

PARIS' DOM
- fra antikt motiv
til middelalderligt fastelavnsspil



Leif Søndergaard

PARIS' DOM
- fra antikt motiv
til middelalderligt fastelavnsspil

af

Leif Søndergaard

Mindre Skrifter
udgivet af
Center for folkesproglige
Middelalderstudier,
Odense Universitet.
Nr. 14, 1995.

Forside: Peter Flötner '*Das Urtail des Paris*', Nürnberg c. 1533. Fra Max Geisberg: *The German Single-Leaf Woodcut 1500-1550*, III, (München 1923-30), New York 1974, s. 783.

Indhold:

Forord	5
Paris' dom - fra antikt motiv til middelalderligt fastelavnsspil	7
Litteraturliste	41
<i>Paris' dom</i> (tekst)	44
English summary	51

Forord.

Paris' dom er et ud af to fastelavnsspil, der blev udgivet første og - indtil nu - sidste gang af S. Birket Smith i 1874. Siden er det kun blevet analyseret af Hans Brix i et afsnit i *Analyser og Problemer* (1933) og af Torben Krogh i hans *Ældre dansk Teater* (1940). De sidste årtiers beskæftigelse med folkelige kulturformer har ført til en voksende interesse for fastelavnsspillet, men *Paris' dom* nåede ikke at blive udgivet i serien af *Tidlig dansk Dramatik* fra begyndelsen af 1970'erne, fordi serien gik i stå undervejs. Derfor genudgives spillet her efter Birket Smiths udgave; dog uden hans kommentarer, der efter min opfattelse er stærkt præget af tidens tand.

Det virker ejendommeligt, at de seneste års forskning hverken har draget fordel af Brix' og Kroghs forskning, eller har inddraget Kindermann i den genremæssige placering af spillet. Jeg bruger derfor tid og plads på at argumentere for, at *Paris' dom* ikke på nogen måde kan opfattes som moralitet. Spillet er éntydigt et fastelavnsspil. Til støtte for det synspunkt inddrager jeg to tyske Paris-spil, formentlig begge fra Nürnberg, som i det middelalderlige håndskrift fra 1460'erne, hvor de er nedskrevet, kaldes fastelavnsspil. Hverken disse spil eller kendskabet til et Paris-spil i Lübeck fra 1455 er hidtil udnyttet i den danske forskning.

Der er indtil nu ingen, der har placeret *Paris' dom* i dets sociale kontekst. Det har været en del af repertoiret for skoleeleverne ved Vor Frue skole i Odense, og det har som fastelavnsspillet *Den utro hustru* og formentlig også helgenspillet *Comoedia de sancta virgine Dorothea* været spillet i forbindelse med håndværkernes lavsfester til fastelavn - i lighed med traditionen fra Nürnberg, men med den forskel, at det i Odense ikke var håndværkere, men skoleelever, der opførte spillene.

Der er heller ingen danske forskere, der har undersøgt *Paris' dom* som led i dets motiviske tradition. Trojastoffet var meget populært i højmiddelalderens høviske kredse, og i 1400-tallet udbredtes kendskabet til folkelige kredse via folkebøgerne. Motivet med *Paris' dom* fandt vej til fastelavnsspillet, fordi det passede godt ind i håndværkernes sociale kontekst. I det hele taget var håndværkerkulturen yderst pragmatisk. Den indoptog

elementer fra mange kulturelle sammenhænge: kirkelige såvel som verdslige, samfundets øverste lag såvel som de laveste. Det afgørende kriterium var, om det stof, der blev taget ind, fungerede.

En stor del af Brix problemer med tilsyneladende modsigelser i teksten hænger sammen med, at han ikke ser, at *Paris' dom* er udstyret med dobbelt prolog og epilog. Brinkman har påvist, at mange af 1200-tallets ridderromaner rummer dobbelte prologer. Ved at applicere hans synspunkter på fastelavnsspillet, kan Brix' problemer opløses.

Spillet metaforik bliver analyseret. Og dets dramaturgiske virkemidler bliver undersøgt. Artiklen munder ud i den vurdering, at spillet har begrænset litterær værdi, men stor kulturhistorisk interesse.

Paris' dom

- fra antikt motiv til middelalderligt fastelavnsspil.

I.

Odense-håndskriftet, som findes på Det kgl. Bibliotek i København (Thotts folio nr. 780), er det eneste bevarede håndskrift fra dansk senmiddelalder, som rummer et dramatisk repertoire. Det indeholder fastelavnsspillene *Den utro hustru* og *Paris' dom*, helgenspillet *Comoedia de sancta virgine Dorothea* og et lille fragment af den tyske skolekomedie *Henno*, oversat til dansk. Håndskriftet er et *collectanea*, som rummer tre selvstændige læg i fælles indbinding, og det blev først udgivet *in extenso* af S. Birket-Smith i 1874.

Paris' dom fylder halvdelen af det andet læg i håndskriftet, d.v.s. fire blade, beskrevet *recto et verso*, mens *Den utro hustru* fylder seks blade i det første læg, hvor det ottende blad er skåret ud. Dorothea-spillet fylder fjorten blade, beskrevet på begge sider, i det tredje læg. De tre læg er hæftet sammen med et pergamentomslag, der er skåret ud af et tidligere *Vulgata*-håndskrift. At dømme efter de forskellige hænder, der har skrevet de forskellige læg, den stærkt varierende slitage og de forskellige vandmærker har de forskellige læg været anvendt hver for sig, inden de er blevet samlet i det fælles håndskrift. Der er altså tale om et typisk samlehandskrift, som er nærmere beskrevet af Birket-Smith, Brøndum-Nielsen og Søndergaard (Birket-Smith, 1874, s. 5-9, Brøndum-Nielsen, 1914, s. 104-09, og Søndergaard, 1989, s. 11-24). Vandmærket i lægget med *Paris' dom* er en hånd (se Briquet, 1907, nr. 11423). Dette vandmærke findes omtrent magen til på papir, der i Det Kgl. Geheimearkivs fortegnelse over 235 prøver på papirsorter dateres til 1518 (*Fortegnelse over 235 Prøver på Skrivepapirsorter*, Det Kgl. Geheimearkiv, 1888).

Paris' dom rummer ligesom *Den utro hustru* en række fejl og meningsforstyrrende passager af en art, der tyder på, at håndskriftet må være skrevet af efter et tidligere dansk håndskrift - som igen kan være en oversættelse eller bearbejdning af et spil fra et tidligere tysk håndskrift:

- i flere tilfælde er det gået ud over rimene: i v. 2 har håndskriftet 'faille', mens der formentlig har stået 'talle' i forlægget, som både rimer bedre på 'alle' og giver bedre mening i sammenhængen - i v. 5 står der i håndskriftet 'ere nw fforsmoed', mens 'wi nw fforsmoe' vil rime bedre på 'gaa' - i v.8 står der 'elsker', mens 'esker' vil passe langt bedre som rimpar med 'fesker' - v. 186 har håndskriftet 'velie', mens 'lære' vil rime bedre på 'være' (verset er tilføjet senere, men med samme hånd som i håndskriftet iøvrigt) - og 'dreng' i v. 134 rimer meget dårligt på 'veen'.
- andre steder forstyrres betydningen: i v. 24 står der 'sendis', mens 'skendis' giver langt bedre mening i sammenhængen.
- undertiden byttes liniepar om, så meningen bliver forplumret: det gælder v. 199-200, som er byttet rundt med v. 201-02.
- andre gange er linier skrevet ind på et forkert sted for derefter at blive streget ud: det er tilfældet for v. 167-68, der er skrevet før v. 161 og steget ud igen, og for v. 189-90, der er skrevet før v. 167 og igen streget ud.
- i enkelte tilfælde er der tale om gentagelser af ord: 'oc oc' (v. 108), måske også 'Seer seer' (v. 31).
- og endelig findes der fejl i de latinske replikangivelser: 'ad pariden' (før v. 111) og 'ad parida' (før v. 121), i begge tilfælde i stedet for det korrekte 'ad paridem'.

Birket-Smith mener, at 'Szaa' i v. 102 kan være fejlskrivning for 'Szom', men 'szaa' giver efter min opfattelse udmærket mening i sammenhængen. Det samme gælder for 'Viilt tw henne, then maa tw krencke', som Birket-Smith mener skal være 'Viilt tw, henne tha maa tw krencke'. Efter min opfattelse henviser 'then' til 'en edelig blømme' to linier tidligere. (Birket-Smith, 1874, s. 72 og 73). Hans Brix går endnu videre i et forsøg på at restaurere teksten, men vover sig ind imellem alt for langt ud. Det gælder efter min opfattelse, når han vil erstatte håndskriftets 'och' med 'oss', (odens v. 7), 'vedis' med 'nedis' (v. 63), 'lignes' med 'liges' (v. 66), 'Glæde' med 'Gave' (v.120), 'med meg i laaghen oc vnt kunne the forderffue' med 'Med mig i Lag ej Ondt kan dem fordærve' (normaliseret), hvor håndskriftet efter min opfattelse i alle tilfælde giver god mening. (Brix, 1933, s. 93, 96, 97 og 99).

Der kan ikke gives præcise svar på spørgsmålet om spillets *proveniens*, fordi kun en ganske lille brøkdel af de fastelavnsspil, der har været spillet i Tyskland og Skandinavien, er bevaret. Forholdet mellem det ene spil, *Henselin*, der stadig findes bevaret i Lübeck, og de ialt 73 spil, som vi kender til fra listen i protokollen hos Lübecks *Zirkelbrüderschaft*, kan give en fornemmelse af, hvor meget der er gået tabt. (Wehrmann, 1890, s. 3-5).

Vi kender ikke noget forlæg for det danske spil, men det indeholder enkelte germanismer: 'sterffue' (v. 62), 'iwnggh' (v. 66 og 176) og 'leffue kyndt' (v. 105), der tyder på, at det kan være oversat eller bearbejdet efter et tysk forlæg. I den liste over fastelavnsspil, der er bevaret fra Lübeck, optræder et spil i året 1455 '*van Paris van Troe unde van den dren nakeden juncfruwen*'. (Wehrmann, 1890, s. 4). To af den fire fastelavnsspil i Dresdner Handschrift M 84, som Schnorr von Carolsfeld udgav i 1874, er Paris-spil: '*im lxiii jar das fasnacht spill Troya*' fra 1463 og '*das vasnacht spill mit den dreyen nacketten gottin von Troya*' fra 1468. At dømmen ud fra disse tre fastelavnsspil har motivet med Paris' dom været populært i Tyskland fra midten af 1400-tallet.

Jacob Locher bearbejdede stoffet til et latinsproget spil, *Spectaculum de iudicio Paridis, de pomo aureo, de tribus deabus et triplici hominum vita*, som blev spillet i Ingolstadt i juli 1502 af adelige og fribårne unge mænd fra Anthonitterordenen i Harstadt ved Worms. Selv om der her blev spillet på latin og uden for fastelavnsspillets sociale kontekst, byggede Locher videre på fastelavnsspillets tradition og udformning af Paris-myten (Locher, 1502, microfilm). Senere tog Hans Sachs emnet op i sit fastelavnsspil fra 1532 med titlen *Judicium Paridis*, ligesom han udnyttede Pallas' og Venus' allegoriske figurer i to andre fastelavnsspil, *Comedia, darin die göttin Pallas die Tugend und die göttin Venus die wollust verficht* fra 1530 og *Ein Strytt Veneris vnd Palladis*, spillet 1550 og trykt 1551 (Sachs, III og VII, 1964).

