2009), 15-38.
- Reynaert, Joris, 'Minne, astrologie en kluzenaars: aspecten van een ideologisch spanningsveld in de "allegorische gedichten"', in: Frank Willaert (red.), *Het Gruuthuse-handschrift in woord en klank. Nieuwe inzichten, nieuwe vragen*. Gent: KANTL, 2010, 149-166.
- Rierink, M., 'De missing link: het Gruuthuseliedboek als schakel tussen het hoofse lied en rederijkerskunst', in: Herman Pleij e.a., *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen*. Amsterdam: Prometheus, 1991, 135-150.
- Shepherd, Simon & Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance*. Londen: Routledge, 2004.
- Van Bruaene, Anne-Laure, *Om beters wille: rederijkerskamers en de stedelijke cultuur in de Zuidelijke Nederlanden (1400-1650)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- Van der Poel, Dieuwke, 'Minnevragen in de Middelnederlandse letterkunde', in: Frank Willaert e.a., *Een zoet akkoord. Middeleeuwse lyriek in de Lage Landen*. Amsterdam: Prometheus, 1992, 207-218.
- Van Driel, Joost, *Prikkeling der zinnen: de diversiteit van stilistische Middelnederlandse epische poëzie*. Zutphen: Walburg Pers, 2007.
- Van Mierlo, Jozef, *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*. Deel II. 's-Hertogenbosch: Teulings' Uitgevers-Maatschappij L.C.G. Malmberg, 1940.
- Van Oostrom, Frits, *Het woord van eer. Literatuur aan het Hollandsche hof omstreeks 1400*. Amsterdam: Meulenhoff, 1987.
- Velten, Hans Rudolf, 'Performativität. a) Ältere deutsche Literatur', in: Claudia Benthien & Hans Rudolf Velten (red.), *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2002, 217-242.
- Vitz, Evelyn Birge, *Orality and Performance in Early French Romance*. Cambridge: D.S. Brewer, 1999.
- Wirth, Uwe, 'Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität', in: Uwe Wirth (red.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, 9-60.
- Zumthor, Paul, 'The Text and the Voice', in: *New Literary History* 16 (1984), 67-92.
- Zumthor, Paul, 'Que'est-ce qu'un style médiéval?', in: Nicole Revel & Diana Rey-Hulman (red.), *Pour une anthropologie des voix*. Paris: INALCO, 1993, 35-46.

Naar aanleiding van ... / Apropos of ...

Het boek door de bomen. Over boekenlijsten en een vruchteloze zoektocht

BRAM CAERS

Naar aanleiding van: Albert Derolez e.a. (red.), *Corpus Catalogorum Belgii. The Medieval Booklists of the Southern Low Countries. Volume VII, The Surviving Manuscripts and Incunables from Medieval Belgian Libraries*. Brussel: Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 2009. 434 pp. ISBN 978-90-656-9056-2. Prijs: € 57,-.

Met de opgang vanaf de jaren negentig van de zogenaamde *Material of New Philology* vanuit het Angelsaksische onderzoek en vroeger al de *Überlieferungsgeschichtliche* aanpak van de germanistiek verschoof de aandacht ook in de medioneerlandistiek naar de handschriftelijke overlevering van teksten. Deze evolutie ligt in het verlengde van de gegroeide aandacht voor de context en functie van middeleeuwse literatuur, die vanaf de jaren tachtig in de medioneerlandistiek opgang maakte. De onvolprezen reeks *Corpus Catalogorum Belgii* (verder: *CCB*), onder hoofdredactie van Albert Derolez, ligt in de lijn van deze evoluties. In de eerder verschenen delen werden middeleeuwse boekenlijsten en catalogi uit het huidige België uitgegeven en voorzien van onontbeerlijke indexen. Op die manier werd het boekenbezit van middeleeuwse bibliotheken in kaart gebracht, waardoor teksten en handschriften konden worden bestudeerd in samenhang met de context waarin ze daadwerkelijk gebruikt zijn. Dat leidt soms tot opmerkelijke vaststellingen. Zo blijkt Chrétien de Troyes' *Yvain (Chevalier au*

Lion) wel degelijk vertaald te zijn geweest in het Middelnederlands, zoals we kunnen besluiten uit de vermelding bij het bezit van Jan IV van Gistel (†1417) van een *dietsch bouc sprekende van ystorien van Ingeland ende van den ruddere metten leeuwe ende andren*. Verder viel het grote onderscheid op tussen de boekenlijsten van de burgerij in Vlaanderen en Brabant en die uit Henegouwen. In Henegouwen beschikten burgers zeer vaak over ridderliteratuur, met name over Arturepiek, terwijl daarvan in Vlaanderen of Brabant bij de burgers en lagere edelen nauwelijks sprake was. Wel hebben we mogelijk te maken met een vertekend beeld aangezien de gegevens voor Vlaanderen en Brabant veelal komen uit testamenten van burgers die hun bezit aan religieuze instellingen nalieten.¹ Ander onderzoek op basis van boekenlijsten concentreerde zich op het bezit van één persoon, zoals onder meer door Janet Van der Meulen en zeer recent nog Frank Willaert en Renée Gabriël.²

Het zevende en laatste deel van het *Corpus Catalogorum Belgii* (onder redactie van Albert Derolez, Benjamin Victor en Wouter Bracke), dat in 2009 verscheen, biedt een interessant vervolg op de voorgaande delen. Men gaat immers niet uit van de overgeleverde boekenlijsten, maar van alle overgeleverde handschriften en wiegendrukken (*surviving manuscripts and incunables*) waarvan de herkomst bekend is. Dat de handschriften waarvoor men in de editie van de middeleeuwse boekenlijsten zes boekdelen nodig had nu in één enkel deel kunnen worden behandeld heeft twee belangrijke oorzaken. Ten eerste is uiteraard een groot deel van de in middeleeuwse catalogi opgesomde handschriften verloren gegaan,

1 In het geval van Henegouwen bevatten de lijsten een groot aantal testamenten van burgers die niet alleen aan religieuze instellingen legateerden, maar ook aan andere burgers. *CCB*. Deel IV, 328 e.v..

2 Janet van der Meulen, 'Avesnes en Dampierre, of "De kunst der liefde": over boeken, bisschoppen en Henegouwse ambities', in: D.E.H. de Boer e.a. (red.),

1299. *Één graaf, drie graafschappen*. Hilversum: Verloren, 2000, 47-72; Frank Willaert, *De ruimte van het boek*. Negentiende Bert-van-Selmlezing. Leiden: Stichting Neerlandistiek Leiden, 2010; Renée Gabriël, 'Boekenlijsten en "Material Philology"'. Methodologische overwegingen bij de boekenlijst van Michael van der Stoct (ca. 1394)', in: *Queeste* 16 (2009), 83-111.

en ten tweede is van vele wél bewaarde handschriften niet duidelijk vast te stellen tot welke bibliotheek ze hebben behoord. De inleiding somt een aantal criteria op die zijn gehanteerd om de *provenance* van een handschrift of incunabel vast te stellen. Evident zijn natuurlijk middeleeuwse eigendomsnotities, maar er zijn daarnaast een hele reeks andere manieren die een boek kunnen verbinden met een middeleeuwse bezitter. Soms echter vertonen handschriften uit hetzelfde klooster ook in codicologisch opzicht gelijkenissen: een kenmerkende verluchting, een typische foliëring of dito gebruikerssporen enzovoort. In andere gevallen is de inhoud cruciaal, bijvoorbeeld bij *obituarialia* of boeken waarin charters of oorkonden zijn gekopieerd. Bij deze criteria is terecht een onderscheid gemaakt tussen middeleeuwse (eigendomsnota's, vermelding in catalogi) en moderne gegevens. Moderne criteria zijn bijvoorbeeld een toewijzing door recent onderzoek, een latere, bijvoorbeeld zeventiende- of achttiende-eeuwse eigendomsnota of een vermelding in een moderne catalogus.

Een belangrijke beperking die men zich heeft opgelegd ten opzichte van de voorgaande delen is dat men enkel die handschriften en incunabelen heeft opgenomen die hebben behoord tot abdijen, kloosters, kapittels, kerken, kapellen, hospitalen en begijnhoven. Boeken uit de bibliotheken van vorsten en andere individuen, zo luidt het in de inleiding, zijn niet opgenomen. Dit lijkt me de belangrijkste tekortkoming van het voorliggende overzicht. Waar de geïnteresseerde mediëvist in de vorige delen iets op het spoor kwam in het bezit van een edelman (ik denk maar aan Jan IV van Gistel), is het nu niet mogelijk om in dit vervolgdeel de sporen van deze boeken of de gehele bibliotheek terug te vinden. Een verklaring voor het niet opnemen van deze informatie wordt niet gegeven. Ontbreken in deze boeken vaker dan elders eigendomsnotities? Zijn ze moeilijker aan een middeleeuwse eigenaar toe te wijzen omdat bijvoorbeeld binding en opmaak minder eenvormig waren dan in kloosters en abdijen? De lezer kan het zich afvragen, en was met wat extra toelichting bij deze beslissing al een eind op weg geweest.

Voor de handschriften en wiegendrukken die wel zijn opgenomen, bevat *The Surviving Manuscripts and Incunables from Medieval Belgian Li-*

braries een schat aan informatie. De boeken zijn geordend onder de geestelijke instelling waartoe ze behoorden, en die instellingen zijn gerangschikt naar de plaats waar ze gevestigd waren. Elke instelling krijgt een korte inleiding met verwijzingen naar secundaire literatuur en informatie over (mogelijke) eenvormigheid van de boeken die ertoe hebben behoord. Na wat beknopte informatie over het klooster en enkele regels over gemeenschappelijke kenmerken van de daar vervaardigde boeken (mét transcriptie van de voorkomende eigendomsnotities) volgt, onder de alfabetisch geordende bibliotheken waar de handschriften vandaag worden bewaard, het overgeleverde boekenbezit. De handschriften kregen binnen het CCB een nummer. Een willekeurig voorbeeld is een handschrift van Maerlants *Rijmbijbel* dat heeft behoord tot de bibliotheek van de kanunniken van Sint-Maartensdal in Leuven. Het handschrift dat met volgnummer 3019 is opgenomen onder de handschriften van de KB in Brussel, luidt: '720-22: e Iohannes de Mandeville, *Itinerarium*, neerl.; Iacobus de Maerlant, *Rijmbijbel*; cart., 290 mm., s. xv'. Daaruit halen we de huidige signatuur van het handschrift, de manier waarop het verbonden is met de Leuvense kanunniken van Sint-Maartensdal (de kleine *e* duidt op een identificatie via een middeleeuwse eigendomsnota), de inhoud, het materiaal ('cart.', d.w.z. papier), de afmetingen en een globale datering in de eerste helft van de vijftiende eeuw. Twee handige indexen laten de lezer toe snel te vinden wat hij zoekt. De *index auctorum operumque* bevat de auteurs en titels van werken, en de *index personarum et locorum* bestaat uit eigen- en plaatsnamen. Een index op de bewaarplaats van handschriften ontbreekt dan weer, wat het zoeken er niet eenvoudiger op maakt.

Het is de verdienste van de redacteurs dat al deze informatie, geput uit talrijke catalogi en handschriftbeschrijvingen, nu opnieuw tegen de achtergrond van de oorspronkelijke middeleeuwse bibliotheek terug te vinden is. Die samenhang kan immers een impuls zijn voor nieuw onderzoek. Stooker en Verbeij hebben in 1997 een gelijkaardig werk verricht, maar zij richtten zich specifiek op de Middelnederlandse handschriften, waardoor een reëel beeld van hoe de bibliotheek er moet hebben uitgezien (dus mét anderstalige teksten) moeilijker te reconstrueren

is. Ook is het *CCB* een meerwaarde door de opname van bibliotheken bezuiden de taalgrens, binnen het huidige België. Een voordeel van het corpus van Stooker en Verbeij ten opzichte van het voorliggende, is dan weer dat zij aangeven of een handschrift in het klooster waar het bewaard werd ook werd *geschreven*.³

Interessant is de vergelijking tussen de voorgaande delen van het *CCB* en dit zevende. In de meeste gevallen is die vergelijking een herinnering aan de betreurenswaardige teloorgang van een groot aantal handschriften in de periode vanaf de (late) middeleeuwen tot heden. In sommige gevallen is de vergelijking echter onmogelijk omdat er geen middeleeuwse boekenlijsten bekend zijn. Een eerste aanknopingspunt om in dat geval toch een idee te vormen van het historische boekenbezit van een religieuze instelling is dan de catalogus van Antonius Sanderus (Antwerpen 1586 – Affligem 1664), die in opzet vergelijkbaar is met het *CCB*. De bedoeling van zijn *Bibliotheca Belgica Manuscripta* was immers om het boekenbezit van een zo groot mogelijk aantal religieuze instellingen in kaart te brengen. Door boekenlijsten uit verschillende periodes te vergelijken en te combineren met beschikbaar archiefmateriaal kan een belangrijke bijdrage worden geleverd aan de geschiedschrijving van religieuze bibliotheken in de (Zuidelijke) Nederlanden. Minder belangrijk dan waarom zo vele boeken verloren zijn gegaan, is dan de vraag waarom precies de boeken in *CCB* 7 wél zijn bewaard. Hun weg is vaak min of meer te reconstrueren. In wat

volgt zal ik tonen hoe het materiaal van het *CCB* aanleiding kan geven tot een nader onderzoek naar de wederwaardigheden van de bewaard gebleven handschriften.

Eén van de instellingen waarvoor geen middeleeuwse boekenlijst is overgeleverd, is het regulierenklooster Ter Nood Gods in Tongeren.⁴ Uit de zeer uitgebreide lijst bij Sanderus kunnen we echter voorzichtig besluiten dat al in de (late) middeleeuwen dit klooster over een aanzienlijke bibliotheek beschikte.⁵ Volgens het *CCB* zijn van die weelde aan drukken en handschriften slechts 37 boeken overgebleven. Deze zijn veelal op basis van een bepaald soort *ex-libris* aan het Tongerse klooster toegewezen. Zeer waarschijnlijk is de bibliotheek van de regulieren tot op het einde van de achttiende eeuw grotendeels intact gebleven. Toen echter de Franse revolutionairen de Oostenrijkse Nederlanden overrompelden in 1795 was de bibliotheek in gevaar. Nog in hetzelfde jaar vaardigden de Fransen het bevel uit dat alle religieuze bibliotheken een catalogus van hun bibliotheek moesten bezorgen. Ondanks de vermoedelijke omvang van hun boekenbezit gaven de regulieren van Ter Nood Gods aan dat ze niet over een bibliotheek beschikten.⁶ In februari 1797 werd het klooster gesloten en verbeurd verklaard. Het domein werd verkocht aan een zekere Jaak van Strate van Schiedam, maar (een deel van) de boeken was vermoedelijk inmiddels in veiligheid gebracht.⁷

De boeken van de kloosters die wél positief reageerden op de Franse vraag, werden spoorslags naar Maastricht gevoerd, dat in de Franse

3 K. Stooker & Th. Verbeij, *Collecties op orde. Middel-nederlandse handschriften uit kloosters en semi-religieuze gemeenschappen in de Nederlanden*. Leuven: Peeters, 1997.

4 Dat is op zich verwonderlijk aangezien het *CCB* ook lijsten bevat van burgers die hun boeken nalaten aan religieuze instellingen. Henry Baillien wijst op het bestaan van dergelijke legaten aan de kanunniken van Ter Nood Gods: zie H. Baillien, 'Bibliotheken te Tongeren', in: *Limburg* XLV (1996), nr. 3-4, 119-137. Hier 123-124.

5 In Sanderus' overzicht beslaat de Tongerse catalogus maar liefst vijfentwintig bladzijden, goed voor 907 titels. De kanunniken zullen ook hun bibliotheek regelmatig hebben aangevuld, aangezien aan hun klooster een Latijnse school verbonden was die vereiste dat de bibliotheek de ontwikkelingen in de wetenschappen volgde. De lijst van Sanderus werd opgesteld in 1638. Vgl. Baillien: 'Bibliotheken te Tongeren', 124.

6 De reactie van Ter Nood Gods is niet bewaard, wel Franse correspondentie over die reactie. Andere kloosters uit het door de Fransen ingestelde departement Nedermaas bezorgden wel een uitgebreide catalogus. Verschillende zijn nog bewaard (zie Regionaal Historisch Centrum Limburg, Frans Archief, nr. 2467). Theo Coun vermoedt dat ook bij de grootschalige verkoop van in beslag genomen boeken in 1801 al boeken uit Tongeren waren: Th. Coun, 'De handschriftencollectie van Willem Jozef Gerard Van der Meer (1777-1864)', in: *Limburg* LXVIII, (1989), nr. 3, 155-164. Hier noot 3.

7 Kort over de verkoop is J. Paquay, 'Het Regulieren klooster en Latijnsch college te Tongeren', in: *Bulletin de la Société Scientifique et Littéraire du Limbourg* xxxvii (1923), 107-123, m.n. 118. Over de boeken: E. Persoons, 'Bijdrage tot de studie van het literaire leven in het Tongerse klooster "Ter Nood Gods"', in: *Limburg* XLV (1966), nr. 9-10, 248-260.

administratie als hoofdstad fungeerde van het departement Nedermas. De bibliothecaris van de nieuw ingestelde *École Centrale* aldaar, een zekere Cavelier, had de leiding over de herverdeling van het boekenbezit. Het beeld dat van deze Cavelier uit zijn talrijke brieven tevoorschijn komt is dat van een ietwat contraire, zeer strikte revolutionair die het op geleerdheid niet zo begrepen had. Mede daarom stelde de *conseil de conservation* in 1800 voor hem assistentie te verlenen van *professeurs des langues anciennes et des belles-lettres* die beter in staat zouden zijn de in beslag genomen boeken naar waarde te schatten. Men adviseerde om in elk geval de boeken ouder dan 1550 sowieso te bewaren. Alles wijst erop dat Cavelier dit advies naast zich neerlegde. Niets belette hem immers om, ook na de schifting, in 1801 toestemming te vragen de resterende boeken van geringe waarde, waaronder *un amas de bouquins flamands*, openbaar te verkopen, enerzijds omdat die niet van nut waren in de *École Centrale* en anderzijds simpelweg ook omdat ze te veel plaats innamen in de prefectuur.⁸

Pas enkele jaren later, in 1803, kwam aan het licht dat de regulieren over hun bibliotheek hadden gelogen: de Franse administratie legde beslag op een kist boeken afkomstig uit Ter Nood Gods. Cavelier besloot na een oppervlakkig onderzoek dat het ging om *volumes d'une tres petite valeur*, met name *théologiens, casuistes et autres écrits de l'école ancienne*. Aangezien de *École Centrale* van die boeken al dubbels bezat, adviseerde Ca-

velier deze boeken te verkopen. In 1804 ontving hij daarvoor toestemming van het ministerie van Binnenlandse Zaken, en de boeken werden in datzelfde jaar in Tongeren openbaar verkocht.⁹

Enkele van de handschriften uit deze kist worden vandaag in de KB in Brussel bewaard, en zijn opgenomen in het zevende deel van het *CCB*.¹⁰ Het is echter onmogelijk dat de in 1803 ontdekte kist de gehele Tongerse bibliotheek heeft bevat. Mogelijk slaagden de regulieren er toch in om een deel van hun boeken in veiligheid te brengen voordat het klooster verbeurd werd verklaard in 1796. P. Gilbert Remans stootte in de jaren veertig op enkele handschriften afkomstig uit Ter Nood Gods in het kasteel Jongenbos in Vliermaalroot bij Kortesse, en sprak het vermoeden uit dat misschien wel het hele boekenbezit van de kannuniken op de zolders van het kasteel verborgen was geweest. Bepaald ontmoedigend is zijn toevoeging dat op Jongenbos 'sinds een zestigtal jaren duizenden van die stukken die niemand lezen kon, verbrand werden'.¹¹ Ondertussen is het feit dat de zolders van Jongenbos de hele bibliotheek van Ter Nood Gods herbergden in twijfel getrokken, en lijkt het waarschijnlijker dat slechts een deel van het Tongerse boekenbezit op Jongenbos terecht kwam.¹² Vandaag resten ons waarschijnlijk slechts die handschriften die Remans liet onderbrengen bij de franciscanen in Hasselt, en die ondertussen zijn overgebracht naar de KB in Brussel.¹³

Opmerkelijk is dat de lijst in het *CCB* niet naadloos overeenkomt met lijsten van bewaar-

8 Brief van 5 Thermidor IX (24 juli 1801). Bewaard is ook Caveliers 'projet d'affiche', waaruit we kunnen opmaken dat de boeken bij elkaar werden gebonden naar grootte. RHCL, Frans Archief, nr. 2468. Vermoedelijk werden bij deze verkoop toch al enkele Tongerse boeken te koop aangeboden. Daarover Coun, 'De handschriftencollectie', noot 3. Deze boeken zijn niet opgenomen in het *CCB*, vermoedelijk omdat hun herkomst onzeker is.