Lübecker-spillet er gået tabt. De to Paris-spil fra 1460'erne adskiller sig såvel i helheden som i detaljerne afgørende fra det danske spil. Heller ikke Lochers latinske spil, som knytter an til den latinske skolekomedie, har øvet indflydelse på det danske



Das Urteil von Paris, u.å. (slutn. af 1400-tallet),
Kupferstichkabinett der staatlichen Museen, Berlin.

spil. Og Sachs' spil er senere end det danske *Paris' dom*. Men uanset hvordan det konkrete forhold mellem *Paris' dom* og den tyske kontekst har været, er der ingen tvivl om, at det danske spil hører hjemme inden for rammerne af den tyske motiviske tradition.

Paris' dom har ingen titel i håndskriftet, og det har næppe haft nogen titel i det hele taget. Der ikke har været brug for titler til spil, der skulle spilles i forbindelse med lavs- eller gildesfester i løbet af fastelavnsperioden. Heller ikke *Den utro hustru* eller det svenske spil om *Jwlens ocn fastans trätta* fra 1457 har angivet nogen titel. I Codex Verilianus lyder overskriften til det svenske spil: '*här effter star huru jwl och fasta the trättä*'. Som det fremgår af Dresdner-håndskriftet, Lübecker-protokollen og den trykte udgave af Lochers spil, er det en gængs fremgangsmåde i tysk sammenhæng, at spillene omtales med en

ganske kort indholdsangivelse. Det er den samme fremgangsmåde, der benyttes i forbindelse med Odense-håndskriftets Dorothea-spil, der i overskriften omtales som '*Comoedia de sancta virgine Dorothea*'. Derimod er hverken *Paris' dom*, *Den utro hustru* eller *Henno*-fragmentet forsynet med nogen overskrift i håndskriftet, idet alle de tre spil uden videre starter med Precos prolog.

Forskningen har haft store vanskeligheder med at placere *Paris' dom* genremæssigt. S. Birket-Smith lægger vægt på de allegoriske træk og ser de tre gudinder "nærmest som Repræsentanter for forskellige Dyder og Udyder, og når Paris tilkender Venus Prisen, skal det være et Billede på Menneskenes Dårskab og Fordærvelse, når de løbe efter Glæden og lade Dyden være hvad den er. Med andre Ord: Stykket er i det væsentligste en Slags "Moralitet" med klassiske Figurer." (Birket-Smith 1874, s. 64). I Julius Paludans og Carl S. Pedersens litteraturhistorier er Birket-Smiths sproglige forbehold faldet fuldstændig bort, så *Paris' dom* uden videre betragtes som moralitet. (Paludan, 1896, s. 162, og Carl S. Pedersen, 1919, s. 125). I forlængelse af denne tradition mener Marvin Carlson, at *Paris' dom* hører hjemme i "the old morality tradition" (Carlson 1973, s. 28),

Andre forskere har reageret på denne udlægning. Hans Brix når frem til, at "Stykket er trods alt en farce" (Brix, 1933, s. 100) og Frederic og Lise-Lone Marker deler denne opfattelse i deres bog om *The Scandinavian Theatre*, hvor de taler om *Paris' dom* som "one of two extant farces" (F.J. & L.-L. Marker, 1975, s. 16). Heller ikke Anne E. Jensen er i tvivl, når hun kalder *Den utro hustru* og *Paris' dom* for "to middelalderlige farcer" (A. E. Jensen, 1976, s. 104). Oluf Friis derimod omtaler - på samme side i sin litteraturhistorie - spillet både som farce og som moralitet (Friis, 1937-45, s. 200). Denne genremæssige usikkerhed dukker op igen hos Søren Kaspersen, der først omtaler de to danske spil som "to egentlige fastelavnsspil" for derefter en side senere at kalde *Paris' dom* for en moralitet (Kaspersen, 1986, s. 28 og s. 29).

Hos den tyske forsker Heinz Kindermann, der behandler *Paris' dom* kort i forbindelse med en generel gennemgang af fastelavnsspillene inden for det germanske kulturområde, er ikke i tvivl om, at også det danske spil er et typisk fastelavnsspil

(Kindermann, (1957), 1966, s. 430-31). På dansk grund placerer Torben Krogh spillet som en farce, der blev spillet til fastelavn - eller mere præcist: et fastelavnsspil. (Krogh, 1940, s. 302-10). I forlængelse af Krogh karakteriserer Gustav Albeck *Paris' dom* som et "'omløberspil' (fastelavnsspil) en farce beregnet på ambulante opførelse." (Albeck, KLN, XIII, 1968, sp. 117-18). Jeg opfatter entydigt *Paris' dom* som fastelavnsspil (rækkespil), der hører hjemme i byhåndværkerens sociale kontekst og har argumenteret grundigt for dette synspunkt i en senere artikel (Søndergaard, 1989, s. 33-35, og 1991, s. 77-95).

På baggrund af de stærkt divergerende opfattelser af *Paris' dom* og spillets genremæssige tilhørsforhold, virker det ejendommeligt, at Janne Risum i sit afsnit af *Dansk litteraturhistorie* uden videre kan hævde, at *Paris' dom* skulle være en moralitet (Risum, 1984, s. 221), et synspunkt hun gentager i modificeret form i afsnittet om 'Kirkens og kongens teater' i *Dansk Teaterhistorie*, hvor *Paris' dom* blev betegnet som 'en farceagtig moralitet' (Risum, 1992, s. 39). Tage Hind holder sig til samme opfattelse i sit dramaafsnit i *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia* (Tage Hind, 1993, s. 141).

At *Paris' dom* indeholder allegoriske træk, hvor de tre gudinder Pallas, Juno og Venus repræsenterer henholdsvis klogskab/styrke, rigdom og kærlighed/erotik udelukker langt fra, at spillet skulle være et fastelavnsspil. Tværtimod tilbyder myten om *Paris' dom* et stof, som er velegnet og karakteristisk for fastelavnsspil-genren, hvor erotik og seksualitet spiller en dominerende rolle. *Paris' dom* spiller i flere passager stærkt på netop det seksuelle og obscøne:

Alle edher nøgne meg lyster at see,
Dog icke eder tiil spot eller spee,
Bryst och bæeg oc bwgen medt,
Llegge, kneer och theer med alle ledt,
Szo kand ieg best mellom edher dømme,
Szaa thet seeg bøer oc kandt vel sømme.

(v. 97-102)

Offuer these twenne tw offuer gaar
J deglighed mellom tynæ laar.

(v. 147-48)

Tw finder tha meg eller Helenam god,
Tyn lyst at fordriffue i lenge,

Hwad heller tw vilt hoss boge rodt,
Paa benck eller i bløde senge.
Kandt ther nw bliffue fosther aff,
Thet er naturens velie,
Ther giffuer ieg icke sorre paa gaff,
Kand ieg i lyst och synden være.
(v. 181-88).



Das Urteil von Paris, Albrecht Altdorfer, 1511, Basel.

Ingen af de tyske Paris-spil rummer sexuel udfordrende passage af tilnærmelsesvis den karakter. Det erotiske potentiale i Paris-myten udnyttes ikke i de tyske spil. Kun i det ene af spillene anmoder prins Paris de tre gudinder om at klæde sig af, i overensstemmelse med den ene hovedgren i mytens traditionsudvikling. Alligevel bliver begge spillene i Dresden-håndskriftet betegnet som 'fasnacht spill'. Også spillet fra Lübeck optræder på en lang liste over fastelavnsspil, selv om de - at dømme efter kortfattede angivelser i protokollen fra *Zirkelbrüderschaft* - bærer præg af en moralsk og didaktisk grundholdning, som får David Brett-Evans til at mene, at de fleste spil fra Lübeck i perioden 1430-1515 må kaldes 'fastnachts-moralitäten'. (Brett-Evans, 1975, s. 51-52).

Det danske Paris-spil ligger for selve spillets vedkommende, d.v.s. når vi ser bort fra prolog og epilog, mere på linie med fastelavnsspiltraditionen fra Nürnberg. Her lader spillene det ikke kun blive ved erotiske antydninger. De materielle behov og kropslige ytringer fra indtagelse af mad og drikke til udsondring af alle slags sekreter i den anden ende fylder meget i Nürnberg-spillene. Der udvikles en sexuel farvet symbolik, hvor ingen kan være i tvivl om, hvad der henvises til. Mange parodiske navne i fastelavnsspillene henviser til sexuel formåen eller uformåen. Sexuelle tilbud og fækale fænomener nævnes åbent. (se Merkel, 1973, Krohn, 1974, og Müller, 1988).

Bystyret i Nürnberg havde afskaffet håndværkerlavene i kølvandet på håndværkernes opstand i 1348, med undtagelse af slagterlavet, som til gengæld for sin støtte fik en række privilegier. Slagterne måtte bære fornemme klæder med sølv og perler. De måtte i fastelavnsdagene danse deres *Zämertanz*, som kendes fra 1397, og som muligvis går helt tilbage til 1349 (Roller, 1965, s. 24-25). De måtte løbe *Schembartlauf*, dokumenteret i kilderne i de fleste år fra 1449 og frem. (Roller, 1965, s. 22-35, og Krohn, 1974, s. 75-80). De øvrige håndværkere blev kontrolleret af bystyret, som håndhævede sin magt ved at forbyde optræden med maske og forklædning og ved kun at tillade fastelavnsomløben og -spil inden for ganske bestemte præcist afstukne rammer.

Bystyrets bestræbelser gik først og fremmest på at komme ethvert forsøg på oprør i ly af fastelavnens undtagelsestilstand i

forkøbet, men undertiden greb bystyret også ind over for alt for grove udskejelser i forhold til den moral, man ønskede at håndhæve. Denne tendens, som var led i den almindelige udvikling i moralopfattelsen, blev tydeligere fra 1470'erne. (Krohn, 1974, og Bastian, 1983). Derfor blev Nürnberg-spillene i de fleste tilfælde forsynet med apologetiske prologer og/eller epiloger, der undskyldte, hvis man havde været for grove eller var gået for vidt. Rüdiger Krohn kalder disse undskyldninger for skin-apologetiske, fordi de hverken udsprang af forfatterens holdning eller sigtede på at tage brodden af det anstødelige i forhold til publikum, men udelukkende skal ses som et forsøg på at dække sig ind over for bystyret. (Krohn, 1974, s. 167-69).

Det første af Paris-spillene *das fasnacht spill Troya* (1463) indledes med en prolog, hvor de seks første linier lyder:

Herre wirt, ir schult des nicht also versten
das wir dorumb herein gen
von drincken wegen oder essen
oder das wir uns des scholten haben vermessen
untzucht zu treyben oder etwas tragen auß.
solcher sach halben sind wir nicht komen in ewr hawß.

Apologiens formelagtige og konventionelle karakter understreges af, at spillet absolut intet indeholder, der kan udfordre hverken værten eller bystyret. I det andet Paris-spil *das vasnacht spill mit den dreyen nacketten gottin von Troya* fra 1468 findes der hverken i prolog eller epilog apologetiske vendinger, selv om dette spil indeholder en scene, hvor Juno, Pallas og Venus ifølge regibemærkningerne følger Paris' opfordring til at klæde sig af. Schnorr von Carolsfeld, Gerd Simon og Rüdiger Krohn tager det for givet, at de to tyske Paris-spil stammer fra Nürnberg, og Schnorr von Carolsfeld peger på, at byrådet i Nürnberg i april 1468 på baggrund af den netop afsluttede fastelavn besluttede, at usædelighed i ord eller gebærder i fremtiden skulle straffes med en bøde på tre rhinske Gulden. (Schnorr von Carolsfeld, 1874, s. 17, Simon, 1970, s. 89, Krohn, 1974, s. 167-69). Det kan tænkes, at byrådets beslutning udsprang af afklædningsscenen i Paris-spillet.