9 De briefwisseling tussen Cavelier en het Ministerie is integraal bewaard: RHCL, Frans Archief, nr. 2468. Een gedeeltelijke uitgave bij E. Persoons, *Franse bronnen over Limburgse bibliotheken*. Hasselt: Provinciale bibliotheek, 1963, 39-40.

10 Vermoedelijk gaat het om de handschriften van de tweede reeks (*CCB*. Deel VII, 320). De meeste van deze handschriften werden in 1888 aangekocht uit het bezit van J. Camberlyn. Merk op dat hs. KB II 476 niet in

het *CCB* is opgenomen, terwijl het wel wordt genoemd door Persoons, 'Bijdrage tot de studie', 260.

11 G. Remans, 'Een onbekend leven van de Gelukz. Jan Ruysbroec ontdekt', in: *Limburg* xxvii (1947-1948), nr. 10-11, 181-185. Citaat op 182.

12 Coun, 'De handschriftencollectie', 148-160.

13 Het gaat in elk geval om handschriften IV 421, IV 423, IV 424. Zie T. Glorieux-De Gand, 'Provenances monastiques des manuscrits médiévaux des anciens Pays-Bas méridionaux de la IVe série à la Bibliothèque Royale Albert Ier à Bruxelles', in: P. Cockshaw e.a. (red.), *Miscellanea codicologica F. Masai*, Gent: Story-Scientia, 1979, 559-575; J. Deschamps, 'Middel nederlandse handschriften in de KB, Vierde reeks (1952-1977)', in: *Archief- en bibliotheekwezen van België* 48 (1977), 657-689; en id., *Vijf jaar aanwinsten 1969-1973*. Brussel: Koninklijke Bibliotheek, 1975, 105.

de Tongerse boeken die eerder werden gepubliceerd. De beperkte lijst van E. Persoons uit 1966 bevat drie handschriften en een fragment, die alle niet lijken voor te komen in het *CCB* (Brussel, KB, II 476; Hasselt, Rijksarchief, Fragm. Neerl. 3; Hasselt, Minderbroeders, III; Luik, UB, 229).¹⁴ Nochtans bevat bijvoorbeeld het Brusselse handschrift eigendomsnotities van Ter Nood Gods.¹⁵ Het Luikse handschrift dat Persoons vermeldt, heeft kennelijk behoord tot de bibliotheek van de Luikse Kruissheren, maar het handschrift van de Hasseltse minderbroeders, dat heiligenlevens en excerpten uit Augustinus bevat, komt wel uit Tongeren en is in het *CCB* evenmin opgenomen.¹⁶ De meeste van de handschriften van de franciscanen in Hasselt werden in 1966 overgedragen aan de Koninklijke Bibliotheek, maar kennelijk behoorde dit handschrift niet tot die groep. Vandaag is de bewaarplaats onbekend, mogelijk de reden waarom dit handschrift in het *CCB* geen plaats heeft gekregen.¹⁷

Ook als we het *CCB* vergelijken met de *Bibliotheca Neerlandica Manuscripta* zijn een aantal verschillen op te merken. Het *CCB* bevat een aantal handschriften die niet in de *BNM* zijn opgenomen (het gaat om de handschriften uit Cambridge, Ann Arbor en Westmalle), maar evengoed ontbreken er handschriften die in de *BNM* ook aan de Tongerse regulieren worden toegewezen.¹⁸ Hoe dan ook is de lijst van *The Surviving Manuscripts and Incunables from Medieval Belgian Libraries* onvermijdelijk onvolledig; sommige handschriften zullen niet met zekerheid aan een bepaald

klooster toe te wijzen zijn, en weer andere liggen misschien nog ergens buiten het zicht van de redacteurs op ontdekking te wachten. Die laatste optie, na bovenstaand relaas over de Tongerse bibliotheek van Ter Nood Gods misschien meer een ijdele hoop dan een zekerheid, houd ik met de moed der wanhoop open voor een belangrijk handschrift in mijn eigen onderzoek.

Ergens aan het einde van de vijftiende eeuw werd in Mechelen een handschrift opgesteld met een prozakroniek over de stad. Dit handschrift moet daarna, misschien al in de eerste helft van de zestiende eeuw, misschien later, in de bibliotheek van Ter Nood Gods in Tongeren zijn opgenomen. Hoe dan ook werd in 1630 een derde afschrift gemaakt van de kroniek, waarin ditmaal de Tongerse bibliothecaris Johannes Voets vermeldde dat het origineel in Tongeren berustte.¹⁹ Vervolgens vermeldt Sanderus' *Bibliotheca Belgica Manuscripta* onder de boeken van Ter Nood Gods ook een *Historia Mechliniensis*. Daarna werden nog enkele achttiende-eeuwse afschriften gemaakt, en werd expliciet verwezen naar een Tongers handschrift met de kroniek in het Septemberdeel van de *Acta Sanctorum* (1746-1762).²⁰ Ook werden gedurende de zeventiende en achttiende eeuw talrijke kopieën vervaardigd, waardoor de prozakroniek, die handelt over de geschiedenis van Mechelen, vreemd genoeg bekend werd als 'Kroniek van Tongeren' (o.m. bij de achttiende-eeuwse historici J.B. Gramaye en G. de Azevedo). Het Tongerse handschrift waarop alle vandaag gekende redacties terug-

¹⁴ Persoons, 'Bijdrage tot de studie', 260.

¹⁵ J. Van den Gheyn, *Catalogue des manuscrits dans la Bibliothèque Royale de Belgique*. Deel IV, 359.

¹⁶ *Bibliotheca Neerlandica Manuscripta*, <http://picarta.pica.nl/DB=3.48/XMLPRS=Y/PPN?PPN=163930058>.

¹⁷ *Bibliotheca Neerlandica Manuscripta*, <http://picarta.pica.nl/DB=3.48/XMLPRS=Y/PPN?PPN=163427232>. Over dit manuscript ook G. Remans, 'Een nieuw handschrift met het leven van J. Ruusbroec door Pomerius in een onbekende Vita Abbreviata devoti domini Johannis Ruusbroec et primorum fundatorum Viridisvallis', in: *Ons Geestelijk Erf* 3 (1948), 287-303.

¹⁸ Buiten enkele handschriften waarvan de huidige bewaarplaats niet bekend is en die allicht om die reden uit het *CCB* zijn geweerd, zijn de volgende handschriften te vermelden: Tongeren, o.l.v.-Kerk, 21; Overpelt, Ursulinen, z.s. Ik heb niet kunnen nagaan of deze handschri-

ten nog op de gegeven plaatsen bewaard worden en hoe zeker hun attributie aan de Tongerse regulieren is.

¹⁹ Brussel, KB, 13.733. Over de Mechelse prozakroniek(en) in het algemeen: J. Verbeemen, *De vroegste geschiedenis van Mechelen*. Z.p., [1954]. Zie recenter nog B. Caers, 'Layered text formation in urban prose chronicles. The case of late Medieval Mechelen', in: Y. Desplenter e.a. (red.), *Between stability and transformation*. Gent: Academia press [ter perse].

²⁰ *Acta Sanctorum, Septembris*. 1746-1762 [1867]. Deel V, 535. In sommige literatuur is sprake van een achttiende-eeuwse boekenlijst van Ter Nood Gods, maar die is – m.i. terecht – door Theo Coun aan een andere bibliotheek verbonden. Zie Th. Coun, 'De zogenaamde achttiende-eeuwse bibliotheekcatalogus van Ter Nood Gods te Tongeren', in: Th. Coun e.a. (red.), *Hulde-album dr. F. Van Vinckenroye*. Hasselt, 1985, 119-125.

gaan, is niet bewaard. Zeer waarschijnlijk ging het, samen met het grootste deel van de Tongerse kloosterbibliotheek, verloren aan het einde van de achttiende of misschien gedurende de negentiende eeuw.

Bij de overgeleverde handschriften in het *CCB* is dan ook geen spoor terug te vinden van een *Historia Mechliniensis*. Dat de lijst van *Surviving Manuscripts and Incunables from Medieval Belgian Libraries* onvolledig is, kan men hopen, maar naar alle waarschijnlijkheid is het kroniekhandschrift, zoals zo vele andere, verloren gegaan. Hoe dan ook is het zevende deel van het *CCB* een prachtig vertrekpunt voor onderzoek naar middeleeuwse bibliotheken en de context van teksten en handschriften. Hopelijk kan nieuw onderzoek ondanks alles nog handschriften aan het licht brengen die tot op heden verloren gewaand werden.

Adres van de auteur: Prinsstraat 13 – S.D. 214, B-2000 Antwerpen. bram.caers@ua.ac.be

Wat is een boek? En andere vragen uit een overgangperiode

NELLEKE MOSER

Naar aanleiding van *Books in transition at the time of Philip the Fair. Manuscripts and printed books in the late fifteenth and early sixteenth century Low Countries*. Edited by Hanno Wijsman. Turnhout: Brepols Publishers, 2010. VI + 319 pp. ISBN: 978-2-503-52984-4. Prijs: € 61,-.

Dit boek over de overgang van handschrift naar druk, waarin bovendien oraliteit en beeldcultuur aan de orde komen, is zelf ook het uitvloeisel van wat met recht een multimediaal complex genoemd kan worden: een congres over boeken en handschriften in de tijd van Filips de Schone in 2006, een gelijktijdige tentoonstelling over de schatten van Filips de Schone in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel en een groot interdisciplinair onderzoeksproject *Urban Society in the Low Countries*, waarover men op de bijbehorende website (<http://www.ulb.ac.be//philo/urbs/>) alles kan lezen. In het inleidende hoofdstuk stipt Hanno Wijsman, die als organisator, onderzoeker, auteur en redacteur bij de totstandkoming van de bundel en de achterliggende projecten be-

trokken was, kort het verband aan tussen de huidige overgang van analoge naar digitale publicatievormen en de ontwikkelingen in de decennia na de uitvinding van de drukpers. Hij illustreert hiermee de actuele relevantie van het onderwerp, maar geeft tegelijk aan dat deze parallel niet volledig opgaat. Een essentieel verschil is dat boeken rond 1500 boeken bleven, ondanks alle veranderingen die er plaats vonden, aldus Wijsman. En die boeken, handgeschreven en gedrukt, staan centraal in de bundel als ‘fascinating vehicles of culture’ (p. 6).

Op de mogelijke overeenkomsten met ontwikkelingen die het boek vandaag de dag doormaakt, kom ik aan het slot van deze bespreking nog uitgebreid terug. Eerst laat ik de afzonderlijke bijdragen aan deze bundel de revue passer. Het is overigens niet de eerste bundel over dit thema; in 2004 verscheen onder redactie van Herman Pleij en Joris Reynaert *Geschreven en gedrukt. Boekproductie van handschrift naar druk in de overgang van Middeleeuwen naar Moderne Tijd*, voortgekomen uit drie symposia in Gent en Amsterdam. Die bundel verscheen in het Nederlands en stelt vooral het boek in stad en klooster in de Nederlanden centraal, terwijl de huidige bundel Engelse en Franse artikelen bevat en zich concentreert op een relatief korte periode (1470-1520), gekoppeld aan de persoon van één vorst (Filips de Schone) en het Bourgondisch-Habsburgse hof. Van de auteurs die aan de bundel uit 2004 meewerkten, komen Susie Speakman Sutch en Herman Pleij terug in de huidige bundel. Deze bevat twaalf bijdragen (waaronder drie van de hand van Wijsman) vanuit historisch, boekhistorisch, muziekhistorisch en kunsthistorisch perspectief, waarin zowel afzonderlijke casussen en bronnen belicht worden als overzicht geboden wordt op basis van kwantitatief onderzoek.

Na het inleidende hoofdstuk van Wijsman introduceert Jean-Marie Cauchies de hoofdpersoon, Filips de Schone, over wie hij in 2003 een biografie publiceerde (‘Philippe le Beau dans les livres: un “grand oublié” de l’histoire ...’). Cauchies laat zien dat Filips de Schone (Philippe le Beau, 1478-1506) als historische figuur lange tijd over het hoofd is gezien, voor zover hij al niet verward werd met de andere Filips de Schone (Philippe le Bel, 1268-1314), en dat, als er al over hem geschreven werd, het vaak in lauwe of mis-

prijzende bewoordingen was. Hij werd simpelweg overvleugeld door zijn naaste familieleden, zijn vader Maximiliaan I van Oostenrijk en zijn zoon Karel V, en hij stierf voordat hij volledig tot zijn recht had kunnen komen. Met een 'S'il avait vécu!' geeft Cauchies uitdrukking aan de onbenutte mogelijkheden. Uit zijn bijdrage wordt bovendien goed duidelijk hoezeer de aandacht voor de figuur van Filips de Schone verkaveld is geweest over de verschillende gebieden waar hij aan gelieerd was (Oostenrijk, België, Spanje) en die van de negentiende tot in de eenentwintigste eeuw ieder een eigen beeld van hem schetsen.

Diezelfde relatie tussen genealogie, geografie en representatie komt tot uitdrukking in de volgende bijdrage van Wijsman, 'Philippe le Beau et les livres: rencontre entre une époque et une personnalité'. Hij bespreekt de rol die boeken in het korte leven van Filips de Schone speelden. Welke boeken las hij, welke boeken bezat hij, welke boeken kreeg hij cadeau? De auteur neemt ons mee op een speurtocht door overgeleverde inventarissen en rekeningen naar huidige verblijfplaatsen van exemplaren die daarin vermeld zijn, op zoek naar titels, visuele elementen en gebruikssporen, die overigens lang niet altijd eenvoudig te interpreteren zijn. Mooi zijn de verbanden die Wijsman legt tussen deze ene lezer, zijn boeken en de mensen die bijdroegen aan zijn leesvaringen: voorvaders, familieleden, leermeesters, kroniekschrijvers. Met het door hun aangereikte leesmateriaal stuurden zij zijn ontwikkeling: boeken die hem losweekten van de invloed van zijn Oostenrijkse vader en juist vertrouwd maakten met Bourgondische, Franse, Vlaamse en bij de uitbreiding van zijn gebied ook Spaanse sferen. Hiermee werd een levenslange voorkeur voor Franse boeken (en politiek) gevestigd, zoals onder meer blijkt uit een Franse ridderroman die hij op zijn laatste reis naar Spanje bij zich had. Geleerden gaven hem boeken als kennismaking met hun gedachtegoed en een voorzichtige prikkel tot meenaa. Op zijn beurt deed Filips de Schone handschriften en (in mindere mate) gedrukte boeken cadeau aan familieleden, waarmee hij niet alleen zijn passie voor oude (veertiende-eeuwse) handschriften deelde, maar ook de banden onderhield en (in het geval van zijn kinderen) de opvoeding ondersteunde. Een andere vorm van

het delen van boeken zijn de gezamenlijke leessessies met hovelingen, waarvan inscripties in de boeken getuigen.

Doordat Cauchies en Wijsman de spotlights op hem richten, verandert Filips de Schone van een tweedimensionale in een driedimensionale figuur. Zij doen daarmee in feite niet onder voor laat-vijftiende-eeuwse manuscriptverluchters. Lieve de Kesel laat zien hoe deze kunstenaars in het laatste kwart van de vijftiende eeuw in een subtiel spel met licht en schaduw diepte aanbrachten in hun werk in haar bijdrage 'Heritage and Innovation in Flemish Book Illumination at the Turn of the Sixteenth Century: Framing the Frames from Simon Marmion to Gerard David'. De Kesel richt zich daarbij op de kaders van de miniaturen. Deze elementen worden gewoonlijk over het hoofd gezien, maar bieden een fascinerende blik op veranderingen in de verluchting van Zuid-Nederlandse handschriften rond 1475, en kunnen bovendien bijdragen aan het identificeren en bij elkaar brengen van los overgeleverde fragmenten. Terwijl voorheen een enkel lijntje de miniatuur afbakende van de omgeving, brengen latere boekverluchters op strategische plaatsen een extra licht en donker lijntje aan, waarmee de illusie wordt gewekt dat er een lijst om de afbeelding zit waar licht uit een externe lichtbron op valt. De Kesel geeft als tentatieve verklaring dat sommige van deze vernieuwende verluchters (zoals Gerard David) ook paneelschilders waren, met de nodige ervaring in het aanbrenge van schaduwen (p. 119). Eén stap verder zou een verklaring kunnen luiden dat zij een bewust spel speelden met de materialiteit, de tastbaarheid van het medium. De afbeelding staat niet langer *in* het boek, maar springt eruit, kan als het ware worden opgepakt. De grens tussen schilderij en boek vervaagt. Een andere interessante wisselwerking tussen media is te zien in een type kader dat door De Kesel wordt omschreven als 'print-like frames': een dikke, monochrome lijn die doet denken aan de afdruk van een houtsnede. Hier is weliswaar geen sprake van een driedimensionale illusie, maar wel van een verwijzing naar een ander, contemporain medium.

Het omgekeerde kwam ook voor, en misschien nog wel vaker: gedrukte boeken die naar de layout van handschriften verwijzen. De Kesel noemt dat verschijnsel reeds (p. 93-94), en ook

Marieke van Delft doet dat in haar bespreking van een gedrukt getijdenboek dat de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag in 2008 aankocht ('Illustrations in Early Printed Books and Manuscript Illumination: The Case of a Dutch Book of Hours Printed by Wolfgang Hopyl in Paris in 1500'). Van dit getijdenboek zijn drie exemplaren overgeleverd. Twee daarvan zijn op perkament gedrukt (waaronder het exemplaar in Den Haag), het derde exemplaar is op papier gedrukt. Met de exemplaren op perkament kwamen uitgevers tegemoet aan de smaak van een bibliofiel publiek, dat eigenlijk niet wilde merken dat een boek gedrukt was (misschien is dat ook de reden dat een uitgever als Vêrard de naam van de drukker wegkraste of door een miniatuur liet bedekken, zoals Van Delft op p. 139 schrijft?). Terwijl het exemplaar op papier louter gedrukte zwart-witillustraties bevat, hebben verluchters de bladen van de perkamenten exemplaren voorzien van kleurrijke kaders, en de gedrukte initialen en afbeeldingen overgeschilderd in de stijl van geïllumineerde manuscripten (waarbij ze tevens de structuur van het manuscript aan de gedrukte tekst oplegden, tegen de bedoeling van de drukker in). Helaas zijn de foto's bij dit artikel niet allemaal even scherp. Opmerkelijk genoeg is het enige exemplaar dat compleet is overgeleverd het 'goedkope' papieren exemplaar, terwijl perkament op zichzelf duurzamer is dan papier en deze luxe exemplaren waarschijnlijk ook met meer égard behandeld zouden worden – totdat ze in handen raakten van mensen die er bladen uitsneden om los te verkopen. Zo bezegelde hun schoonheid hun lot.

Terwijl getijdenboeken beschouwd kunnen worden als laatmiddeleeuwse bestsellers (Van Delft, p. 135), hebben andere teksttypen een veel beperktere oplage. De lokale markt voor gedrukte muziek bijvoorbeeld was snel verzadigd, omdat er naast de kerkelijke instellingen weinig individuele gebruikers waren. Gedrukte muziek zocht dus al snel noodgedwongen een publiek buiten de grenzen, omdat de oplage anders niet rendabel was. Deze gang van zaken heeft onze perceptie van de voorgaande periode gekleurd, en geleid tot de vraag hoe de internationale verspreiding van muziek in manuscriptvorm dan wel plaatsvond. Deze kwestie bespreekt Rob Wegman op kritische wijze in 'Publication befo-

re Printing: How Did Flemish Polyphony Travel in Manuscript Culture?'. Hij stelt dat er weliswaar voorbeelden zijn van muziek in handschrift die door politieke of diplomatieke contacten verspreid raakte, of door rondreizende musici, maar dat er geen sprake was van een structurele export van handgeschreven muziek naar het buitenland. Elke stad of religieuze instelling had genoeg aan de eigen componist, en het is een anachronistische misvatting om te veronderstellen dat componisten die nu beroemd zijn, in hun eigen tijd ook internationaal furore maakten: veel vaker waren ze louter lokaal bekend. Als de afzonderlijke casussen al een generalisatie toelaten, dan is het dat handgeschreven bladmuziek buiten de eigen kring werd verspreid doordat het cadeau gedaan en ontvangen werd. Wegman laat aan de hand van twee briefwisselingen zien hoe dit in zijn werk kon gaan: een vriend vroeg erom, zoals Rudolf Agricola deed aan de bevriende componist Jacobus Barbireau, of een componist stuurde ongevraagd muziek op, zoals Johannes van Soest deed aan het stadsbestuur van Neurenberg. Wegmans conclusie is dan ook dat de uitwisseling van muziek als geschenk afhankelijk is van persoonlijke relaties of de hoop om een persoonlijk relatie op te bouwen. Hoe en waarom dat gebeurde, verschilt van geval tot geval, en is hoe dan ook niet vergelijkbaar met de distributie van gedrukte muziek.

Van een verband tussen de geschenkfunctie en internationale verspreiding van handgeschreven muziek getuigen ook de muziekhandschriften die gedurende tientallen jaren door en onder leiding van Petrus Imhoff, alias Alamire, werden samengesteld en vervaardigd. Zie Saunders belicht in haar bijdrage ('Manuscripts in the Age of Print: Production, Function, and Destination of the Alamire Manuscripts') de totstandkoming en functie van deze handschriften aan de hand van de correcties, aan de manier waarop de muziek van de begeleidende tekst voorzien is, aan de verschillende handen die aan één transcriptie werkten en aan de manier waarop ze ingebonden zijn. Ze concludeert op basis van deze gegevens dat de Alamiremanuscripten, al komen ze uit één werkplaats, wat productie, intentie en gebruik betreft allerminst over één kam te scheren zijn. Ze onderscheidt twee hoofdgroepen, die in twee opeenvolgende perioden tot stand kwamen. De

vroege, perkamenten handschriften werden door het Bourgondisch-Habsburgse hof besteld om cadeau te doen aan contacten elders in Europa. Hier speelt de geschenkfunctie waar Wegman op wees, opnieuw een rol. De latere handschriften op papier hebben verschillende functies gehad, en kunnen onder meer voor opvoering bestemd zijn. In deze gevallen is er geen aanwijsbare relatie met het hof, maar vormen de producties een onderdeel van de commerciële onderneming van Alamire. Zo weekt Saunders een deel van de Alamire-productie, die gewoonlijk in zijn geheel met het hof wordt geassocieerd, los van die context, en vraagt zij aandacht voor Alamire als zelfstandig ondernemer.

Een heel andere rol speelt de geschenkcultuur in de bijdrage van Samuel Mareel ('Theatre and Politics in Brussels at the Time of Philip the Fair: the Leemans Collection'). Hierin bespreekt Mareel enkele voorbeelden van Nederlandstalige literaire teksten die betrekking hebben op de Bourgondisch-Habsburgse familie. Hij concentreert zich op een verzamelhandschrift met drie toneelstukken en een lang gedicht dat aan het begin van de jaren 1520 in Brussel werd samengesteld en dat gewoonlijk wordt aangeduid met de naam van de eerste eigenaar, Gielys Leemans. Hij schreef een eigendomsnotitie op het titelblad (helaas is deze in het onderschrift bij de foto ervan (p. 214) niet helemaal juist getranscribeerd; er staat 'Item in desen boec (niet: bouc) staen spelen van synne (niet: symie)'). Mareel richt zich op twee toneelstukken uit deze kleine collectie: het stuk dat Colijn Caillieu schreef bij de geboorte van het zusje van Filips de Schone, Margareta van Oostenrijk, in 1480, en het stuk dat Jan Smecken schreef op hertog Karel, de zoon van Filips de Schone. Mareel maakt overtuigend duidelijk dat het laatste spel niet geschreven werd bij Karels geboorte in 1500, maar hoogstwaarschijnlijk in 1505, toen Johanna van Castilië en Filips de Schone met hun kinderen van Brussel naar Spanje dreigden te verhuizen. De toneelstukken hebben enerzijds veel met elkaar gemeen: ze werden allebei geschreven door Brusselse stadsdichters in opdracht van het Brusselse stadsbestuur, en het zijn allebei tafelspelen waarin de centrale persoon symbolische geschenken aangeboden krijgt. De auteurs zetten dit stramien echter ieder op een geheel eigen wijze in, gekoppeld

aan de functie die het toneelstuk op dat moment in de geschiedenis vervult, zoals Mareel demonstreert en toelicht. Terwijl Caillieu in een periode vol politieke spanningen een poging doet de Bourgondisch-Habsburgse vorsten te doordringen van het belang van de geestelijkheid, de adel en het stadsbestuur (waarbij hij Brussel voorstelt als een tweede Bethlehem), tracht Smecken de relatief rustige periode te handhaven door Filips de Schone met zijn gezin en hof voor Brabant te behouden (waarbij hij Brussel voorstelt als een tweede Troje). Deze boodschappen werden door opvoeringen aan een breed publiek overgedragen.

Dat niet alleen literaire teksten een politieke lading hebben, betoogt Susie Sutch in 'Politics and Print at the Time of Philips the Fair'. Anders dan Mareel concentreert zij zich niet op lofzangen en gelegenhedswerk, maar op zakelijke teksten: verdragen, pamfletten en documenten die betrekking hebben op de stichting van een religieuze broederschap. Sutch laat zien hoe Arent de Keysere (en later zijn weduwe) in Gent op strategische momenten verdragen drukt die de stellingname van Gent tegenover Maximiliaan ondersteunen. Deze publicaties hadden volgens Sutch een sterkere propagandistische impact dan de pamfletten die in druk verschenen. In handschrift werden pamfletten namelijk snel onder de doelgroep verspreid, terwijl ze in gedrukte vorm vaak mosterd na de maaltijd waren. De drukpers was wel van groot belang bij de vestiging van een nieuwe religieuze broederschap die door Filips de Goede werd gesteund en die bij moest dragen aan het herstel van harmonie en eenheid in de Lage Landen: de broederschap van de Zeven Weeën. Sutch beschrijft hoe deze devotie zich ontwikkelde van schilderijen in kerken via de gedichten die bij deze schilderijen werden geschreven en de uitleg die daar vervolgens bij geschreven werd, naar gedrukte handboekjes met tekst en beeld aan de hand waarvan individuele gelovigen deze devotie zelf konden overdenken, tot en met de ontwikkeling van een gedrukte leidraad en liturgie voor de leden van de broederschap van de Zeven Weeën. Zo werd de devotie die om strategische politieke redenen in het leven was geroepen, gecodificeerd en geïnstitutionaliseerd door middel van de drukpers.

Terwijl de voorgaande bijdragen inzoomden

op specifieke casussen, doet Hanno Wijsman in 'Une bataille perdue d'avance? Les manuscrits après l'introduction de l'imprimerie dans les anciens Pays-Bas' een flink aantal stappen achteruit om van een afstand naar de ontwikkelingen te kijken. Dat wil zeker niet zeggen dat er in zijn betoog minder ruimte voor nuance is. Aan de hand van eerdere resultaten uit kwantitatief onderzoek door Uwe Neddermeyer en Eltjo Buringh en zijn eigen dissertatie schetst hij de geleidelijke overgang van handschrift naar druk van de zesde tot de achttiende eeuw, en legt hij een verband tussen golfbewegingen in de boekproductie en demografische ontwikkelingen (als de pest rond 1350 geen gat geslagen had in het groeiende aantal lezers, zou een uitvinding als de boekdrukkunst niet tot halverwege de vijftiende eeuw op zich hebben laten wachten). Paradoxaal verschijnselen krijgen daarbij steeds plausibele verklaringen, en keer op keer wordt duidelijk dat er geen sprake is van een revolutie, maar van een geleidelijke evolutie. Een van de vele voorbeelden is de scherpe daling in nieuwe geïllustreerde luxe handschriften in bibliotheken van adellijke personen na 1470. Het is verleidelijk om de komst van de drukpers daarvoor verantwoordelijk te stellen. In diezelfde bibliotheken zijn echter tot ver in de zestiende eeuw nog nauwelijks of geen gedrukte boeken aan te treffen. Pas de volgende generatie ging nieuwe gedrukte boeken kopen. Las de generatie van Filips de Schone dan helemaal niets? Dat strookt toch niet met het beeld van francofiële liefhebber van ridderromans, dat we eerder in dit boek van hem kregen. En inderdaad, gelezen werd er wel degelijk, zij het 'tweedehands' handschriften uit het familiebezit, die uit nostalgie gekoesterd werden. Een dergelijk teruggrijpen naar bestaande handschriften in een periode dat er weinig nieuwe handschriften werden geproduceerd deed zich ook al voor in de eerste helft van de vijftiende eeuw, toen de drukpers nog niet van invloed was.

Terwijl Wijsman nadrukkelijk spreekt van 'la résistance du manuscrit', en kanttekeningen plaatst bij het beeld dat handgeschreven boeken verdwenen zodra de drukpers het vermenigvuldigen van teksten gemakkelijker en sneller maakte, lijkt Renaud Adam in zijn bijdrage ('Imprimeurs en Brabant et en Flandre au temps de Philippe le Beau') aanvankelijk toch vooral uit te

gaan van de onstuitbare opmars van het gedrukte boek – diegenen die het gedrukte boek niet meteen omarmen, vormen bij hem toch vooral een uitzondering en geen reden om te twijfelen aan de enthousiaste woorden van vroege drukkers. De hoofdrolspelers in de bijdrage van Adam zijn dan ook de drukkers, en niet zoals bij Wijsman de kopiïsten en hun handschriften. Toch laat ook Adam zien dat de 'revolutie' niet zo snel verliep; hij signaleert een sterke terugval in drukkersactiviteiten tussen 1486 en 1490 ten gevolge van de door oorlogen veroorzaakte crisis. Dit had gevolgen voor de teksttypen die gedrukt werden ('veilige', goed verkoopbare genres zoals populaire literatuur en religieuze werken), voor de mobiliteit van de drukkers die elders hun geluk moesten gaan beproeven en voor de geografische en sociale organisatie van de drukkerswereld. Adam besluit dan ook met de opmerking dat zijn bijdrage 'imprimeurs en transition' had kunnen heten, waarbij het tijdvak waarin Filips de Schone leefde tevens een herstelperiode voor het gedrukte boek en zijn makers was.

De vraag naar revolutie of evolutie komt ook uitgebreid aan de orde in de bijdrage van Herman Pleij die de bundel besluit, 'Printing as a Long-Term Revolution'. Gedeeltelijk komt de beschouwing overeen met het inleidende hoofdstuk van Pleij en Jo Reijnaert in de eerdergenoemde bundel *Geschreven en gedrukt. Boekproductie van handschrift naar druk in de overgang van Middeleeuwen naar Moderne Tijd* uit 2004. Ook hier balanceert Pleij tussen het idee van de plotselinge revolutie en de geleidelijke overgang, waarbij hij de argumenten voor en tegen beide scenario's voortdurend afwisselt. Hij verzet zich tegen de gedachte dat het handschrift onmiddellijk afgedaan zou hebben met de intrede van de drukpers, en tegen de negatieve connotatie die men bij handschriften heeft als ouderwetse, onvolkomen voorlopers van het boek. Tegelijkertijd lijkt hij zich te distantiëren van de critici van Elisabeth Eisenstein, die wellicht de impact van het gedrukte boek weer al te zeer relativeren. Volgens Pleij is er wel degelijk sprake van een revolutie, maar dan wel van een langzame, die er een halve eeuw over deed om zijn revolutionaire aard te tonen, en eentje waar mensen aan moesten wennen. Hij laat zien hoe drukkers een nieuw lezerspubliek begeleidden bij het ontdekken van de

teksten die ze nu zelf konden lezen, doorbladeren en voorlezen, in plaats van louter beluisteren.

Dankzij expliciete leesinstructies (zoals 'lees het nog eens door als je het niet meteen begrijpt'), een overzichtelijke structuur en inhoudsopgave (met toelichting) kregen deze nieuwe lezers grip op een tekst. Pleij wijst in zijn betoog op de introductie van een ander nieuw medium, de televisie, om te illustreren dat gebruikers niet altijd meteen overweg kunnen met een nieuw medium. In de jaren vijftig werden de kijkers in het proces begeleid door mededelingen van de omroepster over het juiste gebruik van het toestel, en de interactie met het getoonde was ook nog een kwestie van wennen: als de omroepster de kijkers aan het einde van de avond gedag zei, wuifden de verzamelde familieleden terug, aldus Pleij (p. 294-295).

Dat brengt mij terug op de eerdere vraag in hoeverre de overgangperiode van handschrift naar druk te vergelijken is met de overgang van analoog naar digitaal, algemener gesteld: of de introductie van een nieuw medium steeds gepaard gaat met vergelijkbare verschijnselen. Als gedachtenexperiment en ter concretisering zal ik hieronder een aantal verschijnselen die ik in deze bundel ben tegengekomen, vergelijken met de overwegingen van de sprekers op het congres *The Unbound Book*, dat van 19 tot 21 mei 2011 plaatsvond in Amsterdam en Den Haag (<http://e-boekenstad.nl/unbound>). Het thema van dit congres was de overgang van het analoge naar het digitale boek en de gevolgen daarvan voor de productie, distributie en receptie van teksten.

Allereerst is er de vraag naar de onderlinge relatie tussen oud en nieuw medium: verdrijft het een het ander, of blijven ze juist lang naast elkaar bestaan; is er sprake van vijandigheid of complementariteit; van een revolutie of evolutie? In de inleiding bij de bundel schrijft Wijsman:

Now at the beginning of the twenty-first century this issue is gaining renewed interest largely because the transition in the means of data reproduction is currently so topical: five centuries ago the manuscript world made way for the world of printed books; in our own time texts on the screen (whether online or not) threaten the book. The parallel is thought-provoking and very interesting, but, as with all parallels, it also has its limits.

Wijsman lijkt hier te suggereren dat in beide gevallen het nieuwe medium het oude verdrijft of zelfs bedreigt, een enigszins negatief klinkende opvatting die niet strookt met de strekking van zijn betoog elders in de bundel, waarin hij de continuïteit van de ontwikkelingen benadrukt. Omgekeerd gebruikt Van Delft de introductie van internet juist om aan te geven dat oude en nieuwe media naast elkaar blijven bestaan, terwijl ze tegelijkertijd opmerkt dat de boekdrukkunst zich snel verspreidde ('The new technology spread rapidly over Europe, [...]', p. 132). Ondanks die snelheid verdreef het gedrukte boek het handgeschreven boek niet onmiddellijk:

Printed books did not immediately reduce the production of handwritten books. The introduction of the Internet offers a good comparison: the Internet and printed books are complementary media. Both have their own function, and sometimes influence one another. The same can be said for manuscripts and printed books in the fifteenth century. The coming of the printed book did not cause a revolution but a gradual transition from one medium to another. (p. 134)

Bij *The Unbound Book* waren ook beide visies vertegenwoordigd. Onder het congrespubliek leek de gedachte te overheersen dat er sprake is van een snelle, onafwendbare en positieve ontwikkeling, terwijl sommige van de sprekers kanttekeningen plaatsten bij de wenselijkheid en het tempo van de ontwikkelingen. Wat dat betreft zijn ook nu de equivalenten van enthousiaste drukkers, opgeluchte kopiïsten, zorgelijke monniken en huiverige lezers goed vertegenwoordigd.

We zagen dat zelfs de generatie die met de drukpers was opgegroeid, aan het handschrift gehecht bleef. Dat gold vooral voor de leden van de Habsburgse dynastie, die het geschreven woord associeerden met een lange familietraditie. Ook vandaag de dag wordt wel een onderscheid gemaakt tussen mensen die opgegroeid zijn met het nieuwe medium en niet beter weten (zogenaamde 'digital natives') en eerdere generaties, die er pas later in hun leven mee in aanraking gekomen zijn en eraan moeten wennen ('digital immigrants'). 'Digital natives' worden soms wat karikaturaal voorgesteld, als jongeren die vanzelf optimaal gebruik weten te maken van de ter

beschikking staande middelen, maar dat is maar schijn, zo stelde een van de sprekers op *The Unbound Book*: zij kunnen niet zonder begeleiding door oordeelkundige volwassenen, die vaak sneller hun weg weten te vinden op internet, om te leren hoe ze relevante en betrouwbare informatie kunnen scheiden van irrelevante en onbetrouwbare. Al was Filips de Schone misschien een 'print native' omdat hij na de uitvinding van de boekdrukkunst geboren was, toch kon hij voor een volledige appreciatie van de mogelijkheden van de drukpers (voor zover hij die überhaupt had) niet zonder een drukker als Govaert Bac, die de teksten voor de broederschap van de Zeven Weeën drukte.

In *Books in Transition* worden uiteenlopende verklaringen gegeven voor het voortbestaan van het handgeschreven boek. Volgens sommigen had een gedrukt boek niet het karakter en de warmte van het handgeschreven boek; men twijfelde aan de duurzaamheid van papier; gedrukte boeken konden – hoe goedkoop ze ook waren – voor sommige lezers te duur zijn; een handschrift kon met een specifieke uitvoering en band toegesneden worden op de toekomstige gebruiker, terwijl gedrukte boeken uniform zijn. Dezelfde soort argumenten, met uitzondering van het laatste, worden vandaag de dag, en ook op het congres *The Unbound Book*, ook gebruikt om de huiver voor digitale teksten te verklaren. Een digitale tekst ruikt niet zo lekker als een gedrukt boek, digitale informatie kan (of zelfs: zal) over tien jaar niet meer te raadplegen zijn, en voor het lezen van digitale teksten – al worden ze gratis ter beschikking gesteld – heb je een computer of *e-reader* nodig, en dat kan niet iedereen zich veroorloven. Opvallend genoeg is het laatste kenmerk van het manuscript dat gekoesterd werd, de mogelijkheid tot personalisering van de tekst, met digitale teksten juist weer toegenomen. De individuele lezer hoeft geen genoegen te nemen met een kant en klaar gedrukt en gebonden boek, maar kan zelf bepalen wanneer en hoe hij zijn boek 'on demand' laat afdrukken, met een eigen gekozen lettertype, layout of band.

De voorkeur voor het handschrift kon ook gekoppeld zijn aan een bepaald genre of teksttype. Muziekhandschriften werden nog lang in handschrift overgeleverd omdat er geen markt was voor een grote oplage in druk (Saunders, Weg-

man); pamfletten werden in handschrift verspreid omdat de drukpers de actualiteit niet kon bijhouden (Sutch); religieuze handschriften werden nog lang geproduceerd omdat gedrukte teksten niet konden tippen aan de kleurrijke en luxueuze verzorging (Wijsman). Dit roept de vraag op of er ook nu nog specifieke teksttypen zijn die langer in druk geproduceerd zullen blijven dan andere. Of misschien moet de vraag andersom gesteld worden: wat leent zich bij uitstek goed voor digitale publicatie? Het antwoord op deze vraag, zoals dat luidde bij *The unbound Book*, heeft vooral te maken met de omvang van de tekst en de mate waarin hij doorzoekbaar en actualiseerbaar moet zijn. Dikke monografieën leest men liever niet van een scherm, terwijl naslagwerken als het telefoonboek en het spoorwegboekje in de papieren versie vrijwel volledig afgedaan hebben en vooral digitaal gepubliceerd worden.

Een tweede aspect is de vormgeving van de oude en nieuwe media. Om tegemoet te komen aan sommige bezwaren tegen het gedrukte boek werden gedrukte boeken wel vormgegeven als handschriften. Marieke van Delft schrijft: 'In the beginning, printers aimed at producing printed books that resembled manuscripts. They used type that looked like manuscript letters, used initials which were, in the first years of printing, nearly always added by hand after the printing process, as in manuscript production, and they hired illuminators to embellish their books' (p. 134). Het omgekeerde, imitatie van de vormgeving of het formaat van het gedrukte boek in handgeschreven boeken, kwam ook voor (De Kesel, Saunders). Ook vandaag de dag is er een dergelijke overlap tussen oude en nieuwe media waar te nemen. Gedrukte teksten bevatten verwijzingen naar digitale media die zonder de bijbehorende techniek niet eens te doorgronden zijn voor de lezer van de tekst, zoals de weergave van een QR-code op posters en formulieren (een uit blokjes bestaande streepjescode die via een mobiele telefoon omgezet kan worden in de URL van een website). Omgekeerd zijn er elementen in digitale media die wijzen op een gehechtheid aan analoge media: het omslaan van de 'pagina' met het bijbehorende geluid in digitale tijdschriften, of een laptop-hoes die oogt als een kaft van een oude druk.

Wat is eigenlijk de relatie tussen de vormgeving van een medium en de definitie ervan, of

korter gezegd: wanneer is een boek een boek? Pleij merkt op dat de drukpers een stempel op het begrip boek heeft gedrukt: 'Likewise the notion *book* is automatically understood as representing a printed book, thus excluding books written by hand' (p. 288) en 'To him (Philip the Fair), books were still and exclusively: illuminated manuscripts. Or to put it politically correctly: books written and decorated by hand.' (p. 307). Wijsman benadrukt echter dat handgeschreven en gedrukte boeken allebei boeken zijn: 'Ever more research shows clearly that around 1500 many things changed, but books remained books even if they were produced less and less frequently by a scribe and more and more frequently by a printer' (p. 3) en 'tous deux sont, avant tout, des livres' (p. 257). Met deze opmerkingen lijkt hij te impliceren dat teksten op een scherm niet langer als boek omschreven kunnen worden. Zo beschouwd zou de titel van het eerdergenoemde congres, 'The Unbound Book', een *contradictio in terminis* zijn. Op het congres was de eerste sessie dan ook geheel gewijd aan de vraag 'What is a book?'. In hoeverre kun je een *e-book* een boek noemen? Na het aftasten en wegstrepen van de fysieke en functionele kenmerken van het (gedrukte) boek kwam een van de sprekers, Alan Liu, uiteindelijk tot de slotsom dat het boek 'a long form of attention' is. Er hoeft geen kaft omheen te zitten, maar de lezer moet er wel voor gaan zitten.