Der er ikke bevaret byrådsprotokoller fra Odense eller andre danske byer, som kan give svar på, om byrådene her søgte at regulere og kontrollere de forskellige fastelavnsaktiviteter,

herunder opførelser af fastelavnsspil. Byrådene skulle godkende håndværksmestrenes lavskrår og havde kompetance til at gribe ind over for lavenes aktiviteter, også i forbindelse med deres lavsdrik til fastelavn. Fra Odense ved vi, at skræddernes skrå (1451 og 1492), skindernes skrå (1493) og smedenes skrå (1496) blev godkendt af borgmester og råd. I 1532 deltog to rådmænd i smedenes fastende stævne for at godkende en ændring i lavets bestemmelser. (Nyrop, II, 1895-1904, s. 140-41, s. 222-30, s. 230-38, s. 243-51 og s. 387-88). Svendelavenes skrår blev så igen godkendt af oldermanden og stolsbrødrene, som det fremgår af skomagervendenes skrå fra 1405/06 (Nyrop II, s. 15). Borgmestre og byråd havde kompetance til at gribe ind over for fastelavnsløjerne, men om det skete i senmiddelalderens danske byer, ved vi ikke.

Derimod indeholdt udkastet til Christian II's skoleforordning fra omkring 1520 et forbud mod udklædning, omløben og tiggeri: "Her effter skal ingen Prest, Degen eller Peblinge forklede seg om Fastelaffuen vti Prekusser Monck oc Mumies Ligellse at wmløbe oc trygle oc bedriffue anden Skalkhed, som thee her tiil gjort haffuer. Huo her emodt gjør, skal miste sin Huudt." (Birket-Smith, 1874, s. 13). Skoleforordningen blev ikke sat i kraft, men den fortæller om kongemagtens intentioner om at stramme kontrollen med fastelavnsløjerne i byerne, især i kirke- og skolesammenhænge. Den er interessant, fordi det netop var peblinge eller degne ved Vor Frue skole i Odense under ledelse af skolelæreren Christiern Hansen, der spillede *Paris' dom* og de øvrige spil i Odense-håndskriftet i forbindelse med håndværkerlavenes festligheder til fastelavn. Odense-håndskriftet indeholder deres repertoire (Søndergaard, 1989, s. 51-54). Kongemagtens bestræbelser blev forstærket i 15/1600-tallet, ikke mindst i Christian IV's regeringsperiode, hvor der blev udstedt forbud mod fastelavnsomløben i 1629 og 1643, og der findes bestemmelser mod fastelavnssudklædning og -omløben helt frem til Christian V's *Danske Lov* fra 1683.

I *Den utro hustru* findes der ingen antydninger af, at det har været nødvendigt at dække sig ind i forhold til bystyret eller andre autoriteter. Hverken prolog eller epilog indeholder apologetiske vendinger. Tværtimod er stykkets morale, at hvis man har problemer med at komme i lag med en gift kvinde, skal man bare søge hjælp hos en klog kone.

Derimod er *Paris' dom* rammet ind af didaktiske og moralske overvejelser i Precos prolog (v. 5-8) og i Pallas' afsluttende replik, der fungerer som en første epilog (v. 189-94). Efter Pallas' replik, kommer Precos epilog med den moralsk-didaktiske begrundelse for at spille et spil, hvor løbsagtigheden netop får frit spil. Han henviser til en af tidens største autoriteter ved Paris-universitetet og hans begrundelse for at vise negative eksempler: "Thet er icke at lyffue eller løghen at bære / Vtj hwilcken løghen sandhed mwne være" (v. 197-98). Spillet sættes på den måde ind i en didaktisk sammenhæng, hvor lasterne vises, for at tilskuerne kan lære at tage afstand fra dem. Endelig rammes spillet i en afsluttende ode ind i et kristent univers, hvor helvede truer på den ene side, men hvor muligheden for "at Christus anammer oss i syn skød oc fredt" kalder på den anden.

Denne tredobbelte apologi, der i kulturpessimistiske vendinger beklager løbsagtighedens sejr over dyd og retfærdighed og sædernes forfald, trækker på autoriteternes argumenter og opfordrer til et at leve et godt og sædeligt liv i overensstemmelse med den kristne tro. Det kan være vanskeligt at vurdere, om den har en konkret funktion i forhold til til byens styre, eller om den tager sigte på at dække spillet ind i forhold til den almindelige moralske stramning, der slår igennem i Christian II's regeringstid. Der er ingen tvivl om, at såvel indledning som slutning er skin-apologetisk i den forstand, at de har til formål at gøre det muligt at spille et fastelavnsspil, som kan underholde købmænd, håndværksmestre og -svende, samlet i gilder og lav til fastelavnens lavsdrik, uden at støde an mod gejstlige eller verdslige autoriteter. Netop i kirke- og skolesammenhænge vinder den moralske stramning først frem. Det kan være baggrunden for, at det 'umoralske' spil, beregnet på håndværkerne, dementeres af den stærke moralske farvning i Precos prolog, den dobbelte epilog og den afsluttende ode.

Den *negative didaxe* er led i en kirkelig strategi, hvor kirkens ideologer griber fat i håndværkernes materielt orienterede levevis, som de omtolker og bearbejder for ved hjælp af det negative eksempel at sætte deres opfattelse af dyder og laster igennem. En række teologer og filosoffer i middelalderen tolker den kristne kosmologi på den måde, at lasterne findes som et grundvilkår i tilværelsen, der altid vil være til stede, og

som derfor til stadighed skal bekæmpes. Det er djævlens, den onde, der viser sin tilstedeværelse i de menneskelige laster. Derfor må de fremstilles i deres hæslighed, så djævlens kan erkendes og imødegås. (se D-R Moser, 1983, Eva Kimminich, 1986, og Jürgen Leibbrand, 1989).

Denne lære om lasterne og det onde indgår også som et element i de senmiddelalderlige kalkmalerier i Danmark og deres fremstilling af (døds)synder og laster. Over for den kirkelige lasterlære og i et gensidigt påvirknings- og blandingsforhold står bøndernes dagligliv på landet, som præger kalkmaleriernes fremstilling i den sidste del af middelalderen (Bolvig, 1994). På tilsvarende måde rejser håndværkernes livsform i byerne helt andre konkrete behov for festlige udfoldelser og underholdning, end der er indbygget i kirkens kosmologi. Dens lære om lasterne kan opfattes som et forsøg på at forstå, indoptage og bearbejde den måde, som bønder, håndværkere og andre lag i den brede befolkning lever på, deres tankemønstre og værdinormer.

Det er i denne sammenhæng, vi må se det dobbelte budskab i *Paris' dom*. Selve spillet udtrykker håndværkernes levevis og deres behov for at overskride arbejdsdagens begrænsninger og lavenes regulerede sociale omgangsformer i festligt lag, hvor fastelavnsspil, der tillader en frisættelse af sexualiteten, hører naturligt hjemme. Det fremgår af bevarede lavs- og gildesskråer, at omgangsformerne blandt håndværkere og købmænd i byerne var præget af på den ene side de kropslige behov og fysiske udfoldelser, og på den anden side ønsket om at holde disse udfoldelser inden for rammer, som ikke truede det fælles sammenhold. (se f.eks. Odense Smedes lavsskrå fra 1496, Nyrop, II, 1895-1904, s. 243-51). De moralsk-didaktiske udenværker, som stammede fra dels fra gejstlige sammenhænge, dels fra verdslige autoriteter på højeste niveau, sigtede på en disciplinering, der også skulle sættes igennem i de selskabelige omgangsformer, i beherskelsen af de umiddelbare lystbetonede behov for mad og drikke, morskab og sexuel udfoldelse.

For middelalderens mennesker har det næppe skabt problemer at leve i dette spændingsfelt af forskellige værdinormer. Carlo Ginzburg dokumenterer i sin bog om mølleren Menocchio i Friuli, hvordan mølleren sammensatte sit verdensbillede af heterogene elementer, hentet fra hans egen erfaringsverden,

overleveret bondetro, kristne bevægelser og en særpræget læsning af biblen og gejstligt autoriserede skrifter. Han var yderst pragmatisk i sin anvendelse af disse stærkt divergerende inspirationskilder (Ginzburg, 1979).

På tilsvarende måde kunne håndværkerlavene varetage vidt forskellige funktioner af religiøs og verdslig art sideløbende, uden at det gav anledning til problemer. Håndværkerlavene tog sig af de faglige opgaver med regulering af tilgangen til faget, fastsættelse af priser, kvalitetskontrol af arbejdet og løsning af evt. konflikter. De fungerede som social sikring af medlemmerne i tilfælde af sygdom og dødsfald. De dannede ramme om en selskabelighed, der i høj grad medvirkede til at give håndværkerne deres standsmæssige identitet. Ved siden af disse opgaver, som fremgår af lavsartiklerne, havde de deres skytshelgen - for smedenes vedkommende Sct. Elegius - som de dyrkede i en af byens kirker, ofte ved at bekoste udgifterne til et alter.

Den utro hustru er som det ældste danske fastelavnsspil interessant, bl.a. fordi det fuldstændig mangler de moralske og didaktiske intentioner, der er lagt ind over *Paris' dom*. I Tyskland satte den strengere moralopfattelse ind i 1470'erne, og det kan aflæses i fastelavnsspillenes udvikling på den måde, at hvor bejlerne tidligere havde held til at komme i lag med *frau Venus* eller andre kvinder, som de lagde an på, så lykkedes det ikke længere fra 1470'erne. (Hagen Bastian, 1983). I Danmark slog disse tendenser først igennem omkring 1520, og *Paris' dom* befinder sig netop i brudfladen mellem den ældre og mere løsslupne moralopfattelse, der kommer til udtryk i selv spillet, og de nye bestræbelser på at stramme moralen, som præger prologen, epilogerne og oden. De udtrykker den nye kulturpessimisme med dens beklagelser over tidens løsagtighed og dens forsøg på at overbevise publikum om, at det er bedre at følge dydens, kærlighedens og retfærdighedens vej end at lade tiltrække af de erotiske fristelser, som Venus lokker med.

Det kan være vanskeligt at vurdere, præcis hvor *Paris' dom* placerer sig i forhold til de to sæt værdinormer, som præger spillet, men den skarpe opdeling kunne tyde på, at selve spillet oprindeligt har fungeret som fastelavnsspil på omtrent samme værdimæssige grundlag som *Den utro hustru*, mens prolog,

epiloger og ode er føjet til senere som led i de ændrede krav til moralen. Kun et enkelt sted undervejs i spillet, hvor Juno foregriber Paris' afgørelse med ordene: "jeg tencker i viisdom alle forsmoer / oc løsatyge ffaare i effther gaaer" (v. 51-52), er der lagt en moralsk overvejelse ind.