Maar hoe moet de lezer dan gaan zitten, en wat moet zij doen? Pleij omschrijft de problematiek van de fysieke omgang met een nieuw medium beeldend met de woorden: 'But there is still the problem of how to handle a copy of a printed book that is lying on your knees' (p. 295). Een boek horen voorlezen is niet hetzelfde als een gedrukt boek vasthouden, en de informatie via je oog op je in laten werken in plaats van via het oor vereist kennelijk een nieuwe vorm van concentratie en een herhaald herlezen. Nieuwe lezers van het gedrukte boek kregen uitgebreide instructie, onder meer over manieren om kleine brokjes informatie uit een tekst op te diepen en het advies om een boek ook eens van kaft tot kaft te lezen. Bij de aanschaf van een *e-reader* hoort vast ook een handleiding, maar daarin wordt niet uiteengezet hoe je moet lezen. Zappen en browsen hoeven we niet meer te leren. Toch wordt

de lezer juist bij een *e-reader* geconfronteerd met nieuwe beperkingen. Snel heen en weer bladeren is er niet meer bij, de lezer moet pagina voor pagina door het boek scrollen (zo beweerde althans een vragensteller tijdens het congres). Hoe het ook zij, ook bij het digitale boek wordt een verband gelegd tussen de fysieke ervaring en de mentale ervaring. Op het congres stelde Anna Mangen aan de orde welk effect het lezen van een scherm op de verwerking van kennis heeft, en daarbij bleek dat juist de fysieke aspecten van het vasthouden van het boek en het omslaan van de pagina bijdragen aan een goed begrip van de tekst. De laatmiddeleeuwse drukkers kunnen tevreden zijn, hun instructie is na eeuwen leesgedrag volkomen geïnternaliseerd.

Tot slot is er de vraag voor wie het nieuwe boek, of dat nu het gedrukte boek is of het *e-book*, eigenlijk bedoeld is, en wie er profijt van heeft. Tijdens het congres deed Arianne Baggerman de voorspelling dat het gedrukte boek een luxe-artikel voor de elite zal worden, terwijl de massa aangewezen zal zijn op digitale publicaties. Dit doet denken aan de tendens rond 1500, waar handgeschreven boeken en drukken op perkament voorbehouden waren aan de rijken en de gewone man het moest doen met gedrukte boeken op papier. Zoals Van Delft schrijft: 'In this manner he could serve ordinary customers with cheaper books on paper and could offer deluxe printed books, resembling manuscripts, to patrons and bibliophiles' (p. 135, ook op p. 156). Bij Wijsman luidt het: 'Les manuscrits luxueux furent essentiellement produits pour une élite noble et princière relativement restreinte' (p. 263) en 'Ce goût de l'élite pour les livres anciens surgit au moment où des livres moins chers s'offrent à un public plus large: les imprimés' (p. 266). Door de drukpers kwam het boek binnen het bereik van een veel groter publiek dan eerst, en de elite, die tot dan toe een monopolie op boeken had gehad, keert zich naar het verleden en koestert het handgeschreven boek. Ontwikkelingen in de vormgeving van het boek gaan hand in hand met ontwikkelingen in de commerciële exploitatie ervan. Niet alleen bij het congres *The Unbound Book*, maar ook daarbuiten zijn zorgelijke geluiden te horen over de gevolgen van digitaal publiceren op uitgevers, boekhandels en bibliotheken. Het gratis beschikbaar stellen van publicaties op

internet via Open Access mag dan doen denken op de geschenkcultuur die verbonden was aan het handgeschreven boek, maar in beide gevallen is er natuurlijk wel degelijk iemand die ervoor moet betalen, en in het huidige model lijkt dat de auteur te zijn. Bij academische publicaties is dat een minder groot probleem dan bij literaire: een academicus kan een beroep doen op fondsen als van NWO, of de universiteitsbibliotheek financiert de publicatie, terwijl een literair auteur juist hoopt met zijn werk zijn inkomen te verwerven. Wat dat betreft weet ik niet of Pleij gelijk heeft als hij schrijft dat juist literatuur zich leent voor experimenten in een zich opnieuw ontwikkelende markt: 'Nevertheless literature always remained an unpredictable and exciting article for the open market, right up to our own day' (p. 306; ook op p. 304 en 307). Misschien hangt de dynamiek van digitaal publiceren vandaag de dag wel af van academische publicaties.

Met het bovenstaande heb ik willen laten zien dat de overgangperiode van handschrift naar druk op zichzelf beschouwd al een fascinerende periode is, maar ook dat er mijns inziens concrete lijnen getrokken kunnen worden naar het heden. Een adequate en genuanceerde vergelijking tussen heden en verleden, die verder gaat dan intuïtieve vermoedens, moet echter wel stoelen op zorgvuldig en grondig onderzoek. Zulk onderzoek wordt in de hier besproken bundel gepresenteerd, in een boeiend, overtuigend en samenhangend geheel. Zo is de bundel onmisbaar voor wie in het verleden geïnteresseerd is, maar ook voor wie zich met de ontwikkelingen in de hedendaagse media bezighoudt.

Adres van de auteur: Vrije Universiteit Amsterdam, opleiding Nederlandse Literatuur, De Boelelaan 1105, 1081 HV Amsterdam. p.h.moser@vu.nl

Honderd jaren oorlog online uitgevochten! Een blik op *The Online Froissart*

CATHARINA PEERSMAN

Naar aanleiding van: Peter Ainsworth & Godfried Croenen (ed.), *The Online Froissart*, versie 1.1. HRI 2010 <<http://www.hrionline.ac.uk/onlinefroissart>>¹

Op 31 maart 2010 werd de website *Froissart en ligne / The Online Froissart* (<http://www.hrionline.ac.uk/onlinefroissart>) publiek toegankelijk, dankzij de steun van het Arts and Humanities Research Council (UK) en het Worldwide Universities Network. De voorstelling van de website ging nipt vooraf aan de opening van een internationale tentoonstelling in het Parijse Musée de l'Armée, gewijd aan de kronieken van Froissart en de honderdjarige oorlog (2 april-4 juli 2010). De website werd uitgebreid voorgesteld aan de hand van een rondetafeldiscussie tijdens het 45^e mediëvistencongres te Kalamazoo (14 mei 2010) en een presentatieseminarie aan de universiteit van Liverpool in de daaropvolgende maand. Inmiddels, mei 2011, staat *The Online Froissart* een jaar ter beschikking van wetenschappers en geïnteresseerden wereldwijd en is een eerste grondige inhoudelijke update achter de rug. Het is dus de hoogste tijd om een balans op te maken.

'Wat heeft *The Online Froissart* ons te bieden?', is ongetwijfeld de eerste en belangrijkste vraag die een potentiële gebruiker van de website zich stelt. Het antwoord kan even kort als krachtig zijn: zeer veel. En dan gaat het niet louter om de gevarieerde en rijke inhoud van de website, maar ook om de toepassingsmogelijkheden en het onderzoekspotentieel die daar hand in hand mee gaan. In vogelvlucht stip ik hier alvast de grote lijnen aan. Meer dan honderd transcripties van gedeeltelijke of volledige handschriften van boek I, II en III van de *Chroniques* van Jean Froissart zijn al opgenomen. Een aantal sleutelpassages voor historici werd naar het Engels vertaald. De website bevat een toepassing voor tekstcollatie en een degelijke zoekmachine, met links naar digitale fac-

¹ Bij de laatste revisie van deze tekst (oktober 2011) staat versie 1.2. online. De inhoud van de tekst verwijst naar versie 1.1.

simile's en de *Dictionnaire du Moyen Français*. Er zijn ook aparte onderdelen voorzien die essays, commentaren en een notenapparaat bevatten over de geschiedenis, de politiek en de persoonlijkheden van de veertiende eeuw. De hoeveelheid raadpleegbaar tekstmateriaal is nu al indrukwekkend, maar hoe ambitieus dit project ook is, een voorzichtige *caveat* voor de enthousiaste lezer is toch wel op zijn plaats: het gaat hier noodzakelijkerwijze om een *work in progress*, met komende updates ter uitbreiding van de transcripties, het notenapparaat, het beeldmateriaal, etc.

Dit omvangrijke project kon natuurlijk alleen tot stand komen als resultaat van intensieve interdisciplinaire samenwerking. 'Zoals elk bouwwerk het resultaat is van vele stenen en metselwerk, elke rivier van enig formaat zijn omvang dankt aan de plaatsen waar hij langs vloeit en de bronnen die erin uitmondend, zo worden ook de wetenschappelijke werken gemaakt, gecompileerd en samengesteld door verschillende klerken, want wat de ene niet weet, weet de andere wel ...' Ik citeer hier de kroniekschrijver zelf.² Zijn uitspraak geldt zeker ook voor de digitale wereld die rond zijn kronieken werd opgebouwd in *The Online Froissart*.³

In de volgende paragrafen ga ik wat dieper in op een aantal specifieke facetten van de website. Na een persoonlijke beschouwing over de algemene opbouw en de toegankelijkheid, behandel ik de waarde van *The Online Froissart* vanuit het perspectief van een aantal geschiedkundige hulpwetenschappen als teksteditie, paleografie, codicologie, stemmatologie e.d. Een algemene evaluatie en een bondige blik op toekomstperspectieven vormen de slotparagraaf.

² ... *tout edifice est ouvré et maçonné, l'une pierre après l'autre, et toutes grosses rivières sont faites et rassemblees de divers lieux et de plusieurs sources, aussie les sciences sont faites et compiles et extraittes de plusieurs clers, et ce que l'un ne sçet, l'autre sçet ...* Froissart, *Chroniques*, ms. Besançon 864 f.1. in: Peter Ainsworth & Godfried Croenen (ed.), *The Online Froissart*, versie 1.1. HRI, 2010.

³ De algemene leiding en editie berustte en berust bij Peter Ainsworth en Godfried Croenen. Transcripties en XML-aanduidingen werden gemaakt door Peter Ainsworth, Vanessa Cardoso, Godfried Croenen, Simon Littler, Valentina Mazzei, Hartley Miller, Florent Noirfalise, Natasha Romanova, Mary Rouse, Richard Rouse, Rob Sanderson, Dirk Schoenaers en

Bij een eerste bezoek aan de website valt onmiddellijk op dat de gebruiksvriendelijkheid een prioriteit was voor de makers van de *Online Froissart*. Het basismenu met de kopjes 'home', 'manuscripts', 'apparatus', 'search', 'about the edition', 'project' en 'help' is niet enkel op de beginpagina te raadplegen, maar blijft dankzij een menubalk bovenaan het scherm zichtbaar ongeacht het onderdeel van de website waarin men zich bevindt. En dat is toch wel handig als men, bijvoorbeeld, twee manuscriptversies van de proloog vergelijkt en dan de frequentie van een woord als *langaige* wil opzoeken. De website kan overigens in twee talen geraadpleegd worden: *The Online Froissart* zal ongetwijfeld het grootste publiek bereiken, maar gezien de brontaal van Froissarts kronieken kan de Franstalige versie, de *Froissart en ligne*, geenszins achterwege blijven. Men kan van de Middelfranse transcripties elk woord aanklikken voor een link naar het overeenstemmende lemma in de *Dictionnaire du Moyen Français* (DMF) voor een beter tekstbegrip. Bovendien kan de gebruiker naast de transcriptie de Engelse vertaling laten verschijnen. Kortom, dankzij de wetenschappelijke samenwerking over het Kanaal heen is de website van Froissarts relaas over de honderdjarige oorlog toegankelijk in de talen van beide partijen. Als dusdanig vormt de website een mooi wetenschappelijk tegenwicht voor even entertainende als educatieve publicaties in de trant van *1000 years of annoying the French* die de eeuwenoude haat-liefderelatie tussen Fransen en Engelsen op een ludieke manier in de verf zetten.⁴

Dat de *Online Froissart* in de eerste plaats als een werkinstrument bedoeld is, blijkt niet lou-

Gem Wheeler, de annotatie was het werk van Peter Ainsworth, Katariina Närä en Inès Villela-Petit. De vertaling van sleutelpassages naar het Engels is het werk van Keira Borrill, de essays zijn van de hand van Peter Ainsworth, Christopher Allmand, Godfried Croenen, Anne Curry, Valentina Mazzei, Katariina Närä en Inès Villela-Petit. David Cooper en Colin Dunn namen de digitale fotografie op zich, terwijl de technische ontwikkeling van de website (versie 1.1, 2010) te danken is aan Jamie McLaughlin, Michael Meredith, Michael Pidd en Gilles Souvay.

⁴ Stephen Clarke, *1000 years of annoying the French*. London: Transworld Publishers, 2010.

ter uit de gebruiksvriendelijkheid en de transparante websitestructuur. Men vindt op de website bijvoorbeeld geen traditionele biografie van kroniekschrijver Froissart. In de namenindex staat bij Jean Froissart de bondige informatie:

Poet and chronicler from Valenciennes in the county of Hainault. Author of four Books of Chroniques, of an Arthurian romance (Meliador), and of a considerable body of lyric and crypto-autobiographical and dream poetry inspired in part by the Roman de la Rose and the works of Guillaume de Machaut.

Voor uitgebreidere gegevens wordt de websitegebruiker doorverwezen naar de paragraaf die Michael Jones in de DNB aan de auteur wijdde en naar een essay van de hand van Peter Ainsworth, dat zich op de website zelf bevindt. In de categorie *Essays* zijn momenteel (mei 2011) zeven teksten terug te vinden die diverse aspecten van de kronieken behandelen, gaande van oorlogsvoering in de veertiende eeuw over een studie van oorlogsminiaturen tot het politieke klimaat in Frankrijk en Engeland tijdens de honderdjarige oorlog.⁵ Naarmate de updates vorderen, zullen er meer essays aan de bestaande collectie worden toegevoegd, maar de huidige bundeling biedt al zeer uitgebreide en gedetailleerde informatie, een kwaliteitsvolle congresbundel waardig.

De basis van de website wordt gevormd door de manuscripten en hun transcripties. Het is een zeer aanzienlijke hoeveelheid tekstmateriaal die hiervoor geïnventariseerd, getranscribeerd en geannoteerd werd – en wel in het bijzonder wanneer men in aanmerking neemt dat *The Online Froissart* werd gerealiseerd met projectgeld voor een termijn van twee en een half jaar en enkele voorafgaande doctoraatsprojecten. Honderdzes-tig manuscripten daterend van het eind van de veertiende tot het eind van de vijftiende eeuw

zijn verwerkt, hetgeen op zich al een schat aan materiaal verschaft voor onderzoek vanuit stemmatologisch of intertekstueel perspectief. Het bijeenbrengen van de manuscripten bracht ook minder evidente resultaten met zich mee: zo werd in het handschrift Berlin Hamilton 266 een onbekende versie C ontdekt en werden handschriften uit privé-collecties zoals het Stonyhursthandschrift eindelijk ontsloten. Dankzij de transcripties en de uitstekende digitalisering van de bekende en (her)ontdekte manuscripten is het nu mogelijk de productie van de handschriften te bestuderen en bepaalde theorieën over de verschillende versies en hun chronologie te herzien. Met behulp van de collatietoepassing kunnen de verschillende versies van dezelfde tekst naast elkaar geplaatst worden voor vergelijking. Op die manier worden niet alleen inhoudelijke verschillen zichtbaar, maar ook dialectkenmerken en verschillen in spelling en woordorde. Dat elk woord ook nog eens aanklikbaar is en doorgelinkt naar de *Dictionnaire du Moyen Français* (DMF) is een meerwaarde voor zowel taalkundigen als historici.

Als hoofddoel heeft de *Online Froissart* het ontsluiten van de handschriften voor verder onderzoek en niet het opstellen van een kritische editie of de realisatie van diplomatische transcripties *an sich*. Dat utilitaire basisprincipe is, mijns insziens, de sleutel tot succes van deze zeer omvangrijke onderneming. De grondslag van het project is een kwalitatief hoogwaardige basistranscriptie, opgemaakt volgens duidelijk afgebakende editieprincipes, die de *conditio sine qua non* vormt voor elk type historisch of filologisch onderzoek. Gezien het belang van de teksten en hun transcripties, besteedt de website dan ook veel metatekst aan de editie. Naast informatie over de inhoud, de materiaalselectie, de versies, copyrightprincipes is er een uitgebreide en

5 Peter Ainsworth, 'Jean Froissart: Chronicler, Poet and Writer', in: Peter Ainsworth & Godfried Croenen (ed.), *The Online Froissart*, versie 1.1. HRI, 2010. <<http://www.hrionline.ac.uk/onlinefroissart/apparatus.jsp?type=intros&intro=f.intros.PFA-Froissart>> Christopher Allmand, 'The War in the Fourteenth Century', idem. <<http://www.hrionline.ac.uk/onlinefroissart/apparatus.jsp?type=intros&intro=f.intros.CA-War>>

Inès Villela-Petit, 'The Artists: The Giac Master and the Boethius Master, illuminators of the war', idem. <<http://www.hrionline.ac.uk/onlinefroissart/apparatus.jsp?type=intros&intro=f.intros.IVP-Artists>> Anne Curry, 'France, England and the Political Climate, 1400-1415', idem. <<http://www.hrionline.ac.uk/onlinefroissart/apparatus.jsp?type=intros&intro=f.intros.AC-PoliticalClimate>>

zeer specifieke citeringswijzer te vinden, evenals scrupuleus uitgewerkte editie- en vertaalprincipes. Dit is eigenlijk wat men van een digitaal wetenschappelijk project van dergelijke omvang verwacht.

Dat de teksten niet enkel in getranscribeerde vorm raadpleegbaar zijn, is een geweldige troef van de website. Dankzij *Virtual Vellum*, een *freeware* toepassing die speciaal voor het project werd ontworpen, zijn (enkele van) de originele handschriften digitaal in al hun glorie te bekijken. Slechts een deel van de miniaturen is reeds beschreven, maar de waarde ervan staat al vast: dankzij de *Online Froissart* kan het gebruik van kanonnen nu terug gedateerd worden tot ca. 1420. De algemene kwaliteit van dit digitale beeldmateriaal is werkelijk zonder weerga. Dat de beeldresolutie van *Virtual Vellum* 600 dpi bedraagt, zegt weinig op zich. Een voorbeeld illustreert mijn punt oneindig veel beter dan alle mogelijke technische gegevens. Op folio i v van volume 1 van ms. Austin 48 staat boven de twee tekstkolommen een veelkleurige miniatuur van een gevechtsscène omgeven door rijkelijk versierde florale motieven. Zelfs bij een uitvergroting van 100% – en dan is het maximum nog niet eens bereikt – blijft alles haarscherp: specialisten in wapenkunde kunnen zonder enig probleem de veertjes op de pijlen tellen of de verschillende stijlen in de hoofddeksels onderscheiden. De heraldische tekens op de banieren, die slechts kleine en vaag lijkende details zijn bij een reproductie op ware grootte, worden duidelijk zichtbaar. Van de miniatuur kunnen bij nadere vergroting bijna de korrels van de pigmenten onderscheiden worden. De helderheid waarmee ook de tekst doorkomt, brengt elke filoloog aan het water-tanden: elke pentrek wordt onthuld en zelfs de schaduw van de tekst op de ommezijde schemert in de digitale versie door het perkament. Of men nu de handschriften in hun geheel, of uitsluitend de miniaturen of de teksten wil bekijken, dit beeldmateriaal laat het allemaal toe. Ter vergelijking: de gedigitaliseerde manuscripten van de Bibliothèque Nationale de France in Gallica

verliezen aan scherpte voor zowel tekst als miniaturen bij eenzelfde uitvergroting van 100% (die bij hen overigens het maximale niveau is) en het moet gezegd dat het afbeeldingsprogramma van Gallica niet enkel minder mogelijkheden biedt, maar ook minder gebruiksvriendelijk is.