Tyske fastelavnsspil-forskere har beskæftiget sig med spørgsmålet om prologernes og epilogernes oprindelige ægthed. Gerd Simon er tilbøjelig til at betragte de pro- og epiloger som ægte, d.v.s. samtidige med selve spillet, der er indholdsmæssigt forbundet med spillet, mens han nærer betænkelighed ved de pro- og epiloger, der ikke hænger organisk sammen med spillet, men føjer helt nye ting til (Simon, 1970, s. 36).

Det gælder netop for Precos prolog, de to epiloger og oden i *Paris' dom*, at de ikke forholder sig til indholdet i stykket, men rummer overvejelser, der virker, som om de er tilføjet senere. I modsætning til dem fungerer Bellonas første replik som en oprindelig prolog, der hænger indholdsmæssigt sammen med stykket. Hvis vi følger Simons fremgangsmåde konsekvent, kan vi afdække fire lag i stykkets rammedele: 1) Bellonas prolog, der leder publikum ind i spillets univers, 2) Precos prolog og Pallas' epilog, som hænger sammen i kraft af deres moralsk-didaktiske overvejelser, 3) Precos epilog, hvor der argumenteres for det etisk forsvarlige i at spille et spil, hvor lasten sejrer, 4) den afsluttende ode, der føjer spillet ind i et kristent univers. Mens Bellonas prolog er logisk og indholdsmæssigt forbundet med selve spillet, kan de øvrige rammedele være tilføjet senere i én, to eller måske endda tre omgange.

På den anden side var det almindelig praksis i tyske fastelavnsspil at dele prologen i to dele. Nogle gange var det den samme person, der tog sig af begge dele; andre gange var prologen fordelt på to personer, enten to forløbere eller en forløber og en person i selve stykket. I *das fasnacht spill Troya* er det forløberen (som iøvrigt ikke er nævnt i regianvisningerne), der står for begge prologens dele. Først henvender han sig apologetisk til værten for at undskylde 'vnzucht' (som der ikke er noget af i stykket), og til publikum, som han opfordrer til at høre efter: 'sweygt, merckt und hort'. Derefter præsenterer han stykket, dets handling og personer. Den sidste del af prologen er i håndskriftet adskilt fra den første

ved en markeret afstand. I *das vasnacht spill mit den dreyen necketten gottin von Troya* starter forløberen (der heller ikke her er nævnt i håndskriftet) med at bede om ro og opmærksomhed; 'Hort, sweygt vnd seyt styll', inden han antyder, hvad stykket vil give 'vnter richt' i. Derefter tager 'Ein Ander' over for at give en introduktion til Troja-sagnet.

I *Paris' dom* henvender Preco sig til de tilstedeværende for at sikre sig deres opmærksomhed, og han beklager derefter, hvordan løbsagtigheden har trængt dyd og visdom tilbage. Derefter giver Bellona en præsentation af sig selv, stykkets hovedpersoner: de tre gudinder og prins Paris og stykkets motiv. I slutningen er det en af personerne, Pallas, der først summerer op ved at beklage sædernes forfald, inden Preco påkalder en af tidens førende autoriteter i sit forsvar for stykkets usædelighed.

Den tvedelte prolog kendes allerede hos Wolfram af Eschenbach og Gottfried af Straßburg. Her optræder først en *prologus praeter rem*, hvori forfatteren forsvarer sig mod mulige anklager for usædelighed. Derefter en *prologus ante rem*, 'ubi summam totius operis sequentis enuntiat', d.v.s. hvor handling og personer bliver præsenteret. Det er netop denne skelnen, der oprindeligt stammer fra Sallust (*prooemium* til forskel fra *prologus*), vi genfinder i en række tyske fastelavnsspil fra 2. halvdel af 1400-tallet og i det danske Paris-spil. (Brinkmann, 1966, s. 87-88). Men til forskel fra *das fasnacht spill Troya*, hvor den indledende apologi virker som en formelagtig konvention, der ikke begrundes i stykkets indhold, kan der være god grund til at dække sig ind mod usædeligheden i *Paris' dom*.

Alligevel kan *Paris' dom* med dets dobbelte prolog/epilog ikke som helhed skydes ind under litterære konventioner eller under den kristne lasterlære og dens syn på det negative eksempel som middel til at udbrede moralsk lærdom. Spillet har været beregnet til at fungere i en extra-kirkelig sammenhæng, selv om det formentlig er i den foreliggende skikkelse er skrevet (eller bearbejdet) af en lavgejstlig person med tilknytning til kirke og skole, igen skrevet af i det foreliggende læg og endelig sat ind i håndskriftet. *Paris' dom* har i den version, vi kender det, været del af repertoiret for degnene ved Vor Frue skole i Odense i deres bestræbelser på at skaffe sig indtægter i vinterperioden.

Det er et spil, der i alt væsentlig har fungeret på håndværkernes værdimæssige præmisser, men som formentlig under indtryk af tidens udviklingstendenser, især i toneangivende gejstlige kredse, er blevet forsynet med de moralske og apologetiske refleksioner i starten og især i slutningen af spillet.

Prologen i *Paris' dom* starter på omtrent samme formelagtige måde som prologen til *Den utro hustru*. Preco hilser på publikum og anmoder om, at de tilstedeværende vil forholde sig i ro og høre godt efter:

Hel seel, god dag i venner alle
først wi rime, i skulle icke faille
sidder qwerre och hører wel til
saa mwe i høre ewentiirs spiil.

(*Paris' dom*, v. 1-4)

Helsel god dagh wenner kiære
j alle som her er innæ
edher alle heder och ære
bode mandt och quinnæ

(*Den utro hustru*, v. 1-4)

I de to prologer får vi straks fra starten oplysninger om den sociale kontekst, spillene har været opført i. Spillene foregår indendørs. Der er både mænd og kvinder til stede. De sidder ned. Det er nødvendigt at anmode om ro. Preco henvender sig ikke som i de tyske spil til en 'wirt' ('hauswirt' eller 'gastwirt') men generelt til 'venner alle'. Alt dette peger - sammenholdt med hvad vi kender til lavenes og gildernes festtrationer fra bevarede skræer og til de tyske håndværkerlavs fastelavnsfester, specielt i Nürnberg - i retning af, at *Den utro hustru* og *Paris' dom* har været spillet i forbindelse med lavenes fastelavnsfester, enten i lavshuset, på kroen eller i oldermændens hus (Søndergaard 1989, s. 50-51).

Hans Brix påpeger en inkonsistens i stykket, idet Bellona henvender sig til Paris og Venus omtaler ham, inden han optræder i stykket. Han mener, at Bellonas to linier til Paris (v. 39-40) er et indskud, "enten en Rest af ældre Form eller (sikkert) en forstyrrende Tilsætning", også fordi æblet allerede omtales her. Samtidig er han af den opfattelse, at Mercurius indsættes i stedet for Bellona (v. 73) - "sikkert ved en Overarbejdelse" (Brix, 1933, s. 93-96). Imidlertid opløses Brix'

problemer fuldstændig, når vi betragter Bellonas replik som prolog inden for rammerne af den dobbelte prolog/epilog. I så fald er Paris' optræden og omtalen af æblet, inden handlingen går i gang, og før Paris dukker op i stykket, yderst logisk og forståelig. Vi kan også på den baggrund forstå, at Bellona kun optræder i starten (prologen), mens Mercurius, der hører hjemme i den antikke myte om Paris' dom, også optræder i selve stykket.

Efter den generelle præsentationen af figurerne i Bellonas prolog sker der en specifik præsentation undervejs i takt med, at de skal optræde. I stykket bruges der to forskellige præsentationsformler, der begge er almindelige i de tyske fastelavnsspil, og som også findes i *Den utro hustru*. Introduktionen kan ske enten i form af selvpræsentation eller i form af en henvendelse ved navns nævnelse til den person i stykket, der skal introduceres:

Jeg er Jouis søster oc hwsfrw jeg sige viil

(Juno om sig selv, v. 42)

Jeg er stridtzmandtz moder meckte

(Pallas om sig selv, v. 55)

Jeg er Jouis datter deylig oc vngh

(Venus om sig selv, v. 65)

hellsell god dagh Paris from

(Mercurius til Paris, v. 83)

en drodning er ieg aff hymerigh

(Juno til Paris, v. 104)

Se ieg er gwds datter aff øffuerste trone

(Pallas til Paris, v. 111)

Kerligheds maader kayller mandt meg

(Venus til Paris, v. 125)

De tre gudinders gentagne selvpræsentationer hjælper et publikum, der næppe har været fortroligt med den græsk-romerske mytologi i almindelighed eller myten om Paris' dom i særdeleshed. Samme funktion har det, når personerne i spillet første gang nævner den person, de henvender sig til, ved navns nævnelse. Kun Mercurius optræder uden at blive præsenteret, måske fordi han har været bedre kendt af tilskuerne, eller fordi han har haft små vinger på hælene og hjelmen og har båret sin attribut, den snoede heroldstav, der kunne vise publikum, hvem han var.

Paris' dom giver vigtige vink om stykkets opførelsespraksis. Preco, Bellona, de tre gudinder og prins Paris er til stede straks fra spillets start, og Mercurius omtales ikke som en person, der kommer ind i lokalet (lavshuset, kroen, aldermandens eller en anden lavsbrors hus), så vi må gå ud fra, at også han befinder sig på spillestedet fra begyndelsen. Spillets opbygning er meget enkel, idet det foregår på kun to *loci*. Først opholder Mercurius og gudinderne sig på et neutralt sted, der ikke præciseres nærmere. Mercurius lægger i sin replik op til det eneste scenskift i stykket: "Paris rettuiss han er her neer / lader oss tiidt gaa om eder tycker saa / her i en skoff" (v. 77-79). I forlængelse heraf oplyser den eneste regibemærkning, der fortæller om andet end replikker, at kvinderne går: "cedant ffø" (efter v. 82). Sammen med Mercurius bevæger de tre gudinder sig et stykke hen over gulvet til Paris, hvis ophold i skoven publikum selv må forestille sig på baggrund af Mercurius' replik.

Ud fra disse oplysninger kan vi slutte, at *Paris' dom* har været spillet som *simultanspil*, på samme måde som *Den utro hustru*. Alle personer er til stede under hele spillet, også på tidspunkter hvor de ikke deltager i spillet, og de forskellige *loci* findes ved siden af hinanden på gulvet samtidig. (Krogh, 1940, s. 26-33 og 321-29, og Søndergaard, 1989, s. 54-55).

Når Paris tiltaler Pallas med 'myn dreng' (v. 134), er der ingen tvivl om, at tiltalen går på den, der spiller Pallas' rolle. 'dreng' rimer meget dårligt på 'veen', og det tyder på, at vendingen er kommet ind i stykket ved fejlafskrift efter et tidligere håndskrift. Men det er en fejlafskrift, der rummer en betydningsfuld dokumentation for, at også de kvindelige roller har været spillet af drenge, helt i overensstemmelse med hvad vi ved fra spillepraksis i udenlandske sammenhænge. (Krohn, 1986, s. 153-64). I Johan Lochers *Spectaculum de iudicio Paridis* findes en liste over, hvem der spillede de forskellige roller under opførelsen i Ingolstadt i 1502. Det fremgår af den, at Pallas' rolle blev spillet af Johannes schwapach, Junos af Johannes adelhäuser og Venus' af Johannes glaubberger - eller som det bliver sammenfattet: 'nobiles ac ingenui iuuenes' (Locher, 1502, microfilm). Fejlafskriften i Odense-håndskriftet er yderligere et indicium for, at spillene har været opført af skoleelever, i dette tilfælde drenge fra Vor Frue skole i Odense.