Zoals elke zichzelf respecterende website, heeft ook de *Online Froissart* een zoekfunctie. In dit geval zelfs een heel gedetailleerde waarin het domein van de zoekopdracht kan beperkt worden tot de transcripties, vertalingen, essays en/of het notenapparaat, bepaalde boeken van de kronieken of specifieke handschriften. Bijzonder interessant vind ik de opdeling van de categorie teksttypes, waarin specifiek gezocht kan worden binnen o.a. de verhalende stem, de directe rede, de heraldische beschrijvingen, geciteerde documenten of notities van de kopiïsten. Aangezien mijn huidig onderzoek zich toespit op taalperceptie en – gebruik, viel mijn oog al snel op de mogelijkheid ‘languages’ in de instelling van het teksttype.⁶ De mogelijkheden binnen die categorie waren Middelfrans, Latijn, Gascon en Duits. Ik vatte prompt het plan op om een kleine casestudy van meertalige fragmenten te maken voor deze recensie, maar moest dat snel laten varen. Een corpusje samenstellen met tekstfragmenten in een bepaalde taal, louter op basis van de instellingen van taal, type document en dergelijke, is onmogelijk op de website. Er moet namelijk altijd een specifieke zoekterm ingevoerd worden. Toegegeven, meestal wordt er op een specifieke term gezocht, maar ik betreur het wel enigszins dat een zoekfunctie met een dergelijke uitgebreide set parameters geen ‘default’-functie heeft die gewoon al het tekstmateriaal selecteert dat binnen de ingestelde parameters valt, ongeacht de aan- of afwezigheid van een zoekterm.

Misschien is dit wel een van de onderdelen die bij een volgende update zullen worden aangevuld. De projectleiders hebben namelijk twee updates per jaar contractueel vastgelegd bij de digitale uitgever *HRI online*. In de loop van de updates zullen nieuwe handschriften worden toegevoegd (hopelijk ook facsimile's, maar daar-

6 Catharina Peersman, ‘Taalgebruik en taalperceptie in het graafschap Vlaanderen: de sociolinguïstische impact van 1302’ (Postdoctoraal onderzoek aan de

K.U.Leuven voor het Fonds Wetenschappelijk Onderzoek – Vlaanderen/FWO), 2009–2012.

voor is het projectteam aangewezen op de medewerking van bibliotheken die bereid zijn om hun handschriften zelf te fotograferen), codicologische beschrijvingen van alle manuscripten en verdere beschrijvingen van de miniaturen. Verder zijn er logischerwijze ook meer transcripties en een broodnodige aanvulling van het prosopografische notenapparaat gepland. Dit laatste bevat immers nog veel lemma's waarbij louter *no further information is currently available for this item* vermeld staat en het telt nog een groot aantal fouten. Er zijn bijvoorbeeld lemma's te vinden als *son pais* in de sectie *place* van de *name index*, of *sien clerchevalier secretaire* (sic) en *deux oncles* in de sectie gewijd aan de personen. Naast deze beide secties zijn er vier alsnog lege secties onder de labels *institution*, *collective*, *event* en *people*, waarbij ik mij afvraag waarin deze laatste sectie zou kunnen verschillen van *person*. Verdere aanvulling zal dit ongetwijfeld uitwijzen.

Kortom, er is nog werk aan de winkel voor het team dat achter de *Online Froissart* staat. De huidige onvolmaaktheden beletten echter niet dat de kwaliteit van dit schitterende *work in progress* tot haar recht komt voor elke bezoeker van de website. Of men nu de miniaturen op groot scherm projecteert om het publiek warm te maken voor miniatuurkunst of de verschillende handschriften wenst te vergelijken voor stemmatologisch of codicologisch onderzoek, of men nu de beschrijving van de slag bij Sluis wil lezen in de Engelse vertaling of het Middelfrans van Froissart onderzoekt op invloeden van het Picardisch, de website biedt in alle opzichten een schat aan tekst- en beeldmateriaal in een gebruiksvriendelijke interface. Eigenlijk had deze recensie dus allang terzijde moeten liggen, terwijl de browser u naar <http://www.hrionline.ac.uk/onlinefroissart/index.jsp> voert ...

Adres van de auteur: K.U. Leuven, Faculteit Letteren, Subfaculteit Taalkunde, Blijde Inkomststraat 21 pb. 3308, B-3000 Leuven. catharina.peersman@arts.kuleuven.be

Nieuwe strijdpunten rond het Gruuthuse(?)-handschrift

DIEUWKE VAN DER POEL

Naar aanleiding van: Frank Willaert (red.), *Het Gruuthuse-handschrift in woord en klank. Nieuwe inzichten, nieuwe vragen*. KANTL-colloquium 30 november 2007. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2010. 228 pp. ISBN 978-90-72474-83-4. Prijs: € 25,-.

De spectaculaire aankoop door de KB te Den Haag van het Gruuthuse-handschrift heeft het onderzoek rond deze intrigerende codex en zijn inhoud in een stroomversnelling gebracht. Het handschrift dat zo lang zorgvuldig afgeschermd in privébezit bewaard werd, is nu optimaal toegankelijk via <http://www.kb.nl/galerie/gruuthuse>, een website rijk gevuld met afbeeldingen, een handschriftbeschrijving, een diplomatische editie van tekst en muziek, toelichtingen en muziekopnamen. De hier te bespreken bundel is voortgekomen uit het interdisciplinaire colloquium dat in het jaar van de aankoop (2007) gehouden werd te Gent en laat zien hoezeer het onderzoek rond het Gruuthuse-handschrift in beweging is. De artikelen zijn alle van hoog niveau; een aantal brengen nieuwe inzichten omtrent de opbouw en wording van het handschrift (Herman Brinkman), de melodieën en de streepjesnotatie (Ike de Loos) en de historische context (Noël Geirnaert, op grond van Brugs archiefmateriaal: onder andere identificeert hij Egidius met de vrij jong gestorven Brugse makelaar Gillis Honin sr.). De bundel als geheel geeft de stemmen weer van wetenschappers die volop in discussie zijn over allerlei aspecten, soms langs elkaar heen praten, soms elkaar tegenspreken. In die zin maakt de bundel de ondertitel 'Nieuwe inzichten, nieuwe vragen' helemaal waar (al had daar wellicht nog aan toegevoegd kunnen worden: 'nieuwe strijdpunten'). Door deze veelstemmigheid vormt de bundel aantrekkelijke en stimulerende lectuur, en daarom wil ik deze bespreking vooral toespitsen op enkele van de punten van discussie, eerder dan alle bijdragen samen te vatten.

Door de aankoop is uitgebreid onderzoek van de codex mogelijk geworden. Brinkman geeft een gedetailleerd overzicht van de gefaseerde

totstandkoming van het handschrift, dat in zijn visie beschouwd moet worden als een project in ontwikkeling dat nooit helemaal is afgemaakt. De oudste kern ervan is geschreven door kopiist A (hand α in de beschrijving van De Vreese), die aan alle drie de delen heeft geschreven: drie gebeden, (bijna) het hele liedboek en de eerste minneallegorie. De initialen in het door A geschreven gedeelte variëren in grootte en vormen voor Brinkman de sleutel naar de vaststelling van de waarschijnlijke oorspronkelijke volgorde van teksten, namelijk: de eerste minneallegorie, dan de gebeden 5-7 en tenslotte het liedboek (1-143, dus op de laatste twee liederen na). Naast A is B de andere belangrijke kopiist (waarmee Brinkman de handen samenbrengt die De Vreese benoemde als β en δ/ϵ) die bij het kopiëren van de minneallegorieën lijkt samen te werken met de dichter ervan. Minder omvangrijke bijdragen zijn van C (De Vreese: γ) en Z (De Vreese: ζ). Z is waarschijnlijk degene geweest die de losse delen van het handschrift heeft samengevoegd en de volgorde heeft bepaald; ook heeft hij in de gebeden die C schreef correcties aangebracht, wat tekst aangevuld, muzieknotatie aangebracht waar die nog ontbrak en zelfs eenmaal een alternatieve melodie genoteerd (p. 37). Renée Gabriël en Johan Oosterman kunnen het profiel van twee van de kopiïsten iets verder inkleuren op grond van een minutieus onderzoek van de overlevering van de gebeden: C is een Brugse beroepskopiist die ook een Brugs getijdenboek gemaakt heeft; Z heeft kleine verbeteringen aangebracht, mogelijk naar een oudere versie waaraan hij veel waarde hechtte.

Ook Karl Kügle beziet de opbouw van het handschrift, waarbij hij een ander onderscheid maakt, namelijk een tweedeling tussen 'Gruuthuse A' (van teksthand α en muziekhand M) en een latere laag 'Gruuthuse B' (met teksthand β , γ en δ/ϵ ; ζ noemt hij niet), een laag die Brinkman veel gedifferentieerder beziet omdat hij het respectievelijke werk van de kopiïsten B, C en Z onderscheidt. In een noot (n. 18 op p. 88) stelt Kügle een publicatie met een reactie op

Brinkmans beschrijving in het vooruitzicht; ook op dit punt is de discussie blijkbaar nog gaande. Kügle bevraagt Gruuthuse vanuit een Europees perspectief en richt zich meer in het bijzonder op twee aspecten. Ten eerste beziet hij de oudste laag van het handschrift, Gruuthuse A, in vergelijking met vooral Franse liederenhandschriften uit de late Middeleeuwen en concludeert dat deze kern te karakteriseren valt als een retrospectieve anthologie met thematische ordening (ordinatio). Ten tweede werpt hij de interessante vraag op waarom de liederen eigenlijk eenstemmig zijn (en niet meerstemmig), en waarom ze in zo'n eenvoudig soort muzieknotatie zijn opgetekend; het antwoord zoekt hij in de sociale positie van de makers die als handwerkslieden hun plek in de samenleving kenden. Ook in deze bijdrage komen twee impliciete verschillen van visie met de andere auteurs naar voren: met Ike de Loos, die bepleit dat de streepjesnotatie simpelweg gebruikt is omdat deze prima voldeed voor deze liederen (zie hierna), en met Brinkman over gebed 6 en 7. Kügle ziet deze gebeden als een samenhangend koppel, op grond van de liturgie en omdat gebed 7 opent met een lombarde van twee regels hoog en daarmee met een initiaal van een lagere rang dan in andere teksten. Brinkman daarentegen onderscheidt gebed 7 juist en aarzelt deze tekst chronologisch te plaatsen omdat het op paleografische gronden niet duidelijk is wanneer deze is toegevoegd.¹

Spectaculair is de beschrijving van de toepassing van ultraspectrale techniek (Hyper Spectral Imaging), waarbij een serie digitale beelden gemaakt wordt onder belichting met golflengtes uit een zeer breed lichtspectrum. Vervolgens kan het beeld uitgekozen worden dat optimale leesbaarheid biedt (bv. bij geraadde of doorgehaalde tekst) en na een doorrekening van de gevonden gegevens kunnen conclusies over de gebruikte inkt (en in het verlengde daarvan over de groepering van handen) getrokken worden (een aardig filmpje over hoe ultraspectrale techniek in de praktijk gaat, is op YouTube te vinden: zoeken op 'Ketelaar's day out'). Ad Leerintveld

¹ In tabel 2 op p. 32 ontstaat onduidelijkheid doordat foutief vermeld is dat gebed 6 op 7v-9r staat; correct is: gebed 6: 7v-8v, gebed 7: 8v-9r.

en Henk Porck presenteren de resultaten van een verkennend onderzoek van gedeelten van vier Gruuthuse-*folia*, waaronder het Gruuthuse-wapen op f. 2r. Dan blijkt dat de inkt die voor delen van het wapen gebruikt is, overeenkomt met de inkt waarin tekstcorrecties zijn aangebracht, alsmede een deel van de muzieknotatie op f. 22v. Deze techniek lijkt enorm potentieel voor codicologisch onderzoek te hebben, maar een brede toepassing ervan is blijkbaar nog gedeeltelijk toekomstmuziek, als zelfs van het eminente Gruuthuse-handschrift nog slechts kleine gedeelten zijn onderzocht (te tijdrovend en daarvoor begrotelijk?).

Bovendien is klaarblijkelijk de stap van onderzoek naar interpretatie van de verkregen data vooralsnog tamelijk groot: het 'Naschrift' bij dit artikel vermeldt dat tijdens het colloquium discussie ontstond over de ultraspectrale techniek. Immers, als er chemische overeenkomst valt waar te nemen, dan zegt dat iets over de samenstelling van de inkt, maar dat impliceert nog geen gelijkheid ervan, laat staan dat het noodzakelijkerwijze om dezelfde kopiist zou gaan. Na het colloquium is daarom nog met Röntgen Fluorescentie Spectrometrie nader enig onderzoek verricht dat de eerdere observaties lijkt te bevestigen. De resultaten van dit technisch onderzoek komen verschillende keren terug in de bundel, zowel in een bespreking van de handen (in het bijzonder kopiist Z), als in een discussie over het Gruuthuse-wapen.

Kopiist Z, die nu herkend is als een soort eindredacteur en daarmee als een sleutelfiguur in de totstandkoming van het boek, lijkt op grond van ultraspectrale techniek voor zijn correcties mogelijk dezelfde inkt te hebben gebruikt als die waarmee gedeelten van het Gruuthuse-wapen en de ketting van de Orde van het Gulden Vlies op f. 2r gemaakt zijn, wat dan weer zou impliceren dat Z werkte na 1461, het jaar dat Lodewijk van Gruuthuse lid werd, en dus meer dan een halve eeuw na het ontstaan van het handschrift. Zo'n late datering is voor sommigen problematisch: Willaert vraagt zich af of de reflectiewaarde

van de inkt wel voldoende is om aan te nemen dat het hier werkelijk om dezelfde inkt zou gaan (Brinkman noemt dezelfde tegenwerping, p. 38-9), en niet om inkt met overeenkomende samenstelling, immers de streepjesnotatie die ook door Z werd aangebracht, was, zoals men 'doorgaans' aanneemt, alleen bruikbaar voor wie de melodie al kende (een standpunt dat in het verleden door C. Vellekoop verwoord is). Willaert stelt dan ook de vraag of het waarschijnlijk is dat die melodieën na tientallen jaren nog bekend genoeg zijn om op deze wijze genoteerd te worden. Echter, de bijdrage van Ike de Loos lijkt met deze aanname (impliciet) in tegenspraak. Op grond van haar systematische studie van de notatie, analyses van de vorm, alsmede de melodische en ritmische aspecten in de hele codex, presenteert zij een overtuigende nieuwe visie op de mechanismen van de streepjesnotatie, hetgeen haar brengt tot het inzicht dat deze manier van noteren bij deze liedvormen prima voldeed voor iedere gebruiker die de principes van de notatievorm herkende; volgens haar suggereert het feit dat de relatie tussen tekst en melodie niet is gegeven (dus dat de tekst niet direct onder de bijpassende noten staat) mogelijk dat de melodieën zijn vastgelegd ten behoeve van een instrumentalist, niet ten behoeve van de zanger. Bovendien betoogt zij dat de verhouding van tekst en letters in principe altijd eenduidiger is dan van die van muziek en noten: de schriftelijke registratie van muziek is per definitie incompleet en details van muzikale structuur en uitvoeringspraktijk zijn niet vastgelegd; het is aan zangers/muzikanten om deze vorm te geven (p. 143). Kortom, in de visie van De Loos is de streepjesnotatie minder schematisch dan haar voorgangers dachten, en de aanname dat de zangers/muzikanten al bekend moesten zijn met de melodie om de streepjesnoten te kunnen verklanken, is daarmee ontkracht, en daarmee ook dit tegenargument tegen de late datering van Z.²

De resultaten van de nieuwe meetmethoden zijn ook van belang voor een tweede discussie die als een rode draad door het boek loopt: een aantal malen wordt betwijfeld of het handschrift

² Ook Brinkman wil vasthouden aan een datering voor de werkzaamheden van Z aan het begin van de vijftiende eeuw, overigens zonder dat hij dat hier argumenteert.

werkelijk in bezit is geweest van Lodewijk van Gruuthuse en of in het verlengde daarvan de ingeburgerde roepnaam wel terecht is. Een belangrijke aanzet tot dit debat vormt het onderzoek door de Brugse historicus Andries van den Abeele, gepubliceerd in het op West-Vlaanderen georiënteerde tijdschrift *Biekof*, dat in Noord-Nederland slecht raadpleegbaar is. Verschillende auteurs verwijzen naar dit artikel, zonder de argumentatie extensief weer te geven. Brinkman doet dit nog het meest uitgebreid (p. 39, helaas ontbreekt in het register bij Van den Abeele juist deze verwijzing), maar voor hem staat het vast dat het handschrift tot de bibliotheek van Gruuthuse behoort heeft, en het onderzoek van de inkten van het wapen op f. 2r biedt hem daarbij een sterk argument: een meting van het Gruuthuse-wapen op f. 2r met Röntgen Fluorecentie Spectrometrie heeft aangetoond dat de Andreaskruisen in het wapen zilver bevatten, wat pleit tegen de stelling dat dit wapen een vervalsing zou zijn (p. 5 en 49).

Maar ook anderen stellen de relatie met Lodewijk van Gruuthuse ter discussie: Kügle verwijst consequent naar het 'Gruuthuse'-liedboek, om zo tot uitdrukking te brengen dat volgens hem de band tussen het handschrift en de beroemde boekenverzamelaar mogelijk niet zo sterk is als doorgaans verondersteld wordt (p. 81, n. 1) en Noël Geirnaert uit ernstige twijfels over de relatie met de persoon van Gruuthuse, zonder expliciete argumenten maar onder verwijzing naar onder meer een nog te verschijnen publicatie van Jan Dumolyn (p. 178); hij stelt als nieuwe roepnaam het 'Egidius-handschrift' voor. Het is echter duidelijk dat over deze kwestie het laatste woord nog niet is gezegd. Dat de stemmen in deze discussie op verschillende plekken in het boek klinken, laat andermaal zien hoezeer het onderzoek in beweging is.

3 In de samenvatting wordt dit 'mnemonisch rijm' genoemd (p. 183), maar blijkens een vervolgartikel in dit tijdschrift opteert Reynaert inmiddels voor een meer stilistische interpretatie van het verschijnsel. J. Reynaert, 'Clausen, zinsbouw en versificatie in de abele spelen. Theatrale en stilistische aspecten van het 'rijmoverschrijdende verzenpaar'', in: *Queeste* 16 (2009), 15-38.

4 H. van Dijk & B. Ramakers, 'Spel en spektakel. Ter inleiding', in: H. van Dijk & B. Ramakers e.a., *Spel en*

Interessant is ook de beschouwing van Joris Reynaert die laat zien dat de allegorische gedichten 1, 2, 5 en 6 (van Moritoen?) een positieve visie op de aardse liefde uitdragen die geworteld is in een astrologische/astronomische visie op de mens, zoals geformuleerd in artesteksten, dit in oppositie met de meer religieus-moralistische gedichten 11 en 15 (van Van Hulst?). Daarnaast richt hij de aandacht op twee toneelmatige aspecten van het (vooral) tweede allegorische gedicht: er is gebruikgemaakt van clauskoppen om de sprekers aan te geven en de spreekbeurten zijn gekoppeld door een verbreking van het rijmpaar over de spreekbeurten net zoals bij de abele spelen,³ blijkbaar is de tekst 'als een toneeltekst, of ten minste als een voordrachtstekst voor verschillende stemmen [...] opgezet' (p. 157). Hier kan de drieslag dialoog / rolverdeling / handeling, die in *Spel en spektakel* (p. 11) gebruikt wordt om toneel af te bakenen, verheldering brengen: er is sprake in elk geval van een dialoog, of er rolverdeling (bijvoorbeeld tussen twee sprekers) is, kan variëren al naar de gelang de omstandigheden, maar aan de derde 'vereiste' om van toneel te spreken, de handeling, wordt niet heel duidelijk voldaan.⁴ Maar het is hoe dan ook interessant dat Gruuthuse-gedichten op deze manier gesitueerd worden in een grensgebied van tweespraken en toneel: enerzijds hebben juist de abele spelen een sterk dialogisch karakter, anderzijds kon er bij de voordracht van tweespraken een rolverdeling zijn, zoals mooi blijkt uit het opschrift in het Geraardsbergse handschrift bij een samenspraak (tekst 57 aldaar): 'Hier naer volcht een exempel om twee parsoene deen jeghen dander te lese- ne deen redene ende dander de broesche mensche' (de betreffende tekst heeft wel clauskoppen, maar een iets complexer rijm en daarmee samenhangend geen rijmbreking).⁵ Nieuwsgierig geworden sloeg ik andere sprekersdialogen uit

spektakel. Middeleeuws toneel in de Lage Landen. Amsterdam, 2001, 9-34.

5 Zie ook N.C.H. Wijngaards, 'De oorsprong der abele spelen en sotterneën', in: *Handel. K. Zuid-Ned. Maatsch. Taal- Lett. kd. Geschied.* 22 (1968), 411-423. M.-J. Govers (red.), *Het Geraardsbergse handschrift. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek Albert I, 837-845*. Hilversum, 1994. Middeleeuwse verzamelhandschriften uit de Nederlanden 1. <www.huygensinstituut.knaw.nl/epub/mvn/geraardsbergen/>

het handschrift-Hulthem op, zoals *Deen gheselle calengiert den anderen die wandelinghe* (geen clauskoppen, wel rijmverbreking) en *Twee ghesellen die wouden varen over zee* (geen clauskoppen, maar inquitformules – evengoed met een duidelijke tendens naar rijmbreking). Ook over het fenomeen van de rijmbreking is het laatste woord nog niet gezegd.

Een ander interessant terrein dat al jaren boven de markt zweeft en waar ook in deze bundel verschillende malen aan gerefereerd wordt, zijn de relaties met de Franse traditie en de duiding daarvan: met Eustache Deschamps en Jean Froissart, maar het meest opvallend met Guillaume de Machaut. Vooral het werk van deze laatste dient in enkele bijdragen als object van vergelijking, en wel op verschillende terreinen: inhoudelijk (Brinkman gebruikt in dit verband zelfs het woord ‘invloed’ (p. 29n), zie verder vooral de bijdrage van Reynaert die echter meer nadruk op de verschillen legt: p. 152n, 156–7), codicologisch (Kügler bespreekt het onderzoek naar de ordinatio in Machaut-codices als afzetpunt voor het zoeken naar zo’n ordening in Gruuthuse), musicologisch (waar juist een verschil wordt opgemerkt: De Loos releveert interessant genoeg dat er voor de muziek (de melodiebouw en cadensvorming) juist een grotere overeenkomst is met het Duitse lied (Oswald von Wolkenstein en de Mönch von Salzburg) dan met de *lais* en *virelais* van De Machaut (p. 114)).

Tenslotte: Kügler betoogt terecht dat het jammer is dat dit handschrift met zijn intrigerende inhoud nog maar nauwelijks bekend is in internationaal verband. Deze bundel doet een bescheiden poging om daar verandering in te brengen, door het woord vooraf, de inleiding en de samenvattingen ook in het Engels te geven. Maar wie schrijft nu eens dat mooie overzichtsartikel waardoor ook onze buitenlandse collega’s kunnen kennismaken met deze bijzondere codex?

Adres van de auteur: Departement Nederlands, Trans 10, 3512 JK Utrecht. d.e.vanderpoel@uu.nl

De grieven of de eer van Galyas?

CORIEN GLAUDEMANS

Naar aanleiding van: Simon Smith, *De grieven van Galyas. Over een gerechtelijk duel in «Die Riddere metter Mouwen»*. Amsterdam, Stichting Neerlandistiek VU, en Münster, Nodus Publikationen, 2010. Uitgave Stichting Neerlandistiek VU nr. 64. 113 pp. ISBN 9789088800160 (Stichting Neerlandistiek VU), ISBN/EAN 9783893237647 (Nodus Publikationen). Prijs: € 19,50.

Het is voor historici al lang geen geheim meer dat middeleeuwse literaire bronnen een schat aan informatie bevatten over gebruiken die in niet-literaire bronnen afwezig zijn of slechts sporadisch voorkomen. Simon Smith, die zich al meer dan twintig jaar bezighoudt met het onderzoek naar het verhaal *Die Riddere metter Mouwen*, staat in het boek *De grieven van Galyas* uitgebreid stil bij de tweekamp tussen de *Riddere metter Mouwen* Miraudijs (hier verder aangeduid als Miraudijs) en Galyas.

Twee verhalen – *Die Riddere metter Mouwen* en *Walewein ende Keye* – handelen over Miraudijs. Beide zijn afkomstig uit de Lancelot-compilatie, een werk dat omstreeks 1325 is geschreven in Brabant en is samengesteld uit vertalingen van dertiende-eeuwse Vlaamse verzen van de Oudfranse romancyclus *Lancelot – La Queste del Sainte Graal – La Mort le Roi Artu*. Aan het oorspronkelijke Oudfranse verhaal zijn nieuwere verhalen toegevoegd, waaronder de verhalen over Miraudijs. Simon Smith heeft sterke aanwijzingen dat de compiler van deze teksten de Brabantse dichter Lodewijk van Velthem moet zijn (p. 86, 102).¹

Het verhaal *Die Riddere metter Mouwen* bestaat uit twee delen. Het eerste deel beschrijft de jeugd en jongelingsjaren van Miraudijs, een vondeling die op zoek naar zijn vader aan het Arturhof belandt en hier ridder wordt. Aan het hof ontmoet hij Clarette, erfgename van de Spaanse troon, die op hem verliefd wordt. Als teken van haar liefde geeft zij Miraudijs een witte mouw. Hieraan ontleent Miraudijs zijn naam. Na vele

¹ Het beroemde handschrift wordt thans bewaard in de Koninklijke bibliotheek in Den Haag.

avonturen en het winnen van een toernooi, schenkt Clarette hem haar hand. Dan ontmoet Miraudijs zijn koninklijke moeder en verneemt dat zijn vader een edelman is. Miraudijs wordt vervolgens koning van het koninkrijk van zijn moeder en tevens koning van Spanje na het huwelijk met Clarette. Hier lijkt het verhaal te eindigen, maar er volgt een deel 2 aan het hof van koning Artur.

In deel 1 van het verhaal had drossaard Keye Miraudijs zwaar beledigd door hem in het openbaar een boer te noemen. Al in het eerste verhaal neemt Miraudijs wraak op Keye in een tweegevecht. Keye smeekt om genade en Miraudijs laat hem zwaar gewond achter. In het tweede deel van de roman komt Galyas, de neef van Keye, terug op deze strijd. Aan het voltallige Arturhof maakt hij kenbaar dat hij zich wil wreken op Miraudijs omdat hij zijn oom zeer ernstig had verwond, nadat deze Miraudijs had beledigd. Galyas beledigt Miraudijs opnieuw door zijn tegenstander een bastaard te noemen en daagt hem uit tot een gerechtelijk duel. Hij bereikt zijn doel, want Miraudijs vat de woorden van Galyas inderdaad op als een zware belediging die enkel met wraak kon worden beantwoord: 'Dat mi Galyas hevet versproken; Canic ic werder af gewroken!' [Dat Galyas mij heeft beledigd; als ik kan zal ik mij daarvoor wreken!] (p. 51). Uit de reacties van koning Artur op de aanklachten van Galyas blijkt, dat hij in eerste instantie niet van plan is toestemming te geven tot een tweekamp tussen de aanklager en Miraudijs. Een persoonlijke directe uitdaging als die van Galyas zou aan het begin van de veertiende eeuw in Brabant of Vlaanderen vermoedelijk ook niet hebben geleid tot een vorstelijke goedkeuring voor een duel. De toestemming van koning Artur blijkt evenwel niet nodig, want de Miraudijs neemt uit eigen beweging de uitdaging aan. Vervolgens bepaalt koning Artur dat de tweekamp na veertig dagen mag worden gehouden.²

Miraudijs gebruikt deze tijd om op zoek te gaan naar zijn vader. Hierin slaagt Miraudijs en

hij neemt zijn vader mee terug naar het hof van Artur. De dag na zijn – verlate – terugkeer verslaat hij Galyas in een duel. Hij doodt hem echter niet, maar verzoent zich met zijn oude vijand.

Ofschoon Smith verbaasd is over 'het molesteren van Keye' door Miraudijs en het zelfs een niet-hoofse handeling noemt, treedt Miraudijs in het verhaal *Die Riddere metter Mouwen* op als een ware laatmiddeleeuwse edelman. Zijn optreden was een bijna voorspelbare reactie van een edelman, van wie de eer in het openbaar ernstig was geschonden. In de dertiende- en veertiende-eeuwse samenleving zou verbaasd zijn gereageerd, indien Miraudijs op een meer 'hoofse' (p. 44-45, 55) wijze was opgetreden en zijn uitgeschakelde vijand niet verder had belaagd. De ridderromans waren bestemd voor de adellijke elite die zich in het gedrag van Miraudijs moet hebben herkend. Middeleeuwse – en zeker aristocratische – toehoorders van dit verhaal zullen instemmend hebben geknikt bij de reactie van de held die 'zich met recht revancheerde voor de smaad hem aangedaan, daadkrachtig eerherstel afdwingend met zijn zwaard' (p. 45). Na zoveel aangedaan onrecht ging in de laatmiddeleeuwse samenleving wraak uit boven genade. Miraudijs doodde zijn opponent niet, waarschijnlijk beschouwden de luisteraars dit gegeven als zeer ridderlijk.

De tweekamp tussen Galyas en Miraudijs staat centraal in het boek van Smith. Het gerechtelijk duel duikt in literaire werken voor het eerst op rond het jaar 1100, om in de navolgende eeuwen regelmatig in vooral ridderromans terug te keren. Buiten de romans vinden we het duel, een oud-Germaanse bewijsprocedure, in de twaalfde en dertiende eeuw in het Vlaamse strafproces zeer verbreid terug. Er bestaat veel literatuur over het middeleeuws gerechtelijk duel. R.C. Van Caenegem schrijft in zijn nog steeds onvolprezen *Geschiedenis van het strafprocesrecht in Vlaanderen van de XIe tot de XIVe Eeuw* (Brussel 1956) uitgebreid over deze gerechtelijke procedure. In het gerechtelijk duel gingen een klager en een aan-

² De periode van veertig dagen is mogelijk ook bedoeld als een soort afkoelingsperiode. In Vlaanderen was na agressiedaden een termijn van zes weken zonder gewelddadigheden verplicht. R.C. Van Caenegem, *Geschiedenis van het strafrecht in Vlaanderen van de XIe*

tot de XIVe eeuw, Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, klasse der letteren, nr. 19, Brussel, 1954, 252-253.

geklaagde via een duel een dodelijke strijd aan: slechts één van de twee kon overleven. De opposanten streden persoonlijk of via een plaatsvervanger voor hun recht. Beide partijen vertrouwden op God dat hij in de tweekamp de schuldig zou aanwijzen en de overwinning schenken aan de persoon die in de rechtszaak de waarheid sprak. Het gerechtelijk duel wordt dan ook beschouwd als een godsoordeel.

Gegevens over de rechtspraktijk van het gerechtelijk duel zijn evenwel ook in Vlaanderen spaarzaam. Om te beginnen hebben Vlaamse steden het gerechtelijk duel nooit toegestaan. De keuren vermelden de tweekamp slechts in negatieve zin: poorters mochten nergens 'te campe worden beroupen'. Het merendeel van de praktijkinformatie over gerechtelijke tweegevechten stamt uit elfde- en twaalfde-eeuwse bronnen. Op het Vlaamse platteland is de tweekamp tot in de vroege veertiende eeuw wettig, maar mag niemand tot een duel worden gedwongen. Nadien wil slechts een enkele Vlaamse edele duellieren, want alleen edellieden blijven tot in de Late Middeleeuwen de tweekamp waarderen.

Smith schrijft: 'Als regel kan worden gesteld dat het noch in de 13e, noch in de 14e eeuw, en in Frankrijk, Engeland, Duitsland noch in de Lage Landen, kwam tot een algemeen verbod op het gerechtelijk duel; restricties spitsten zich toe op specifieke perioden, gebieden, sociale groepen en vergrijpen' (p. 15). Bij deze opmerking moet een kanttekening worden geplaatst. Ook al slagen vorsten er niet in de tweekamp totaal uit te bannen, de massaliteit van hun pogingen de tweekamp een halt toe te roepen is bepaald opvallend. De vorsten beschikken evenwel nog niet over het krachtige centrale gezag dat voor de totale uitbanning noodzakelijk is. Vorsten – van Frankrijk, Duitsland, Brabant, Vlaanderen tot aan Holland – grijpen overal in en proberen de tweekamp ook onder de dwarsliggende adel af te schaffen. Het machtige centrale gezag waarover Smith schrijft was in de veertiende eeuw evenwel nog verre toekomstmuziek. In de periode dat de verhalen over Miraudijs werden opgetekend was hiervan in ieder geval nog nergens sprake. Hoe zwak het centrale gezag was blijkt in de graafschappen Holland en Zeeland. Het nemen van bloedwraak na doodslag door verwanten van een slachtoffer op een dader was in deze

gebieden zelfs de hele vijftiende (!) eeuw legaal. Het gerechtelijk duel verdween in Holland aan het einde van de veertiende eeuw. Tegelijkertijd zien we in deze periode de graaf een aantal malen ingrijpen als een edelman een opponent de handschoen aanbiedt als teken van uitdaging voor een duel: zowel op het uitdagen als het duellieren staat een bestraffing. Edellieden beschouwen het duel in die tijd al lang niet meer als een goddelijk bewijsmiddel, maar als een middel om de beschadigde eer te wreken. Het is de voorbode van het duel dat we na de zestiende eeuw opnieuw zien terugkeren. De aristocratie zoekt dan naar andere oplossingen om wraakgevoelens te kanaliseren en valt terug op het oude duellieren.

Ook al tonen literaire tweekampen geen waarheidsgetrouwe tekening van de werkelijkheid, ze bieden wel een schat aan informatie. In deel twee van het verhaal *Die Riddere metter Mowen* schetst de middeleeuwse auteur uitgebreid hoe een adellijke tweekamp plaatsvond. De aanklacht, het afleggen van eden, het bieden van de handschoen, het ontzeggen (de formele aankondiging van de vijandschap), de keuze van de dag van het duel, het stellen van borgen, het benoemen van een scheidsrechter, het veertig dagen wachten tot de strijd mag beginnen: het zijn alle elementen die ook van het werkelijke duel deel uitmaken. Het gerechtelijk duel tussen Galyas en Miraudijs vertoont veel overeenkomsten met het duel uit de middeleeuwse werkelijkheid. De vele verbindingen zijn inderdaad bijzonder opvallend en ook in de middeleeuwse werkelijkheid verliep niet alles volgens de regels.

De oude tweekamp droeg het karakter van een godsoordeel. In de strijd tussen Galyas en Miraudijs is het godsoordeel niet terug te vinden. Ook Smith is deze mening toegedaan en schrijft dat Galyas het juridisch duel 'niet als instrument van recht maar van revanche' inzet (p. 44). De geschillen tussen Galyas en zijn clan en die van Miraudijs dragen alle elementen van een kleinschalige adelsvete. Ook Smith trekt uiteindelijk deze conclusie. Galyas treedt op uit 'moreel plichtbesef' en in een 'poging de eer van zijn clan' te redden (p. 48, 50). De beledigingen van Galyas kan Miraudijs niet naast zich neerleggen. Ook hij moet zijn eer verdedigen. Miraudijs heeft mogelijk hoofse regels overtreden, maar staat anderszijds met zijn handelen met beide benen in de

laatmiddeleeuwse eercultuur. Met zijn overwinning op Galyas heeft Miraudijs gereageerd op de wraakactie van Galyas en tevens zelf wraak genomen. Aan het einde komt het tot een volledige verzoening tussen de oude vijanden. Het verhaal van Miraudijs schetst niet alleen uitgebreid de praktijk van het gerechtelijk duel, maar nog veel meer het verloop van een vete tussen edellieden. Het is een verhaal over wraak en weerwraak in zijn zuiverste vorm. Drossaard Keye beledigt Miraudijs, Miraudijs wil wraak nemen, Keye kondigt aan weerwraak te willen, Miraudijs voltrekt de wraak. Ook Galyas, de neef van Keye, is helemaal helder in zijn bedoelingen: 'Ic wille wreken dat ongevoech. Opten riddere metter mouwen' ['Ik wil de wandaad op de Ridder met de mouw wreken'] (p. 98). Hij wil zijn oom wreken via een duel en beledigt Miraudijs, Miraudijs neemt de uitdaging aan en neemt wraak, voordat Galyas gedood is volgt een verzoening.

Smith vermoedt dat in het verhaal voor Galyas 'een mogelijkheid wordt opengelaten voor zijn terugkeer naar het hof' (p. 49). Dit sluit aan bij de middeleeuwse werkelijkheid. Edellieden, die betrokken zijn geweest bij een doodslag of andere gewelddaden, keren massaal terug naar hun hoven. Nadat zij zich met de familie van de verslagene hebben verzoend staat niets meer een terugkeer naar het hof in de weg.

Smith heeft dit vast niet opzettelijk gedaan, maar net als de roman *Die Rittere mettter Mouwen* bestaat ook zijn boek feitelijk uit twee delen: de eerste vier hoofdstukken van het boek vormen samen deel 1 en gaan over de geschiedenis van Miraudijs, de rechtspraktijk rond duellieren en de wraakneming door Galyas op Miraudijs. Het tweede deel van zijn boek gaat over de rol van de compiler bij het inlassen van de eerste en het tweede roman over Miraudijs in de Lancelot-compilatie.

Smith toont aan dat de inhoud van deel 2 opvallend afwijkt van deel 1. Miraudijs was in deel 1 reeds tot koning gekroond, in deel 2 stelt zijn moeder hem aan het hof voor als kroonprins. Deel 1 handelt voor een groot deel over de liefde van Miraudijs voor Clarette, terwijl zij in deel 2 slechts een figurante is. Smith herkent in het tweede deel de Oudfranse Lancelot-Graalcyclus. Het tweede verhaal toont een wereld vol geweld,

waarin ridders solidair de strijd aanbinden met hun tegenstanders. De sprookjesachtige sfeer uit deel 1 ontbreekt.

In een eerdere studie had Smith al aangegeven dat de strijd van Miraudijs met Keye in deel 1 een interpolatie van de compiler moet zijn geweest om een soepeler aansluiting met deel 2 mogelijk te maken. Vooral het uitermate ruwe taalgebruik in beide verhalen is opmerkelijk. Smith maakt aannemelijk dat de compiler in zijn bewerking van het oudere Vlaamse verhaal een nieuwe verhaaldraad heeft verweven. De bede van Galyas aan koning Artur ziet Smith als de start van een nieuwe zoektocht door Miraudijs naar zijn vader.

In het verhaal *Die Riddere metter Mouwen* staat Miraudijs, de beschermeling van koning Artur tegenover Galyas en zijn clan ('sinen magen'). Smith vermoedt dat de compiler met het Galyas-verhaal mede als doel heeft gehad tweespalt te tonen in de wereld van de Ridders van de Ronde Tafel. Als dit inderdaad het doel was, dan is de compiler daarin aardig geslaagd. Het is volgens Smith aannemelijk dat de compiler zijn oorspronkelijke bron heeft herschreven. Hem rest als onbeantwoorde slotvraag: hoe heeft de oorspronkelijke roman eruit gezien? Een ding is zeker, ook hierin moet de eer van Miraudijs een centrale rol hebben gespeeld.

Een opmerking verdient het gebruik van het begrip 'moord' in een laatmiddeleeuwse context. Smith spreekt van 'moord', waar doodslag is bedoeld (p. 48, 95). Het verschil tussen moord en doodslag werd in bijna heel middeleeuws Europa bepaald door de openbaarheid van de daad. Moord was niet zoals in de huidige tijd een doodslag in koelen bloede of met voorbedachten rade. In de late middeleeuwen was het misdrijf verbonden met het begrip *heimelijkheid*. De middeleeuwse moord was de doodslag waarvoor de dader niet openlijk uitkwam, of waarvan de dader zich niet binnen een bepaalde termijn bekend had gemaakt. Indien iemand op een gruwelijke wijze om het leven was gebracht, dan bleef men dit beschouwen als doodslag als dit misdrijf openlijk was gepleegd, de dader op heterdaad was betrapt of wanneer hij de daad openlijk erkende. Moord werd als een ernstiger misdrijf beschouwd als doodslag. Dit misdrijf kon niet worden verzoend. In de roman van *Die Rid-*

dere metter Mouwen is nergens sprake van moord.

In bijlage 1 gaat Smith dieper in op wraak, veten en duels in een middeleeuwse schaatsecultuur. Het is jammer dat deze tekst in een bijlage is geplaatst. De tekst geeft namelijk de basis van het handelen van Galyas en Miraudijs weer. Als middeleeuwers hun eer verloren na verlies of verwonding van verwanten, of na ernstige beledigingen, dan moest er wraak worden genomen. Een beschadigd eergevoel verlangde een reactie. Dit kon in veel gevallen een gewelddadig antwoord zijn, maar ook een aanklacht bij een gerecht. Algazi wees er in zijn onderzoek naar adelsveten op dat edelen in hun concurrentiestrijd niet alleen de eer van hun familie, maar ook hun standseer ophiielden.³

Het onderzoek van Smith is bekend bij Neerlandici, die zich bezighouden met Middelnederlandse literatuur. Zijn studie naar het gerechtelijk duel in de roman *Die Riddere metter Mouwen* verdient zeker ook aandacht van mediëvisten.

Tenslotte verdient de achterzijde van het boek een speciale vermelding. Hierop is een detail van een Siciliaans wandkleed of beddensprei te zien. Op deze veertiende-eeuwse afbeelding zien we hoe Tristan, de held uit een andere Arturlegende, een handschoen naar Morholt gooit en hem uitdaagt tot een tweekamp. Hiermee schenkt Smith ons met zijn achteromslag een unieke uitsmijter van zijn boek.

Adres van de auteur: Haags Gemeentearchief, Spui 70, NL 2511 BT Den Haag.

Woensdag na de eerste zondag van de advent, 1 december MMX.

DANIËL ERMENS

Naar aanleiding van: Esther Jonker, *Het Amsterdams Perikopenboek. Volkstalige vroomheid in veertiende-eeuws Vlaanderen*. Leiden: Leiden University Press, 2010. 166 p. Geïllustreerd. ISBN: 978-90-8728-103-8. Prijs: € 32,50.