Over første linie i Pallas' epilog står der et 'bis', der antyder, at epilogen, der er skrevet med en speciel rimstilling (abcabc), har været sunget. Det samme kan have været tilfældet med den afsluttende ode, som på mange måder minder om en kristelig salme. Derimod findes der ikke i *Paris' dom* nogen opfordring til dans, som det er tilfældet i de to tyske Paris-spil: "nu pfeuff auf, wir wollen dantzen vnd frolich sein" (C 2, v. 238) og "nu pfewfd auf mit frewden, so woll wir danntzen vnd springen" (C 4, v. 286). Der bliver heller ikke anmodet om penge, mad eller noget at drikke, som i *Den utro hustru* (v. 445-46). Begge dele i god overensstemmelse med den moralske holdning i slutningen af *Paris' dom*.

De første fire linier i Precos prolog forholder sig direkte til den sociale virkelighed, hvor der spilles: håndværkerlavets fest, hvor der bliver spist og drukket, snakket og larmet. Efter Precos manende moralske ord i resten af prologen er det Bellona, der i sin prolog leder de tilstedeværende ind i spillets fiktive univers. Derimod leder hverken epiloger eller ode publikum tilbage til den sociale virkelighed, som det er tilfældet i de to tyske Paris-spil og *Den utro hustru*.

Vi kan kun gætte på, hvordan et publikum af håndværkere og deres koner til fastelavnsdrik i lavet har reageret på to moralske epiloger og en kristelig ode, efter at de har overværet en afklædningsscene med tre gudinder, spillet af drenge, og Venus tilbud til Paris om at ligge med både hende og Helena, som ender med følgende anti-morale: "ther giffuer ieg icke sorre paa gaff / kand ieg i lyst oc synden være" (v. 187-88). Måske har de protesteret ved at pifte og larme for at give deres utilfredshed til kende. Måske har de accepteret den bratte overgang fra spil til morale. Den brede befolknings tænkemåde har ikke været præget af de kirkelige autoriteters bestræbelser på at skabe logisk stringens, men af en pragmatisk holdning, der tillod skarpe modsætninger at eksistere ved siden af hinanden. Vi har dog ingen kilder, der kan belyse publikums konkrete reaktion, ligesom vi ikke ved, hvordan det klassiske motiv i det hele taget er blevet modtaget.



The Judgment of Paris, attisk krukke, ca. 460 f.v.t., Metropolitan Museum of Art, New York.



The Judgment of Paris, vægmaleri fra Pompeji, 1. årh., Museo Nazionale, Napoli.

II.

Motivet med Paris' dom indgik i den store sagnkreds om Trojas belejring og ødelæggelse, som var kendt gennem hele middelalderen. Det var Paris' dom, der førte til Helenas bortførelse, som igen udløste grækernes togt mod Troja. At dømme efter en passage i *Illiaden* havde allerede Homer kendskab til sagnstoffet omkring Paris' dom, dog uden at udnytte motivet. Det dukkede første gang op i det 8. årh. f.v.t. i *Cypria*, som tilskrives Stasinus. Ved Peleus' og Thetis' bryllup udbræder der en strid mellem Hera, Athene og Afrodite om, hvem der er den dejligste. Zeus beder Hermes om at bringe gudindeerne til Alexander (Paris) på Idabjerget, hvor han vogter sine får, så han kan afgøre striden. Hera lover Alexander magt og rigdom, Athene lover ham krigslykke og kærlighedens gudinde, Afrodite, lover ham Helena, den skønneste kvinde i verden. Alexander bliver tiltrukket af Afrodites tilbud og vælger hende. (Scherer, 1964, s. 3-4 og 10).

Den ældst kendte billedlige fremstilling af Paris' dom findes på en elfenbenskam fra det 7. årh. f.v.t., men også på vasebilleder fra omkring -550 og -460 kan vi finde motivet afbildet. (Hjortsø, 1989, s. 61 og Scherer, 1964, s. 10-11). Motivet med Paris' dom var meget populært i antikken, både hos grækerne og hos romerne, og det er bevaret i en række litterære værker og afbildninger, bl.a. hos Catul og på et vægmaleri i Pompeji fra det 1. årh., hvor Venus optræder delvis afklædt. Apulejus tager motivet op i en danset mime fra det 2. årh. Her bringer Mercur Paris et gyldent æble, som han overrækker Venus, efter at hun har danset en erotisk udfordrende dans for ham. I en af Lucians satiriske dialoger klæder alle tre gudinder sig af efter Paris' ønske. Afrodite, der er resultat af Zeus' besøg hos Leda (Leda og svanen), beskrives i en svanemetaforik (blød som svanens dun), der leder tanken hen på den erotisk ladede metaforiske beskrivelse i det danske spil om *Paris' dom*, hvor også æblet optræder:

Nar eblet er dellicth og tha mwnt
oc swanynd haffuer fulbored diit dwn
eblet pleger mand tha at edhe
oc med dwnedt tha senge at redhe
saa kandt mandt med vnge quinne fordriffue
lyst og kede om the sammen bliffue
(v. 67-72)

Kendskabet til den trojanske sagnkreds blev i middelalderen formidlet gennem Dares Phrygius' *De Excidio Troiae Historie* (gr. 3. årh., lat. 6. årh.), og Dictys Cretensis' *Ephemeris Belli Troiani* (4. årh.). Mens Dictys starter med begivenheder senere i sagnkredsen, fortæller Dares om Paris' dom, som han lægger ind i en drøm, som Paris fortæller for at overbevise Priamos om, at Venus ville støtte trojanerne i en krig mod grækerne. (Frazer, 1966). Selv om prosafortællingen *Excidium Troiae* fra det 5. årh. med ukendt forfatter ikke får nær samme betydning gennem middelalderen som Dares og Dictys, er den vigtig for forståelsen af Paris' dom, fordi den fortæller om Peleus' og Thetis bryllup, hvor Discordia, der som den eneste ikke er inviteret, kaster æblet med påskriften 'til den skønneste' ind mellem de tre gudinder under bryllupsfesten. (Schneider, 1968, s. 89-90).

Omkring 1160 skrev Benoît de Sainte-Maur sin store prosaroman *Estoire de Troie*, der dannede basis for såvel Guido de Columnas *Historia Destructionis Troiae* (1272-87) som Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg* fra samme periode. Guidos beskrivelse af Paris' dom som en drøm lå i forlængelse af Dares, og hans version blev oversat til tysk af Hans Mair von Nördlingen og udgivet i 1391 med titlen *Buch von Troja*, ligesom den i løbet af 1300- og 1400-tallet blev oversat til en halv snes folkesprog. Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg* forblev ufuldendt, men de første dele af den dannede grundlag for trojaromanens udvikling fra slutningen af 1300-tallet og frem. (se Schneider, 1978, sp. 1100-1101). Her er det begivenhederne ved Peleus' og Thetis' bryllup og Discordias intervention med æblet, der danner baggrund for gudindernes strid og Paris' inddragelse som dommer.

Det første af de to tyske spil *das Fasnacht spill Troya* hører hjemme i den del af traditionen, der udspringer hos Konrad von Würzburg. Her foregår spillet hos Jupiter, hvor også kong Priamos og de tre gudinder opholder sig. Der bliver bragt et æble ind, hvorpå der står: "der appfel schol sunst nymant sein / denn der aller wirdigsten allein". Senere får vi at vide, at det er sendt af Discordia, gudinde for strid og uenighed. Æblet udløser strid mellem Juno (visdom), Pallas (rigdom) og Venus (kærlighed). Jupiter sender sin tjener Marras for at hente Paris, så han kan dømme i striden. Paris giver æblet til Venus, fordi



The Judgment of Paris, ital. maleri, tidl. 15. årh., Museo Nazionale, Firenze.



Discord at the Wedding Feast of Peleus and Thetis, Ill. af Jean Mielot i manuskript til Christine de Pisan *Épître d'Orthea, Déesse de la Prudence, à Hector, Chef des Troyens*, 1461, Biblioteque Royale, Bruxelles.



Comment paris errova au
 Vor d'iam son sonne Et
 Dont me vint en
 a vision que pre
 sent moy estoit
 mercure accou
 ... de trois deesses cest

la vision et vrommede de
 la deesse Venus ... se
 a iuge pour en determine
 selon ce que tu veras leur
 droit estre appa:ant par
 veritable experient en or
 donner a ta volente . .

The Judgment of Paris, man. Raoul Lefèvre's *Recueil des Histoires de Troie*, slutn. af 15. årh., Biblioteque Nationale, Paris.

hun lover ham Helena. Spillet nævner Paris' bortførelse af Helena som grund til Trojas ødelæggelse - og her slutter spillet.

Det andet spil *das vasnacht spill mit den dreyen nacketten gottin von Troya* har hentet sin inspiration fra den anden hovedstrømning i traditionsudviklingen fra Guido de Columna via Hans Mair. Her drømmer Paris, at Mercurius viser sig for ham med de tre gudinder, som han skal dømme imellem. Paris anmoder dem om at tage tøjet af, så han bedre kan bedømme, hvem der er den skønneste. Han rækker æblet til Venus, og derefter består resten af spillet af samtalerne mellem Priamos og hans sønner, også i overensstemmelse med Guido-traditionen. (Margot Westlinning, 1989, sp. 312-15).

I Tyskland løber de to traditioner fra Konrad von Würzburg og Guido de Columna (via Hans Mair) sammen i såvel håndskrifter som trykte udgaver af *Buch von Troya* fra 1474 og efterfølgende år. (Schneider, 1968, Steinhoff, 1985). *Paris' dom* hører hjemme i denne fase af traditionsudviklingen. Det danske spil er selvstændigt udformet i forhold til begge de tyske spil. Der indgår sideløbende elementer fra såvel den tradition, der har rod i Konrad af Würzburg som traditionen, der går tilbage til Guido-oversættelsen hos Hans Mair.

I *Paris' dom* optræder stridens gudinde med navnet Bellona (i stedet for som normalt Discordia) direkte i spillet. Hun rækker æblet til Paris med en opfordring til ham om at dømme mellem gudinderne, i stedet for at trille det ind mellem bryllupsgæsterne, som det ellers sker. Disse dele af spillet trækker på traditionen fra Konrad af Würzburg, mens de følgende dele følger Guido-traditionen. Mercurius opsøger Paris i skoven, og Paris invilliger i at dømme mellem gudinderne, idet han anmoder dem om at klæde sig af. I oversættelserne af Guido er denne scene lagt ind som en drøm, Paris har på Idabjerget, men i det danske spil henvender Mercurius sig direkte til Paris, uden at begivenhederne formidles gennem en drøm. I det hele taget er det danske spil langt mere direkte og frivolt i fremstillingen af erotik og seksualitet. I fortsættelsen kommenterer Paris uden omsvøb Venus' dejlighed mellem lårene, og Venus tilbyder Paris at han kan ligge med både hende selv og Helena uden hensyn til risikoen for, at der kan komme et barn ud af det.

Der kendes ingen forlæg fra det nordiske sprogområde, selv om Troja-sagnet blev oversat til islandsk allerede i det 13. årh. *Trojumanna Saga*, som kendes i tre versioner, har en speciel placering i traditionsudviklingen, idet den udgør en fri prosabearbejdning af Dares med tilføjelse af episoder fra andre kilder. (Jonna Louis-Jensen udg.): *Trójumanna Saga*, 1963, og *Trójumanna Saga. The Dares Phrygius Version*, 1981). I ingen af disse versioner findes Paris' dom. Selv om Guidos *Historia Trojana* var kendt i Sverige (bl.a. Vadstena Kloster) og formentlig også i Danmark, er der ikke bevaret oversættelser før den svenske *Hystoria troyana* fra 1529. Guido først blev oversat og udgivet på dansk af Christoffer Sivendsøn Glimager, trykt i 1629 under titlen *Bellum trojanum: historiske Beskriffuelse om den trojaniske Krig fra Begyndelsen til Enden*. (Geete, 1892, s. I-VIII og s. 51-54).

Sagnkredsen omkring Troja tilhørte den høviske kultur i højmiddelalderen. Den bød sig til som litterært stof, der tillod ridderne at tolke deres værdier og idealer litterært. I kampene omkring Troyas belejring optrådte de græske og trojanske helte på en måde, som ridderkulturen kunne identificere sig med. Det var i alt væsentligt deres æresbegreb, deres syn på mod og styrke, deres opfattelse af, hvad retfærdighed, venskab og kærlighed var, der kom til udtryk i Troja-romanerne. Derfor blev de meget populære i høviske sammenhænge, allerede fra slutningen af 1100-tallet. Derfor blev de oversat til en lang række sprog, skrevet af og bearbejdet i en lang række håndskrifter og fra slutningen af 1400-tallet trykt i mange udgaver. Og derfor var det naturligt for Philippe le Bon, hertug af Bourgogne, at støtte Raoul Lefèvre i hans arbejde med bearbejde Trojasagnet til *Recueil des Histoires de Troie* (1464). Margaret R. Scherer bringer i sin bog om *The Legends of Troy* en omfangsrig liste over antik, middelalderlig og senere litteratur, musik og kunst med Troja-sagnet som emne (Scherer, 1964, s. 217-53).

Allerede ved Charles VI's og Isabellas bryllup i 1389 blev der i forbindelse med Isabellas indtog opført et skuespil med Trojasagnet som emne, *Le Siège de Troie* (Wickham, I, 1961, s. 213 og III, 1983, s. 51). I Avignon blev der opført et *Jeu du Siège de Troie* i 1400. Og Jacques Millet digtede i 1450-52 et

stor anlagt spil, *La L'histoire de la destruction de Troy la Grant* om Trojas ødelæggelse, som var beregnet på opførelse over fire dage. I forbindelse med Anne Boleyns tur gennem London på vej til kroningen i 1533 blev *The Judgment of Paris* spillet i Cheapside. Men i stedet for at overrække æblet til Venus overskred prins Paris fiktionsrammen og gav guldæblet til Anne, som på den måde blev identificeret med kærlighedens gudinde. (Wickham, III, 1983, s. 53).

Med byernes fremvækst og voksende betydning i slutningen af middelalderen dukkede en fjerde betydningsfuld samfundsgruppe op ved siden af *bellatores, oratores et laboratores* - nemlig *mercatores*. Den nye bykultur adskilte sig på en række punkter afgørende fra adelskulturen. I håndværkernes og købmændenes verden i byerne havde materielle ting og fysisk arbejde stor betydning i hverdagen, og derfor måtte kroppens krav få en større betydning, også i udformningen af en borgerlig kultur. Det betød, at et ridderliv, hvor kravet om arbejde ikke eksisterede, men hvor krigeriske bedrifter stod i centrum, kunne øve en stærk indflydelse. Men samtidig havde byernes borgere, købmænd og håndværkere behov for at markere deres kulturelle identitet over for riddermiljøets høviske epik om krigsbedrifter med mod, tapperhed og ære som bærende værdier og dets minneallegorik, hvor den erotiske sanselighed blev sublimeret i tilbedelse af den ophøjede og uopnåelige kvinde.

Disse socialpsykologiske behov dannede baggrund for en dobbelt udvikling i bykulturen. De mange bevarede håndskrifter med afskrifter og bearbejdnings af trojaromanen vidner om, at den sammen med tidens andre ridderromaner fandt vej til det nye publikum i byerne. I takt med bogtrykkets udbredelse blev ridderromanerne trykt i snesevis af oplag, så det blev muligt at tale om 'folkebøger'. Deres indflydelse gik allerede i 1400-tallet på tværs af de forskellige klasser i samfundet.

I modsætning til ridderromanerne udsprang fastelavnsspillene af specifikt borgerlige kultursammenhænge i byerne. De blev spillet i forbindelse med købmændenes og håndværkernes standsmæssige fester til fastelavn. I Nürnberg, hvor håndværkerlavene var forbudt, skete det på værtshuset eller i en af de rige lavsbrøddres hjem. I Lübeck stod medlemmerne af patriciernes *Zirkelbrüderschaft* for opførelsen på vogne, der

blev trukket rundt i byen. I Danmark blev der spillet i gildernes og lavenes lukkede sammenhæng, hvor kun medlemmer (og repræsentanter for bystyret) havde adgang.

I forbindelse med håndværkerlavenes fester var der brug for spil, som kunne skabe opmærksomhed hos et publikum, som var i færd med at spise og drikke, snakke og larme, kort sagt: more sig! Spillene måtte derfor være korte, have en enkel handling, forholde sig konkret til publikums erfaringsverden og frem for alt være i stand til at fremkalde latter og morskab. Dette sigte fremgår eksplicit af mange pro- og epiloger. I *Den utro hustru* gør Preco straks fra starten opmærksom på: "Jegh er hiid kommen eder til glede" (v. 5). I *Paris' dom* gør både Preco og Bellona i deres prologer, hvad de kan, for at gøre spillet interessant. Preco beklager, at "skalche oc darer haffue vwnnedt sp(il)". Bellona lægger op til, at der bliver skænderi, kiv, strid og slagsmål, så badskæreren får nok at lave, og til at den dejligste af de tre kvinder, der præsenteres, skal leve i lyst og begær, selv om hun kan ryge til helvede.

De fleste fastelavnsspil opfylder disse kriterier. De fylder normalt mellem 200 og 400 linier og kan spilles på mellem et kvarter og en halv time, måske lidt længere, afhængigt af om der indledes og afsluttes med musik og sang eller danses i stykkerne. De to tyske Paris-spil er på henholdsvis 248 og 294 vers, mens det danske *Paris' dom* omfatter 204 vers og en ode.

Den tyske fastelavnsspil-forsker Eckehard Catholy skelner mellem *Reihenspiele*, hvor f.eks. en række bønder eller narre bejler til en ung kvinde, og *Handlungsspiele*, som opbygger en fortløbende handling. I Paris-spillene er der handlingselementer, idet stridens æble forårsager, at Paris bliver hentet for at dømmes, men i gudindernes præsentation af deres fortrin minder spillene om et rækkespil, hvor den, der bejles til, vælger den sidst optrædende. At gudinderne præsenterer sig i flere omgange giver en parallelstruktur, som overskrider det simple *Reihenspiel*. Alt ialt må vi karakterisere Paris-spillene som en kombinationsform.

De tre spil er heller ikke typiske i deres motivvalg, idet de ikke forholder sig til publikums umiddelbare erfaringsverden. Mens de to tyske spil, især *das vasnacht spill mit den dreyen*

nacketten gottin von Troya, stadig rummer stof fra Trojasagnet, som ikke er nødvendigt for at forstå motivet med Paris' dom, er *Paris' dom* rensat for levn fra Trojaromanerne, ligesom det er omhyggeligt i sin præsentation af handling og personer, så spillet bliver forståeligt for folk, der ikke er fortrolige med den klassiske sagntradition. Selve grundsituationen: at tre kvinder spiller op til en mand ved at fremhæve deres fortrin: rigdom, klogskab og erotik, og at manden vælger den erotisk mest tiltrækkende, kunne nok appellere til et publikum bestående af håndværkere, enten ugifte svende eller mestre, der ofte indgik i aldersmæssigt skæve ægteskaber.

De tyske spil virkede heller ikke specielt udfordrende eller morsomme. I det første af spillene *das fasnacht spill Troya* ligger vægten på den allegoriske fremstilling, som opnår voksende popularitet gennem 1400-tallet, først og fremmest i tidens moraliteter. Selv om spillet ikke skal opfattes som moralitet, var det i sin seriøsitet påvirket af tidens smagsmæssige udviklingstendenser, der nedtonede fækale og seksuelle træk og ikke appellerede så utilsløret til latteren. Det andet spil fra 1468 rummer afklædningsscenen med de tre gudinder, der efter tur smider tøj, men det er også den eneste, der kunne give anledning til latter - og til moralske bemærkninger. Episoden med Paris' dom er overstået allerede efter v. 138. Den resterende halvdel af spillet med samtalerne mellem Priamos og hans sønner virker kedelige og må have virket uinteressante for et feststemt fastelavnsspil-publikum.

I overensstemmelse med den pragmatiske opfattelse, der var fremherskende i middelalderens verdslige kultursammenhænge, valgte byernes borgere blandt det foreliggende stof de episoder og motiver, der kunne bearbejdes, så de fungerede i byernes samfundsmæssige kontekst. De havde brug for spil, der kunne opfylde deres behov i festligt lag, og som samtidig kunne udtrykke deres kulturelle værdier på en måde, der styrkede den kulturelle identitet. I sådan en sammenhæng var spil, der som Jacques Milets *L'histoire de la destruction de Troy la Grant* byggede på Trojaromanernes omfattende episke stof, helt uanvendelige. Derimod passede motivet med Paris' dom ind i håndværkernes festkultur. Derfor havde de forfattere, der skrev fastelavnsspil til opførelse for købmænd, håndværkere eller byens borgere i bredere almindelighed, ingen skrupler med at

plukke den episode ud af det samlede stof, som passede i netop deres sammenhæng.

Torben Krogh mener i sin teaterhistorie, at vi i *Paris' dom* møder 'Humanismens Glæde ved antikke Emner' (Krogh, 1940, s. 310). Troja-sagnetets popularitet fra slutningen af 1100-tallet og frem dokumenterer imidlertid, at denne fascination allerede fandtes i højmiddelalderens høviske kredse. (Ebenbauer, 1984). Også de tyske Paris-spil, der indoptog dele af Trojasagnet og indpassede det i de senmiddelalderlige byers festkultur fra midten af 1400-tallet hørte hjemme før humanismen slog afgørende igennem i Tyskland. Og på tilsvarende måde stammer de centrale dele af *Paris' dom* fra perioden forud for humanismens gennembrud i Danmark.

Krogh henviser selv til *Ein Spiel von Fürsten und Herren*, nr. 17 i Kellers samling af fastelavnsspil, hvor Aristoteles optræder, som et andet eksempel på antikt stof i fastelavnsspillet. Vi kan tilføje *Ein Vasnachtspiel von den siben Meistern* (Keller, II, 1964, nr. 96) og *Ain spil von mayster Aristoteles* (Keller, Nachlese, 1966, nr. 128). Spillet om Aristoteles bygger på den populære vandrehistorie om Aristoteles, der pure afviser, at han kan blive overvældet af kærligheden, men ender med at blive så besat af den, at han kravler på alle fire lader sig beride af Phyllis. Det indgår motivisk i den gruppe af spil, der tager spørgsmålet om magten i ægteskabet eller generelt i forholdet mellem mand og kvinde under behandling. Forfatterne til fastelavnsspillene valgte i senmiddelalderen antikt stof, når det passede ind i den samfundsmæssige kontekst, ud fra de samme pragmatiske hensyn, som gjaldt ved udvælgelsen af stof og motiver ivotrigt.