Onder het signatuur I G 41 wordt op de afdeling Bijzondere Collecties van de Universiteitsbibliotheek van de Universiteit van Amsterdam een van de oudste Middelnederlandse prozahandschriften bewaard: het zgn. *Amsterdams perikopenboek*, tot recent nog bekend onder de naam *Amsterdams lectionarium*. Volgens het colofon, geschreven in de hand van de kopiist, werd dit handschrift voltooid in 1348. Het bevat epistelen evangelielezingen (perikopen) voor alle belangrijke dagen in het gehele kerkelijke jaar, inclusief 27 exposities, teksten die zo'n lezing toelichten. Na al deze bijbellezingen volgen er nog tien andere religieuze teksten. Cebus de Bruin onderkende het belang van dit handschrift al in zijn proefschrift uit 1935 en zou in 1970 de bijbellezingen eruit editeren.¹ Tot een volwaardige studie die rekening hield met alle facetten van het handschrift, kwam het echter niet. Het proefschrift van Esther Jonker vervult dit desideratum op bewonderenswaardige wijze.

Dit handzame proefschrift is verdeeld in zes helder geschreven en goed gestructureerde hoofdstukken. Het eerste hoofdstuk dient als inleiding tot en afbakening van het onderwerp, waarbij de inhoud van het handschrift en de stand van het onderzoek worden beschreven. In tegenstelling tot eerder onderzoek, waarin de perikopen vanuit een diachrone benadering werden bestudeerd om de geschiedenis van de bijbelvertaling in kaart te brengen, wil Jonker deze codex voornamelijk benaderen vanuit een syn-

³ G. Algazi, *Herrengewalt und Gewalt der Herren im späten Mittelalter*, Frankfurt am Main 1996, p. 143; idem, "Sie würden hinten nach so gail". Vom sozialen Gebrauch der Fehde im 15. Jahrhundert', in: T. Lindenberg en A. Lüdtke (red.) *Physische Gewalt. Studien zur Geschichte der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1991, 54-55, 57, 75.

¹ C.C. de Bruin, *Middelnederlandse vertalingen van het Nieuwe Testament*. Groningen (enz.), 1935, 69. [Diss. Leiden]; C.C. de Bruin, *Het Amsterdams lectionarium*. Leiden, 1970, Corpus Sacrae Scripturae Neerlandicae Medii Aevi, Kleine Reeks, Afdeling II, dl. 1.

chroon perspectief, iets wat door de precieze datering, 1348, mogelijk is. Daarom kijkt ze niet alleen naar de door De Bruin geëditeerde epistel- en evangelieperikopen, maar ook naar de 27 exposities en de tien aanvullende religieuze teksten.

In het tweede hoofdstuk wordt het *Amsterdams perikopenboek* op twee wijzen tegen het licht gehouden. In de eerste plaats wordt een grondige codicologische en paleografische analyse gepresenteerd, die aantoont dat de codex als één geheel mag worden beschouwd. Er hebben geen latere samen- of toevoegingen plaatsgevonden en ook het gelijkmatige schrift en enkele paleografische details maken de codex tot één geheel. De zogenaamde *positurae*, middeleeuwse interpunctietekens die vaak in liturgische handschriften werden gebruikt, verraden tevens een kopiïst en waarschijnlijk een publiek met een klerikale achtergrond. In de tweede helft van dit hoofdstuk wordt de liturgische context geschetst aan de hand van een helder geformuleerd overzicht van de ontwikkeling van de mis door de eeuwen heen en de plaats van de perikopenboeken daarbinnen.

In het derde hoofdstuk trekt Jonker de lezer mee het labrynt van de middeleeuwse bijbelvertalingen in, met name de Zuidnederlandse vertalingen van ca. 1250-1300. Al snel stelt ze de lezer gerust door, voortbouwend op onderzoek van Andreas Bieberstedt en Carola Redzich, te beargmenteren dat er misschien helemaal geen vertalingenlabrynt bestaat, maar dat we te maken hebben met één evangelievertaling en één epistelvertaling, die beide in vele adaptaties en mengvormen voorkomen.² Haar onderzoek naar verwantschapsstructuren tussen de verschillende

handschriften met epistel- en evangelieperikopen en de liturgische ordening in deze handschriften, waarvan de resultaten in Bijlage B zijn opgenomen, bevestigt deze stelling: hoewel het *Amsterdams perikopenboek* verwantschap vertoont met de andere handschriften, heeft de samenstelling van de perikopencyclus een uitgesproken compilerisch karakter.

In hoofdstuk 4 poogt Jonker grip te krijgen op de overlevering van de exposities in het handschrift, teksten die een verklaring geven van de voorgaande perikopen en die in sommige andere handschriften als preken zijn opgenomen. Door voortschrijdend onderzoek is het aantal bekende handschriften waarin deze exposities voorkomen aanzienlijk uitgebreid sinds Gerrit Zielemans in 1978 in zijn proefschrift een eerste overzicht van deze zogenaamde 'tekstgroep Berlijn' publiceerde.³ Jonker weet zelfs nog enkele fragmenten toe te voegen die niet tijdens de samenstelling van het *Repertorium van Middelnederlandse preken* zijn herkend.⁴ Ondanks dit overzicht is het nog geen sinecure om met enige zekerheid uitspraken te doen over de omvang van de oorspronkelijke samenstelling van de expositiecyclus.

Aangezien geen enkel handschrift de volledige cyclus of zelfs maar eenzelfde groep exposities blijkt te bevatten, reconstrueert Jonker de 'tekstgroep Berlijn' door alle overgeleverde exposities samen te nemen en er een cyclus van te maken. Omdat een groot aantal exposities minstens tweemaal is overgeleverd, kan met enige zekerheid worden aangenomen dat deze exposities tot de cyclus behoorden. Ook is er sprake van enkele verwijzingen tussen de exposities onderling, wat de samenhang van de cyclus lijkt te bevestigen.

2 A. Bieberstedt, *Die Übersetzungstechnik des Bremer Evangelistars. Eine syntaktisch-stilistische Analyse unter Einbeziehung von Vergleichsübersetzungen des 14. bis frühen 16. Jahrhunderts*. Berlijn (enz.), 2004, *Studia Linguistica Germanica*, 73; C. Redzich, 'Aspekte produktiver Rezeption von Bibelübersetzung. Überlieferungs- und Gebrauchszusammenhänge der Johannesapokalypse im bairisch-fränkischen Raum', in: R. Plate & A. Rapp (red.), *Metamorphosen der Bibel. Beiträge zur Tagung Wirkungsgeschichte der Bibel im deutschsprachigen Mittelalter vom 4. bis 6. September 2000 in der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars Trier*. Bern (enz.), 2004, *Vestigia Biblicae*, 24-25, 155-173.

3 G.C. Zielemans, *Middelnederlandse epistel- en evangelie-*

preken. Leiden, 1978, 51-54. [Diss. Leiden].

4 De preekfragmenten die in het gedrukte *Repertorium* niet als exposities uit deze cyclus geïdentificeerd zijn, zijn: Leiden, Universiteitsbibliotheek, BPL 24.54:5 en Brussel, Koninklijke Bibliotheek, II 2703. Op de website van het Ruusbroecgenootschap is een overzicht met aanvullingen en correcties op het *Repertorium* te vinden: www.ua.ac.be/ruusbroec. Maria Sherwood-Smith en Patricia Stoop, *Repertorium van Middelnederlandse preken in handschriften tot en met 1550*. dl. 1-3. Leuven: Peeters, 2003; Daniël Ermens en Willemien van Dijk, *Repertorium van Middelnederlandse preken in handschriften tot en met 1550*. dl. 4-7. Leuven: Peeters, 2008, *Miscellanea Neerlandica*, 29.

Dat er ooit sprake is geweest van een expositiecyclus, lijkt me daarom zeer waarschijnlijk, maar omtrent de samenstelling ervan blijft de onzekerheid groot. Of alle 125 exposities die Jonker wil opnemen in de cyclus er daadwerkelijk altijd in hebben gezeten, valt te betwisten. Een iets uitgebreidere studie van de expositiecyclus was daarom wenselijk geweest. Vergeleken met andere preken cycli vallen bij deze cyclus de grote verschillen tussen de exposities op, want zowel de structuur als de moeilijkheidsgraad kennen een grote diversiteit. Daarnaast is de incorporatie van enkele homilieën van Beda Venerabilis en Gregorius de Grote opmerkelijk. En dat alles tegen de achtergrond van de lange overleveringsgeschiedenis van de exposities: de meerderheid van de exposities komt namelijk alleen voor in Berlijn 1026, een handschrift dat ongeveer 150 jaar jonger is dan de oudst gedateerde fragmenten en 100 jaar jonger dan het *Amsterdams perikopenboek*. Jonker stipt al deze zaken aan, maar laat zich niet verleiden tot het bewandelen van dit moeilijk begaanbare zijspoor. Hoewel een uitgebreide analyse van de ‘tekstgroep Berlijn’ niet het primaire doel was van deze studie, had het verkennen van dit zijpad misschien geleid tot nieuwe inzichten die ook een beter begrip van het *Amsterdams perikopenboek* hadden kunnen opleveren. De keuze om in plaats hiervan een verkennend bronnenonderzoek te doen, is vanuit praktisch oogpunt zeker te begrijpen, want er is maar een beperkte onderzoekstijd. Maar ook deze verkenning, met de ontdekking van de vroegste Middelnederlandse sporen van Hugo van St. Chers *Postillae super totam Bibliam*, resulteert in een verlangen om meer over die expositiecyclus te weten: welke soort bronnen zijn er nog meer gebruikt en is er iets te zeggen over de relatie tussen brongebruik en voorkomen van de expositie in een bepaald handschrift? Het achterwege blijven van een verdere bestudering van de exposities laat een prangende en zeer relevante vraag onbeantwoord: waarom zijn juist deze 27 exposities opgenomen in het *Amsterdams perikopenboek*? Jonker benadrukt wel dat dit een groep ‘pittige’ exposities is waarvoor een publiek met serieuze theologische kennis in aanmerking komt, maar dit beantwoordt niet de vraag waarom juist deze 27 moeilijke exposities zijn opgenomen en andere moeilijke exposities niet.

Het vijfde hoofdstuk wordt volledig gewijd aan de tien religieuze prozateksten die na de bijbellezingen zijn opgenomen en waarvan een aantal enkel in dit handschrift is overgeleverd. Thematisch concentreren de meeste teksten zich op het leven en lijden van Christus en soms ook op Maria’s medelijden met de passie. Ze bieden de lezer een stimulans tot het leiden van een godvruchtig leven. Net als de exposities zijn deze prozateksten van een hoger niveau, wat zowel bij de samensteller als de gebruikers van het handschrift een grondige theologische kennis en zelfs een kennis van mystieke tradities doet vermoeden.

In het zesde en laatste hoofdstuk brengt Jonker alle verkregen informatie samen. Ondanks het diepgravende onderzoek blijft het lastig om het *Amsterdams perikopenboek* te doorgronden. De constructie die uiteindelijk wordt opgetrokken is fragiel, maar dapper. Vertrekkend bij de moeilijkheidsgraad van de exposities en de tien afsluitende prozateksten, de ‘liturgische’ interpunctie en enkele hints dat er een connectie is met een dominicaans milieu, beargumenteert Jonker stap voor stap een stedelijke omgeving in Vlaanderen waar dominicanen en goedwillende gravinnen de begijnen onder hun hoede nemen.

Een studie van een handschrift waarin de vroegste Middelnederlandse bijbelvertaling naast de ‘tekstgroep Berlijn’ voorkomt, is vragen om moeilijkheden. Niet alleen kennen de exposities/preken uit deze tekstgroep een weinig transparante overlevering, maar zeker ook de bijbelvertalingen vormen een haast onontwaaarbaar klunten. Over beide onderwerpen kun je eindeloos door discussiëren en het is Jonkers kracht dat ze weet waar ze de grens moet trekken. Hoewel het soms wenselijk zou zijn geweest een zijpad te bewandelen om een nog beter beeld te verkrijgen, is het resultaat desalniettemin helder en vooral een grote stap vooruit in het onderzoek: eindelijk is er een plausibel voorstel voor de oorspronkelijke functie en het oorspronkelijke publiek van het handschrift.

Eén bedenking rest mij over dit proefschrift. In de *Verantwoording* (p. 9) geeft Jonker aan dat er ook een elektronisch doorzoekbare versie van het proefschrift bestaat, te vinden in het Institutioneel Repositorium van de Universiteit Leiden. Handig om te weten: je vindt dit Repositorium via de keuze ‘bibliotheek’ op de website van de

universiteit.⁵ Googlen op ‘Esther Jonker Amsterdams perikopenboek’ werkt uiteraard ook. Het is zeker een pluspunt dat dit proefschrift direct online is gezet, maar mijns inziens mag een online versie geen excuus zijn voor het weglaten van registers in een boek. Ten behoeve van de gebruiksvriendelijkheid van een wetenschappelijk boek zijn registers van even groot belang als een inhoudsopgave. Beide geven de gebruiker een houvast bij het zoeken naar informatie via twee verschillende wegen. Tijdens het lezen van dit proefschrift, in de trein zonder computer, kon ik echter slechts van één van deze wegen gebruik maken; een overzicht achterin het boek van de genoemde handschriften, met paginaverwijzingen, was welkom geweest.

Op de woensdag na de eerste zondag van de advent in het jaar 2010 verdedigde Esther Jonker haar proefschrift. De evangelieperikoop die het *Amsterdams perikopenboek* voor deze gelegenheid geeft (Mattheus 3,1–6), zegt genoeg: *In dien tiden quam Jan Baptiste predekende in die woestine van Juda ende seide: Doet penitencie, want dat hemelse rike sal u naken. Bedi hier es die gheseyt es bi Ysayen den prophete die seide: Die stemme des roepers indie woestine, ghereet den wech ons Heren, maect recht sine voetstappen jof sine padeline. Ende hi Jan hadde een cleet van kemels hare ende ene rieme van enen velle omtrent sine lendenen; ende sine spise was locusten ende wilt honech. Doen ghinc uut tote hem al dat was in Jherusalem ende int lant van Judea ende al dat rike omtrent die Jordane; ende si worden ghedoopt in die Jordane van hem, belienende hare zonden.*⁶ Zoals Jesaja de komst van Johannes de Doper heeft aangekondigd, zo heeft Cebus de Bruin in 1935 al gewezen op het belang van een grondige bestudering van het handschrift waarin het *Amsterdams perikopenboek* staat. Esther Jonker heeft met haar proefschrift deze profetie volbracht, na noeste

arbeid en het overtuigen van haar opponenten. Velen zijn naar haar verdediging gaan luisteren en velen zullen nu met plezier lering trekken uit haar proefschrift!

Adres van de auteur: Universiteit Utrecht, Trans 10, 3512 JK Utrecht. h.c.d.ermens@uu.nl

Lekenethiek in Duitse vertaling

RENÉE GABRIËL

Naar aanleiding van: Heike Riedel-Bierschwale, *Das «Laiendoctrinal» des Erhart Groß. Edition und Untersuchung.* Münster / New York / München / Berlin: Waxmann Verlag 2009. Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, Band 15. 400 pp. ISBN 978-3-8309-2195-0. Prijs: € 34,90.

De *Dietsche doctrinale*, geschreven in Antwerpen in 1345, moet in de Middeleeuwen een zeer populaire tekst geweest zijn. Deze Middelnederlandse berijming van Albertanus van Brescia's traktaat *De amore et dilectione Dei et proximi et aliarum rerum et de forma vitae* (hierna kortweg *De amore*) is in maar liefst tien handschriften volledig bewaard gebleven. Daarnaast zijn een twintigtal fragmenten en een excerpt overgeleverd. Na ruim honderd jaar handschriftelijke overlevering zag een drukker in Delft in 1489 nog brood in het werk en de tekst kent een uitgebreide receptie in Duitsland. Eind veertiende of begin vijftiende eeuw ontstonden een Middelnederduitse en een Ripuarische berijmde vertaling en in 1443 vervaardigde de kartuizermonnik Erhart Groß in Neurenberg een prozabewerking. Ondanks de groeiende aandacht voor de literaire uitwisseling tussen Nederland en Duitsland, werd aan deze Duitse overlevering tot voor kort weinig aandacht besteed.¹ Dit onontgon-

5 https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/1887/16192/1/9789087281038_text.pdf.

6 De Bruin 1970, 2.

1 Een overzicht van de Duitse overlevering in Robrecht Lievens, 'Het Duits succes van de Dietsche Doctrinale', in: *Lewense bijdragen* 49 (1960), 130–148 en in Gunilla Ljunggren, *Der Leyen Doctrinal. Eine Mittelniederdeutsche Übersetzung des Mittelniederländischen Lehrgedichts Dietsche doctrinale (nach der Handschrift Codex Guelf. Blankenburg 127 A der Herzog August-Bibliothek zu Wolfenbüttel)*. Lund: C W K Gleerup / Kopenhagen: Ejnar Munksgaard, 1963.

nen gebied wordt nu door Heike Riedel-Bierschwale begaanbaar gemaakt in de handelseditie van haar proefschrift over de *Laiendoctrinal* van Erhart Groß.

In haar breed opgezette studie bestudeert Riedel-Bierschwale de *Laiendoctrinal* in relatie tot de Nederlandse brontekst en de oorspronkelijke Latijnse versie. Daarbij besteedt zij ook aandacht aan de historische, literaire en ideologische context waarin deze prozavertaling tot stand kwam. Met deze casus brengt zij in beeld hoe opvattingen over ethiek in de loop der tijd veranderen.

Na een korte inleiding bespreekt Riedel-Bierschwale in het tweede hoofdstuk de context waarin de *Laiendoctrinal* ontstaan is. Ze geeft een levensbeschrijving van Erhart Groß, schetst de geschiedenis van de kartuis Marienzelle in Neurenberg waar hij werkzaam was en laat zien dat deze kartuizers in hun omgang met literatuur een open houding ten opzichte van de wereld buiten het klooster aannamen. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat Groß de *Dietsche doctrinale* vertaalde in opdracht van twee Neurenbergse patriciërs. Tot slot beschrijft ze uitvoerig zijn grotendeels in autograaf overgeleverde oeuvre, bestaande uit tien volkstalige en twee Latijnse teksten.

Het derde hoofdstuk is gewijd aan de directe voorbeeldtekst van Groß, de *Dietsche doctrinale*, en aan het Latijnse traktaat van Albertanus dat aan de Middelnederlandse tekst ten grondslag ligt. Riedel-Bierschwale bespreekt de inhoud en thematiek van *De amore* en geeft een typering van het geïntendeerd publiek. Daarnaast besteedt zij aandacht aan de overleveringsgeschiedenis van het werk, met name in Duitsland. Doel hiervan is vast te stellen of Groß voor zijn bewerking van de *Dietsche doctrinale* gebruik gemaakt zou kunnen hebben van de Latijnse brontekst. In het tweede deel van dit hoofdstuk introduceert Riedel-Bierschwale de *Dietsche doctrinale*, waarbij zij ingaat op de auteursproblematiek, thematiek en bewerkingstechniek en een beknopt overzicht geeft van de overgeleverde handschriften.

Bijna halverwege het boek komt Riedel-Bierschwale tot het eigenlijke onderwerp van haar studie: de *Laiendoctrinal*. In het vierde hoofdstuk bespreekt ze de overleveringsgeschiedenis van het werk. De *Laiendoctrinal* heeft aanvankelijk waarschijnlijk een geringe verspreiding gekend

– naast de autograaf is er slechts één afschrift van de tekst bewaard gebleven, eveneens uit Neurenberg afkomstig. Na dertig jaar belandde het werk echter in Straatsburg op de drukpers om tot 1493 herhaaldelijk herdrukt en ten minste eenmaal opnieuw gekopieerd te worden.

De kern van de studie wordt gevormd door het vijfde hoofdstuk, waarin Riedel-Bierschwale uiteenzet hoe Erhart Groß bij het vertalen van de *Dietsche doctrinale* te werk is gegaan. Ze laat zien dat hij zijn voorbeeld in grote lijnen volgt en voor zijn vertaling geen gebruik maakt van een Latijns handschrift met *De amore*. Zijn bewerkingstechniek wordt gekenmerkt door drie tendensen. In de eerste plaats versterkt Groß het religieuze aspect van zijn voorbeeldtekst door uitspraken van christelijke autoriteiten toe te voegen, door de opvattingen te onderbouwen met argumenten uit de christelijke geloofsleer en de menselijke levenswijze naar religieuze normen te beoordelen. Ten tweede kent Groß een nog grotere rol toe aan de autoriteiten in de tekst, wat blijkt uit het feit dat hij meer uitspraken van autoriteiten toevoegt en anonieme spreuken weglaat of aan een naam verbindt. Tot slot hanteert Groß een algemener publieksconcept. Hij richt zich op de leefwereld van leken, maar verzwakt de aandacht voor recht die in de *Dietsche doctrinale* zo sterk op de voorgrond treedt en besteedt geen bijzondere aandacht aan het kloosterleven of het priesterschap – niet in negatieve zin – zoals in de *Dietsche doctrinale* – maar ook niet in positieve zin. Dit alles draagt er toe bij dat de centrale gedachte van het werk verandert. Waar Albertanus en de Antwerpse vertaler het leven op aarde centraal stellen en levenslessen bieden die het maatschappelijke verkeer binnen de stedelijke samenleving moeten reguleren, legt Groß meer nadruk op het individu en het leven na de dood. Uit zijn werk kan de leek leren hoe hij het rechte pad naar de hemel moet volgen (p. 222).