Hans Brix peger - tildels med rette - på, at forfatteren gør sig skyldig i fejl i udformningen af de allegoriske kvindefigurer. Juno optræder først fejlagtigt som visdommens gudinde (v. 44), mens hun i anden omgang korrekt fremstilles som den, der repræsenterer rigdommen (v. 106-08). Men når Brix kritiserer stykket, fordi Pallas i første omgang gøres til repræsentant for styrken (v. 55), og i anden omgang for både styrke og visdom (v. 113-17), så beror det på en uklarhed i den antikke mytologi, snarere end på en fejltagelse fra den senmiddelalderlige forfatters side. Brix mener, at styrken hører Juno til, mens

Pallas udelukkende står for visdom, så teksten flere steder bør korrigeres. (Brix, 1933, s. 88), men dobbeltheden hos Pallas udspringer af en dobbelthed i den græske mytologi, hvor Pallas undertiden fremstilles som en krigerisk gudinde, der bekymrer sig om sagnheltene (jfr. 'stridtzmandtz moder meckte', v. 55), undertiden som visdommens gudinde (Hjortsø, 1989, s. 49 og 63).

Brix anser også Pallas' krav om, at hun bør bære kronen (v. 112), for at være en fejl, idet hun i stedet burde gøre krav på æblet. Pallas' ønske om at blive kronet skal efter min opfattelse ikke tages bogstaveligt, men betragtes som led i stykkets metaforik. Iøvrigt kan vi finde flere specielle træk i *Paris' dom* og dets behandling af det antikke stof, uden at vi derfor kan slutte, at forfatteren har begået fejl i sin behandling af stoffet. Når det i stykket er Bellona - og ikke Discordia - der skaber strid mellem gudinderne, og når Pallas Athene kaldes Sophia, var det i fuld overensstemmelse med tidens pragmatiske måde at bearbejde det foreliggende materiale på, så de antikke emner kunne fungere i overensstemmelse med lokale traditioner og den sociale kontekst, hvor det skulle anvendes.

Paris-spillene er i deres centrale dele *Werbispiele*. Men i modsætning til de typiske *Werbispiele*, hvor det er en række mænd (bønder, narre eller repræsentanter for de forskellige stænder i samfundet), der bejler til en kvinde, ofte *frau Venus*, er det i Paris-spillene tre kvinder, der efter tur bejler til en attråværdig mand. Sagnet om Paris' dom, hvor prins Paris tildeler hende æblet som den udvalgte, giver den historiske forklaring på, at *Frau Venus* i de tyske fastelavnsspil og på tryk og tegninger fra senmiddelalderen optræder med et æble i hånden.

Venus opfattes som indbegrebet af den erotiske kærlighed, og det er derfor naturligt at hun i mange spil optræder som *frau Venus*; den kvinde, mændene bejler til (Keller, nr. 14, 32 og 38). I andre spil tales kun om en 'frau' eller 'jungfrau', men figuren kan udmærket have været spillet som *frau Venus*. (Keller, nr. 43, 44, 45, 59, 70, 74 og 95). I Keller nr. 14, *Morischgentanz*, kaldes hun direkte for 'die frau mit dem apfel'. Hos Vigil Raber finder vi Keller nr. 70 i en omarbejdet form med titlen *Der maruschgatanz mit frau venus und der 7 varbn vnd hantberchern* (1511). Her vælger Venus blandt de



Das Werben um frau Venus, träsnit af Hans Leinberger, ca. 1525, Wien.

Jacques Heers ser spillene med Paris' dom i sammenhæng med de tyske *Rechtsspiele*. I retsspillene er det ofte to ægtefæller, der indbringer deres strid for en dommer under parodiske former. Eller det kan være symbolske stridigheder mellem fastelavn og faste, kød og fisk, vand og vin, krop og sjæl, hvor de udtalte domme kan svinge enten i moralsk og religiøs asketisk retning eller i retning af de kropslige og materielle behov. Paris-sagnet byder sig umiddelbart til for en erotisk kropslig tolkning, idet prins Paris vælger Venus, men - som vi har set - kan spillene forsynes med moraliserende prologer og epiloger, der drejer konklusionen i modsat retning. (Heers, 1983, s. 254-55).

I Tannhäuser-legenden omfortolkes Venus-figuren fra at være en positiv figur, der er forbundet med livsudfoldelse, sanselighed, lyst og erotik, til at være en stærkt negativ figur. Hun står stadig for de samme værdier, men hun fremstilles som en kvinde, der lokker Tannhäuser ind i 'Zauberberg', hvor han forfalder til et liv i lyst. Til straf for sin hengivelse i sanseligheden, skal helten for at sone sin synd begive sig til Rom på pilgrimsrejse. (Moser, 1977). Denne kristent-etiske bearbejdning hører hjemme i sammenhæng med den moralske stramning, der sker fra slutningen af 1400-tallet. I det sene fastelavnsspil *Der Thanhauser* (Keller, nr. 124), forsøger Werlt (verden) at friste helten til at gå ind i bjerget for at lægge sig i Venus' arm og nyde kærligheden, men Tannhäuser afviser med ordene: 'Ffraw Venus ist eyn teuffelinne'.

Paris' dom befinder sig i brudfladen mellem de religiøse og verdslige autoriteters forsøg på at stramme moralen og de folkelige kræfter i byerne, der forsøger at opretholde et frirum for sanselighed og kropslighed. Birket Smith kalder spillet for et 'mådeligt stymperarbejde', men denne dom er for voldsom, selv om *Paris' dom* langt fra kommer på højde med *Den utro hustru*. Spillet er kulturhistorisk interessant, ikke kun i kraft af dens motiv, men også fordi den giver væsentlige vink om fastelavnsspillet opførelsespraksis. Det lægger ikke op til at blive vurderet ud fra litterært æstetiske normer, men fungerer som et stykke folkeligt drama, der skal forlyste feststemte tilskuere i forbindelse med håndværkerlavenes fastelavnstester.

Litteraturliste:

- Albeck, Gustav: 'Paris' dom', *Kulturhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalder*, bd. XII, 1968, sp. 117-18.
- Bastian, Hagen: *Mummenschanz*. Sinneslust und Gefühlsbeherrschung im Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1983.
- Bauer, M.: *Sterzinger Spiele*. Die weltlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs nach den Originalhandschriften (1510-1535) von Vigil Raber nach der Ausgabe Oswald Zingerles (1886), Wien 1982.
- Birket Smith, S.: *De tre ældste danske Skuespil*, København 1874, P.D. s. 64-77 (incl. tekst).
- Bolvig, Axel: *Bondens billeder*. Om kirker og kunst i dansk senmiddelalder, Kbh. 1994.
- Brett-Evans: *Von Hrosvit bis Gengenbach*. Eine Geschichte des mittelalterlichen deutschen Dramas. Zweiter Teil: Religiöse und Weltliche Spiele des Spätmittelalters, Berlin 1975.
- Brinkmann, Hennig: 'Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung', *Studien zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, Bd. II, Düsseldorf 1966, s. 79-105.
- Brix, Hans: 'Paris' dom', *Analyser og problemer*, bd. 1, Kbh. 1933, s. 87-100.
- Brøndum-Nielsen, Johs.: *Sproglig forfatterbestemmelse*. Studier over dansk sprog i det 16. Århundredes Begyndelse, Kbh. 1914.
- Carlson, Marvin: 'Renaissance Theatre in Scandinavia', *Theatre Survey*, bd. 14, 1973, s. 22-54.
- Catholy, Eckehard: *Das Fastnachtspiel des Mittelalters*. Gestalt und Funktion, Tübingen 1961.
- Ebenbauer, Alfred: 'Antike Stoffe', *Epische Stoffe des Mittelalters*, Hrg. V. Mertens und U. Müller, Stuttgart 1984, s. 247-89.
- Frazer, R.M. (ed.): *The Trojan War. The Chronicles of Dictys the Cretan and Dares the Phrygian*, Bloomington/London 1966.
- Friis, Oluf: *Den danske Litteraturs Historie*, I, Kbh. 1937-45, fot. optryk 1975, s. 199-200.
- Geete, Robert (utg.): *Historia Trojana*. En Medeltidsroman om Trojanska Kriget, Sth. 1892.
- Ginzburg, Carlo: *Die Käse und die Würmer*. Die Welt eines Müllers um 1600, Frankfurt a.M. 1979.
- Griffin, N.E. (ed.): Guido de Columna: *Historia Destructionis Troiae*, Cambridge Mass., 1936.
- Heers, Jacques: *Fêtes des fous et Carnavals*, Paris 1963.
- Hind, Tage: 'Drama', *Medieval Scandinavia*. An Encyclopedia, ed. Philip

- Pulsiano, N.Y./London 1993, s. 140-42.
- Hjortsø, Leo, *Romerske guder og helte*, Kbh. 1989.
- Holtorf, Arne: 'Tanz - Gelage - Maskierung. Elemente von Festlichkeit und ihre Darstellung im frühen Nürnberger Fastnachtspiel, *Narrenfreiheit. Beiträge zur Fastnachtforschung*, Hrg. Herman Bausinger, Tübingen 1980, s. 177-202.
- Huschenbett, Dietrich: 'Die Frau mit dem Apfel und Frau Venus im Moriskentanz und Fastnachtspiel, *Volkskultur und Geschichte*, Hrg. Dieter Harmening u.a., Berlin 1970, s. 585-603.
- Jensen, Anne E.: 'Tidlig dansk dramatik', *Danske Studier*, 1976, s. 104-14.
- Kaspersen, Søren: 'Bildende Kunst, Theater und Volkstümlichkeit im mittelalterlichen Dänemark', *Popular Drama in Northern Europe in the Later Middle Ages*, red. Flemming G. Andersen, Julia McGrew, Tom Pettitt og Reinhold Schröder, Odense 1988, s. 201-48.
- Keller, Adalbert von (Hrg.): *Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert*, Bd. 1-3 + Nachlese, 1853-58, fot. optryk Darmstadt 1965.
- Kimminich, Eva: *Des Teufels Werber. Mittelalterliche Lasterdarstellungen und Gestaltungsformen der Fastnacht*, Frankfurt a.M. o.a. 1986.
- Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, I. Bd. Das Theater der Antike und des Mittelalters, 1957, s. 430-31.
- Krogerus, Gunvor: *Historie van der vorstorynge der stat Troye*, Ein mittelniederdeutsches Volksbuch, Helsinki 1951.
- Krogh, Torben: *Aldre dansk Teater. En teaterhistorisk Undersøgelse*, Kbh. 1940.
- Krohn, Rüdiger: *Der unanständige Bürger. Untersuchungen zum Obszönen in den Nürnberger Fastnachtspielen des 15. Jahrhunderts*, Kronberg Taunus 1974.
- Leibbrand, Jürgen: *Speculum bestialitatis. Die Tiergestalten der Fastnacht und des Karnevals im Kontext christlicher Allegorese*, München 1988.
- Locher, Jacob: *Spectaculum de iudicio Paridis, de pomo aureo, de tribus deabus et triplici hominum vita*, Augsburg 1502 (microfiche).
- Louis-Jensen, Jonna (ed.): *Trójumanna Saga*, Kbh. 1963.
- Louis-Jensen, Jonna (ed.): *Trójumanna Saga. The Dares Phrygius Version*, Kbh. 1981.
- Marker, Frederik J. and Lise-Lone: *The Scandinavian Theatre. A short History*, Oxford 1975.
- Merkel, Johannes: *Form und Funktion der Komik im Nürnberger Fastnachtspiel*, Freiburg 1971.
- Moser, Dietz-Rüdiger: *Die Tannhäuser-Legende. Eine Studie über Intentionalität und Rezeption katechetischer Volkserzählungen zum Buß-Sakrament*, Berlin/N.Y. 1977.
- Moser, Dietz-Rüdiger: 'Perikopenforschung und Volkskunde', *Jahrbuch für*