In het laatste hoofdstuk voorafgaand aan de conclusie gaat Riedel-Bierschwale dieper in op de overgang van handschrift naar druk. Ze bespreekt de mogelijke wegen waarlangs de tekst op de drukpers beland is en gaat uitvoerig in op de drukkers, hun fonds en op de (tekstuele) variatie die tussen de verschillende drukken bestaat. Zowel qua opmaak als inhoudelijk veran-

derde de tekst nauwelijks bij de overgang naar het nieuwe medium. Wel werd de tekst voor een anoniem publiek geschikt gemaakt door in de proloog de opdracht te schrappen en de auteur minder prominent te vermelden.

In een korte slotbeschouwing laat Riedel-Bierschwale mooi zien hoe haar onderzoek in een breder kader ingepast kan worden. Haar resultaten ondersteunen Reynaerts hypothese dat vanaf de veertiende eeuw een “spiritualisering” van de lekenethiek optreedt.² Voorzichtigheid is hier echter geboden, zo stelt ze, want vergelijkbaar onderzoek naar andere teksten is nodig om een dergelijke tendens overtuigend te kunnen schetsen.

Tot slot volgt een kritische editie van de *Laien-doctrinal*, met een uitvoerig notenapparaat. In een *Lesartenapparaat* zijn naast tekstkritisch commentaar de correcties van Groß opgenomen, evenals varianten naar het tweede handschrift met de tekst. In een *Stellenapparaat* worden waar mogelijk de uitspraken van autoriteiten geïdentificeerd.

Mooi aan de studie van Riedel-Bierschwale is dat zij het hele overleveringsproces in haar onderzoek betreft. Doordat zij eerst uitvoerig bespreekt welke veranderingen de Middelnederlandse vertaler heeft aangebracht toen hij *De amore* omwerkte tot de *Dietsche doctrinale*, en tegen deze achtergrond de ingrepen van Erhart Groß in kaart brengt, krijgen haar bevindingen meer diepte. Dit diachrone beeld laat goed zien hoe opvattingen over ethiek na verloop van tijd veranderden. Toen een anonieme auteur in Antwerpen in 1345 het Latijnse traktaat uit 1238 vertaalde, bracht hij daarbij geen grote ideologische wijzigingen aan. Reynaert liet zien dat deze vertaler de ‘seculiere trekjes’ uit zijn voorbeeldtekst heeft overgenomen, en ze bovendien op enkele plaatsen nog versterkt heeft.³ Nog eens honderd jaar later was eenvoudigweg vertalen voor Erhart Groß kennelijk geen optie meer. Zijn opvattingen over doel en boodschap van deze leken-

dactische tekst verschilden duidelijk van die van zijn voorgangers. Het zielenheil van de lezer trad bij hem sterker op de voorgrond.

Het gevolg van de brede opzet van haar onderzoek is dat Riedel-Bierschwale zich soms in wel erg grote mate moet baseren op bestaande studies. Wanneer zij ingaat op de *Dietsche doctrinale* parafraseert zij bijvoorbeeld de artikelen van Joris Reynaert zo uitvoerig dat ze zelfs zijn voorbeelden uit de Middelnederlandse tekst geheel overneemt (p. 100-120). Toch blijkt zij Reynaerts onderzoek niet louter vertaald te hebben. Ze schrijft een geactualiseerde synthese, waarin ze belangwekkende gegevens die bij Reynaert in voetnoten staan naar de hoofdtekst verplaatst, eigen observaties toevoegt en op een enkele plaats ook kritisch op de conclusies van Reynaert reflecteert. Voortbouwend op noot 22 van Reynaerts artikel ‘Ethiek en “filosofie” voor leken’ uit 1994, waarin hij wijst op een verchristelijkende tendens in de Middelnederlandse vertaling, bespreekt zij bijvoorbeeld enkele spreuken en twee kapitels die niet in het Latijn voorkomen (p. 115-116).⁴ Dit laat zien dat zij de resultaten van Reynaert niet klakkeloos overneemt, maar ook zelf de Middelnederlandse tekst met het Latijnse voorbeeld vergeleken heeft. Deze werkwijze is representatief voor de manier waarop Riedel-Bierschwale bestaand onderzoek in haar proefschrift verwerkt heeft. Ten behoeve van haar bespreking van het oeuvre van Groß ondernam ze een ‘stichprobenartigen Vergleich’ tussen Groß’ berijmde *Decretum* en het voorbeeld van Gratianus (p. 61), voor haar paragraaf over de Delftse druk van de *Dietsche doctrinale* maakte ze gebruik van een microfilm van de druk om een verkennend beeld te geven van de mate waarin de druk verschilt van de door Jonckbloet uitgegeven tekst (p. 124) en voor haar bespreking van de Ripuarische vertaling van de *Dietsche doctrinale* heeft ze een steekproef van vier hoofdstukken vergeleken met de *Dietsche doctrinale* in Jonckbloets editie (p. 126).

2 J. Reynaert, ‘Profaan-ethische literatuur in het Middelnederlands: enkele grote lijnen’, in: F.P. van Oostrom e.a., *Grote lijnen. Synthesen over Middelnederlandse letterkunde*. Amsterdam: Prometheus, 1995, 99-116, 200-205. Hier 109.

3 J. Reynaert, ‘Ethiek en “filosofie” voor leken: de

Dietsche doctrinale’, in: J. Reynaert e.a., *Wat is wijsheid? Lekenethiek in de Middelnederlandse letterkunde*. Amsterdam: Prometheus, 1994, 199-214, 415-419. Hier p. 206 en verder.

4 Zie titelbeschrijving in noot 3.

Een voordeel van deze synthetiserende aanpak is dat Riedel-Bierschwale het Nederlandstalige onderzoek naar de *Dietsche doctrinale* voor Duitse onderzoekers toegankelijk maakt en omgekeerd de achtergronden bij Erhart Groß en zijn oeuvre voor een Nederlands publiek overzichtelijk bijeenplaatst. Bovendien bevat het boek allerlei overzichten en hulpmiddelen die haar studie tot een uitstekend naslagwerk maken dat bij de verdere studie van de *Dietsche doctrinale* en de Duitse receptie van dit werk niet gemist kan worden. Zeer bruikbaar zijn bijvoorbeeld de uitvoerige samenvatting van *De amore*, de grondige bespreking van de werken van Erhart Groß en de overzichtelijke beschrijvingen van de handschriften en de drukken. Daarnaast bevat het boek handige tabellen waarin respectievelijk de kapitelsopdrachten van de Middelnederlandse vertaling naast de Latijnse brontekst worden gezet en waarin de Duitse opschriften naast de Nederlandse worden geplaatst.

Riedel-Bierschwale heeft bij dit alles oog voor detail, en behandelt de verschillende onderwerpen uitvoerig. Soms schiet ze daarin naar mijn idee iets te ver door. Zo bespreekt ze gedetailleerd de geschiedenis van de familie Groß, beginnend bij zijn dertiende-eeuwse voorvaders en eindigend bij de dood van de laatste naa-zaat van de familie aan het eind van de zestiende eeuw. Ze besluit: 'Im Jahr 1589 erkrank der letzte Nachkömmling der Familie, Sebastian Groß, bei Neuburg in der Donau.' (p. 22) Enige informatie over de sociale positie van de familie Groß is zeker van belang, maar bij mij rijst toch de vraag of dit voorval uit 1589 – hoe dramatisch ook – voor een goed begrip van de *Laiendoctrinal* uit 1443 wel ter zake doet. Mogelijk vormde de stand van het onderzoek naar Erhart Groß voor Riedel-Bierschwale aanleiding om de bestaande literatuur en bronnen uitvoerig te bespreken. Nog in 2001 schreef Albrecht Classen immers een artikel getiteld 'Erhart Groß – ein weitgehend unbekannt gebliebener Autor des 15. Jahrhunderts'.⁵ Een gedetailleerde synthese van de informatie over Groß en zijn oeuvre kan voor

Duitse onderzoekers zeer welkom geweest zijn.

Geregeld levert de nauwgezette verslaggeving van literatuur- en bronnenstudie echter ook gegevens op die voor medioneerlandici wel interessant kunnen zijn. Zo wijst Riedel-Bierschwale op een notitie in de autograaf van Groß' *43 Gespräche* waaruit blijkt dat hij deze tekst negen jaar nadat hij hem geschreven had aan een grondige correctie onderwierp (p. 51, n. 232). Dit detail is interessant in het licht van de vertaal- en correctiewerkzaamheden die in de kartuis Herne bij Brussel plaatsvonden aan het eind van de veertiende eeuw, waar immers ook in de overgeleverde handschriften verschillende correctie- en uitbreidingsfasen zichtbaar zijn. Ook maakt Riedel-Bierschwale melding van een notitie in de autograaf van het *Nonnenwerk*, waarin aan diegenen die de tekst lezen of overschrijven gevraagd wordt geen aantekeningen in de codex te maken (p. 45 en 45, n. 194). Dit zijn mooie feitjes die laten zien hoe er in de Middeleeuwen met teksten en boeken werd omgegaan.

Betwistbaar vind ik de keuze om geen aandacht te besteden aan de tekstuele verschillen tussen de handschriften met de *Dietsche doctrinale* en alleen Jonckbloets editie als vergelijkingsmateriaal te gebruiken. In de inleiding op haar boek schrijft Riedel-Bierschwale hierover: 'Angesichts von über 150 lateinischen und knapp 30 volkssprachigen Textzeugen ist es dabei im Rahmen dieser Studie nicht möglich und im Rahmen der verfolgten Fragestellung auch nicht notwendig, hier detailliertere Untersuchungen vorzunehmen.' (p. 17) Het zou inderdaad te ver voeren om heel de Latijnse overlevering te betrekken en alle handschriften en fragmenten van de *Dietsche doctrinale* aan een gedetailleerde studie te onderwerpen, maar het is jammer dat Riedel-Bierschwale voor het andere uiterste gekozen heeft en de Middelnederlandse handschriftelijke overlevering buiten beschouwing laat. Zij stelt: 'Um über Textvergleiche nähere Angaben zur Vorlage machen zu können, bedürfte es zunächst einer textkritischen Ausgabe des »Dietsche doctrinale« unter Berücksichtigung aller Handschriften, und

5 Albrecht Classen, 'Erhart Gross – ein weitgehend unbekannt gebliebener Autor des 15. Jahrhunderts. Über Liebe, Ehe, Kinder, Witwenschaft und Gottes-

furcht aus der Sicht eines Kartäusers', in: *Journal of English and Germanic Philology* 100 (2001), 377-405.

auch dann wäre nicht garantiert, dass sich bei der recht freien Übertragung von Groß tatsächlich eine nähere Eingrenzung der Vorlage vornehmen ließe.' (p. 164, n. 40.) Natuurlijk is de slechte ontsluiting van de Middelnederlandse overlevering een gemis, maar ik denk dat er met het beschikbare materiaal meer mogelijk geweest was dan Riedel-Bierschwale nu laat zien. Een groot deel van haar conclusies staat ook zonder reflectie op de overleveringssituatie als een huis, maar op een aantal plaatsen in haar betoog is het jammer dat zij geen aandacht besteedt aan de Middelnederlandse teksttraditie. Waar zij bijvoorbeeld verschillen in opschriften, weggelaten verzen en samenvoegingen van kapitels bespreekt, vraagt de lezer zich af of deze wijzigingen niet ook al in het Middelnederlandse voorbeeldhandschrift van Groß voorkwamen. Aangezien Jonckbloet voor het variantenapparaat bij zijn editie gebruik maakte van vijf handschriften met de volledige *Dietsche doctrinale* en van de Delftse druk, had ze in ieder geval kunnen vermelden dat de wijzigingen die zij beschrijft, voor zover zij dat op basis van Jonckbloets editie heeft kunnen vaststellen, niet in andere handschriften voorkomen. Voor een juiste interpretatie van haar bronnen blijkt enige kennis van de Middelnederlandse teksttraditie bovendien wél zinvol. Dit wordt vooral duidelijk wanneer Riedel-Bierschwale concludeert dat er sprake is van een 'Bemühen von Groß [...], in formaler Hinsicht einen benutzerfreundlichen Text zu produzieren, wie die von ihm eingebauten Orientierungshilfen verdeutlichen.' (p. 179) De plaatsing van de inhoudsopgaven aan het begin van elk boek zou volgens haar de toegang tot bepaalde thema's van de tekst vergemakkelijken. We hebben hier echter helemaal niet met een vinding van Groß te maken, want uit Ljunggrens editie van de Middelnederlandse vertaling van de *Dietsche doctrinale* blijkt dat de inhoudsopgave ook in dit handschrift gesplitst wordt.⁶ In twee Middelnederlandse handschriften wordt de inhoudsopgave bovendien eveneens aan het begin van elk boek geplaatst.⁷ Dit laatste had Riedel-Bierschwale

niet uit de secundaire literatuur kunnen opmaken, maar misschien was het goed geweest wanneer zij andere zijpaden niet gevolgd had (zoals de studie van de tekstvariatie in de Delftse druk) en meer aandacht had besteed aan de variatie in de Middelnederlandse overlevering. Alleen al de plaats van de inhoudsopgave maakt het namelijk mogelijk om een vermoeden uit te spreken over de positie die de voorbeeldtekst van Groß in de overleveringstraditie van de *Dietsche doctrinale* inneemt. De drie handschriften met een opgedeelde inhoudsopgave zijn namelijk ook tekstueel nauw verwant, zoals Ljunggren liet zien. Deze tak van de overlevering vertoont bovendien relaties met Duitsland. Een van de handschriften bevat zoals gezegd de Middelnederlandse vertaling en één van de Middelnederlandse handschriften duikt in de zestiende eeuw in Westfalen op. Dit opent een ander perspectief op de mogelijke wegen waarlangs het Middelnederlandse gedicht bij Groß beland is en roept daarnaast de vraag op of Groß gebruik gemaakt heeft van de Middelnederlandse berijmde vertaling. Groß schrijft weliswaar dat hij zich baseert op 'eyn puch verschriben ze deutch in brabantzer zunge', maar in de Middelnederlandse berijmde vertaling komt een vergelijkbare formulering voor: 'Eyn bok ghescreuen an brabant / Dudisch quam to myner hant' (een Diets boek in Brabant geschreven kreeg ik in handen).⁸ Dat het boek een Brabantse oorsprong heeft, had Groß dus ook uit een Duits voorbeeldhandschrift kunnen overnemen. In haar proefschrift steunt Riedel-Bierschwale volledig op de uitspraken in de proloog van de *Laiendoctrinal*. Of zij ook andere wegen verkend heeft, laat zij in haar boek helaas niet zien. Nader onderzoek moet uitwijzen of er een relatie is tussen de berijmde Middelnederlandse vertaling en de prozavertaling van Groß.⁹

Dit alles neemt niet weg dat Riedel-Bierschwale een mooi boek heeft geschreven waarin ze een zeer boeiende analyse geeft van de bewerkingstechniek van Erhart Groß, het bestaande onderzoek naar de *Dietsche doctrinale* aanscherpt en uitbreidt en veel informatie op een overzicht-

6 Zie Ljunggren 1963 (titelbeschrijving in noot 1).

7 Het gaat om Gent, UB, 942 en Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek, msb 0002, nr. 4.

8 Geciteerd naar Riedel-Bierschwale 2009, 269 (fol.

11, r. 5-6) en Ljunggren 1963, 131 (vers 1-2).

9 Inmiddels (december 2010) blijkt dat Groß hoogstwaarschijnlijk de Nederduitse tekst gebruikte. Ik zal dit in mijn proefschrift toelichten.

telijke wijze bundelt. Op basis van haar onderzoek, de bijgevoegde editie en de tabellen moet het mogelijk zijn om de hierboven geschetste hiaten na een grondige studie van de Middelnederlandse overlevering op te vullen. Haar studie is een waardevolle aanwinst voor de medioneerlandistiek en nodigt uit tot verder onderzoek.

Adres van de auteur: Radboud Universiteit Nijmegen, Afdeling Nederlandse taal en cultuur, Postbus 9103, 6500 HD Nijmegen. r.gabriel@let.ru.nl

Register op jaargang 18 (2011) / Index for Volume 18 (2011)

I Register van artikelen / Index of articles

BOUWMAN, ANDRÉ & BART BESAMUSCA, The Middle Dutch Beast Epic «Van den vos Reynaerde» in International Perspective, 58-62.

DE MEIJER, MAARTEN, Lezen als een toehoorder. Stemgebruik in de eerste Gruuthuse-allegorie, 150-178.

LUSIGNAN, SERGE, Une source pour l'histoire sociolinguistique du français picard, 10-17.

MAREEL, SAMUEL, Reynaert abroad. Introduction, 1-3.

OBERMAIER, SABINE, Teamwork of translation and glossery. «Van den vos Reynaerde» for German scholars, 4-9.

ROBBE, JOOST, 'Want onsen meyster Akarijn sel dair om lesen in sijn boeken'. Een speurtocht naar de geheimzinnige tovermeester Akarijn in «Reynaerts historie», vs. 5297-5298, 63-75.

SCHOENAERS, DIRK, History of Conflict or Manual of Conduct? Continuity and Change in the Illustration and Interpretation of Book Three of Froissart's «Chroniques», 93-149.

SIMPSON, JAMES R., 'Oem walschedi?' Touching on Tongues, Teeth and Skin in «Van den vos Reynaerde», 32-57.

TUDOR, ADRIAN P., God moete ons ziere hulpen jonnen! Approaching the Middle Dutch «Van den vos Reynaerde» through the Old French «Roman de Renart», 18-31.

II Register van recensies / Index of book reviews

AINSWORTH, PETER & GODFRIED CROENEN (ed.), *The Online Froissart* (CATHARINA PEERSMAN), 192-196.

- DEROLEZ, ALBERT (ed.), *Corpus Catalogorum Belgii. The Medieval Booklists of the Southern Low Countries. Volume VII, The Surviving Manuscripts and Incunables from Medieval Belgian Libraries* (BRAM CAERS), 179-184.
- DRAUX, ROLAND, *Beatrijs' biecht. Stilistisch en semiotisch onderzoek* (MIKE KESTEMONT), 81-84.
- HOUTHUYS, ASTRID, *Middeleeuws kladwerk. De autograaf van de Brabantsche yeesten, boek vi (vijftiende eeuw)* (VALERIE VERMASSEN), 84-87.
- JONKER, ESTHER, *Het Amsterdams Perikopenboek. Volkstalige vroomheid in veertiende-eeuws Vlaanderen* (DANIËL ERMENS), 204-207.
- MALFLIET, RUDI, *Van den Vos Reynaerde. De feiten* (JAN BURGERS), 76-81.
- RIEDEL-BIERSCHWALE, HEIKE, *Das «Laiendoctrinal» des Erhart Groß. Edition und Untersuchung* (RENÉE GABRIËL), 207-212.
- SMITH, SIMON, *De grieven van Galyas. Over een gerechtelijk duel in «Die Riddere metter Mouwen»* (CORIEN GLAUDEMANS), 200-204.
- VAN DIJK, ANNETTE, *'Welk een ketter is die vrouw geweest!' De plaats van Albert Verwey in de Hadewijchreceptie* (GERARD BOUWMEESTER), 87-91.
- WIJSMAN, HANNO (ed.), *Books in transition at the time of Philip the Fair. Manuscripts and printed books in the late fifteenth and early sixteenth century Low Countries* (NELLEKE MOSER), 184-192.
- WILLAERT, FRANK, *Het Gruuthuse-handschrift in woord en klank. Nieuwe inzichten, nieuwe vragen* (DIEUWKE VAN DER POEL), 196-200.

III Register van recensenten / Index of book reviewers

- Bouwmeester, Gerard, 87-91.
- Burgers, Jan, 76-81.
- Caers, Bram, 179-184.
- Ermens, Daniël, 204-207.
- Gabriël, Renée, 207-212.
- Glaudemans, Corien, 200-204.
- Kestemont, Mike, 81-84.
- Moser, Nelleke, 184-192.
- Peersman, Catharina, 192-196.
- Van der Poel, Dieuwke, 196-200.
- Vermassen, Valerie, 84-87.