- Volkskunde*, 6, 1983, s. 7-52.
- Müller, Johannes: *Schwert und Scheide*. Der sexuelle und skatologische Wortschatz im Nürnberger Fastnachtspiel des 15. Jahrhunderts, Bern o.a. 1988.
- Nyrop, C.: *Danmarks Gilde- og Lavsskraaer i Middelalderen*, bd. 1-2, 1895-1904.
- Paludan, Julius: *Dansk Litteratur*, Kbh. 1896.
- Pedersen, Carl S.: *Dansk Litteraturhistorie*, Bd. 1, Kbh. 1919.
- Risum Janne. 'Helgen og gøgler', *Dansk litteraturhistorie*, bd. 2 1480-1620. Lærdom og magi, 1984, s. 195-227.
- Risum, Janne: 'Kirkens og kongens teater', *Dansk teaterhistorie*, bd. 1, 1992, s. 11-56.
- Roller, Hans-Ulrich: *Der Nürnberger Schembartlauf*. Studien zum Maskenwesen des späten Mittelalters, Tübingen 1965.
- Sachs, Hans: *Ein comedi, das judicium Paridis*, *Werke*, VII, 1964.
- Scherer, Margaret R.: *The Legends of Troy in Art and Literature*, N.Y. og London 1964.
- Schneider, Karin: *Der 'Trojanische Krieg' im späten Mittelalter*. Deutsche Trojaromane des 15. Jahrhunderts, Berlin 1968.
- Schneider, Karin: 'Buch von Troja I' og 'Buch von Troja II', *Die deutsche Literatur des Mittelalters*. Verfasserlexikon, Bd. 1, 1978, sp. 1100-1102.
- Schnorr von Carolsfeld, F. (Hrg.): 'Vier ungedruckte Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts', *Archiv für Literaturgeschichte*, 3, Leipzig 1874, s. 1-25.
- Simon, Gerd: *Die erste deutsche Fastnachtspieltradition*. Zur Überlieferung, Textkritik und Chronologie der Nürnberger Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts, Hamburg 1970.
- Søndergaard, Leif: *Fastelavnsspillet i Danmarks middelalder - om Den utro hustru* og fastelavnsspillet tradition, Odense 1989.
- Søndergaard, Leif: 'Julens och Fastans träta - et svensk fastelavnsspil fra midten af 1400-tallet', *Rig*, Häfte 2, 1991, s. 33-56.
- Wehrmann: 'Fastnachtspiele der Patrizier in Lübeck', *Niederdeutsches Jahrbuch*, VI, 1880, s. 1-5.
- Westlinning, Margot: 'Das Parisurteil I' og 'Das Parisurteil II', *Die deutsche Literatur des Mittelalters*. Verfasserlexikon, Bd. 7, Hrg. Kurt Ruh, Berlin/N.Y. 1989, sp. 312-15.
- Wickham, Glynne: *Early English Stages 1300 to 1600*, Vol. Three: Plays and their Makers to 1576, London o.a. 1981.

Paris' dom.

Preco ad populum.

Hel seel, god dag, i venner alle,
Først wi rime, i skulle icke faille;
Siddher qwerre och hører wel tiil,
Saa mwe i høre ewentiirs spii.
Dygd oc wiisdom ere nw fforsmoed,
Gwd raade, horliis thet viil nw gaa,
Løsactighed nw hwer mandt elsker,
Jnghen effter dyg eller kerlighed fesker,
Tj rimes nw om løsactighed,
Then finder mandt i mangen leed.
Nw skal mandt seg gørlig vorre tage,
Horliiss mandt skal leffue i thesse daghe;
Hwem ther leffuer nw med dyg oc ære,
Han hollis nw for en mære,
Skalche oc darer haffue vwannedt spii),
Gwd beddre, horlis thet gaar nw tiil.

Bellona ad populum.

Jeg er nw sendt aff hemelyn ned(h)er,
Thet maa tw vide baade Powel oc Pedher,
Jeg er sterck, the meg Bellonam kalle,
Thet sigher ieg alle for vden gaille.
Jeg beer icke fredt, medhen kiiff oc trette,
Myn ordt kandt ieg vel legge slette,
E medhen i haffue icke andet tiil idt,
Sendis och slaes paa thenne tiidt,
At somme moghe meste hand oc øige,
Om hand viil icke lade seg nøghe,
Saa hwer badtskeer i thenne by
Kan fanghe saarre i thette ny.

(v. 1-28)

Eadem ad deas.

Pallas, Juno oc Venus, i *quinner* tre,
Jeg sigher eder aluor oc icke viil lee,
Seer, seer mynne gaffue, szom ieg haffuer her,
Anamer aff meg, medhen ieg er neer.
Hwilcken aff eder szom deglist munne være,
Hwn skael for edher kronen bære,
Hwn maa tha leffue med frydt oc ære,
E medhen hwn kandt i verdenn være,
Medt lyst oc kede medhen hwn er swndt,
Sculle hwn en dog tiil heluedis grwnd.

Eadem ad Paridem.

Paris, tag thette eble i thyn handt,
Giiff then degliste oc then, tw vel andt.

Juno ad deas.

Thenne gaffue at retthe hør meg tiil,
Jeg er Jouis søster oc hwsfrw, ieg sige viil,
Hand er en *gwd* offuer hemelin oc iordt,
Viisdom ved hand med lystelige ordt,
Hand regerer sterner oc alle planetter
Bode i dage och saa i netther.
Hwo ville meg thenne gaffue fra dømme,
Thy ieg er saa edeliig en blømme?
Jeg troer, thet kand ey anderliss skee,
Vdenn hanum skeer bode skam oc vee.
Jeg tencker, i viisdom alle forsmoer,
Oc løsa[c]tyge ffaare i effther gaaer.

Pallas ad deas.

Then gaffue, ieg sigher, mo meg vel skenckis,
Ffra viisdom kandt ieg aldrj krenckis,
Jeg er en stridtzmandtz moder meckte,
Med hwer mandt pleier han at fecte,
Dog ieg forsmoes i noghen tiidt,
Thy the slaa icke tiil meg theris liidt.
Med tidhen skulle the meg gerne haffue,
Nar thøm ganger tiil hande stoer plaffue;
Med meg i laaghen oc vnt kunne the forderffue,
Sculle the end vnder sweredt sterffue.

(v. 29-62)

Venus ad deas.

Then gaffue kandt meg icke vedis,
Aff meg alle tiide kerlighed redis,
Jeg er Jouis datter deylig oc vngh,
Jeg kand vel lignes Paris then iwng.
Nar ebled er dellicth oc tha mwnt,
Oc swanynd haffuer fulbored siit dwn,
Ebled pleger mand tha at edhe
Oc med dwnedt tha senge at redhe,
Saa kand mandt med vnge quinne fordriffue
Lyst oc kede, om the sammen bliffue.

Mercurius ad deas altercantes.

Stiller eders vrede, ieg bedher edher,
Tiil mynne ordt veynner edhers synne,
Tiil venskaff oc fred i edher beredher,
Lader meg icke andhet hoess edher fynne.
Paris rettuiss han er her neer,
Lader oss tiidt gaa, om eder tycker saa,
Her i en skoff, farer ey med fleer,
Et gott raa nw findher han paa
Om eder at dømme, om han saa viil,
Thy han er leardt oc snildt, ther tiil.

Cedant ffø(minæ?).

Jdem ad Paridem.

Hellsell, god dagh, Paris from,
Tyn lighe findis icke i Rom,
Døem e mellom these quinner alle,
Och sig thøm e mellom for vdenn gaille,
Hwem teg tyckis deiglist aff thøm at være,
Saa mand kand icke paa teg kære,
Hwem ther bær the eble at haffue,
Hwn forsmoer icke sodan gaffue,
Hwem the foer, hwn haffuer teg keer,
Nat oc dag bliffuer hwn teg neer.

Paris respondit Mercurio.

Om thøm at dømme meg vel behaffuer,
Thy meg tycker, ved seg hwer er faffuer,
Jeg seer, the ere bode hvide oc rødhe,
Aff kysse oc klappe the vorde icke mødhe.

(v. 63-96)

Jdem ad deas.

Alle edher nøgne meg lyster at see,
Doc icke eder tiil spott eller spee,
Bryst och baeg oc bwgen medt,
Llegge, kneer och theer med alle ledt,
Szo kand ieg best mellom edher dømme,
Szaa thet seeg bøer oc kandt vel somme.

Juno ad Paridem.

Hwad skaell ieg sige nw, Paris mynd?
En drodning er ieg aff hymerigh.
Døem nw ret, myn leffue kyndt,
Szaa skalt tw bliffue i verden righ,
God lycke oc heldt tha skalt tw fange,
Gwl oc søel oc dyre stene,
Kunne thet alt nw saa gange,
At ieg kunne faa thet eble rene.

Pallas ad Paridem .

Se, ieg er gwds daatter aff øffuerste trone,
Ther forre bøer meg at bere en krone,
Jeg er sterck oc viiss tiil maadhe,
Viilt tw meg rose, tha maa tw raade.
Visdom viil ieg teg giffue, szom ieg haffuer,
Viilt tw sighe nw, at ieg er faffuer,
Tw skalt vorde viis oc sterck for alle,
Jeg siger thet teg for vdenn gaylle.
Giiffue thet gwð, thet motte saa nw gaa,
At ieg kunne nw then glede faa.

Venus ad Parida.

Paris, retten vist tw vel,
Nar tw viilt gange tiil tiidt skeell.
Jeg er deyglig, vng oc smock,
Sødme foer mandt aff meg nock,
Kerligheds maader kayller mandt meg
Ffor vdenn tanth, ieg sigher tegh.
Laed thet skee, lad saa gaa,
At ieg maa nw then gaffue ffaa,
Kand tedt skee, tha skall teg komme .
Tiil tyn sengh en edelig blømme,
Then for tyn doem viil ieg teg skencke,
Viilt tw henne, then maa tw krencke .

(v. 97-132)

Paris ad Palladem.

Sophia, tw est baade vng oc veen,
Jeg frycter, tw vilt icke vinne, myn dreng
Leerd oc viis est tw tiil maade,
For tw then gaffue, gwd maa thet raade.
Meg liggher alt nw andhet i synne,
At ieg finder hoss meg en anden jne.

Paris ad Junonem.

Juno, ieg ville wel teg then gaffue tiil dø(mme),
Wore icke, at meg en andhen sømmed,
Veer nw tiil fritz paa thenne tiidt,
Wi findis wel paa en andhen liidt,
Tha ville [wi] bode sammen skempte oc lee,
Medhen ther skall tha ingen paa oss see.

Jdem ad Venerem.

O Venus, tw alder fierste blømme,
Thenne gaffue maa teg wel sømme,
Offuer these twenne tw offuer gaar
J deglighed mellom tynæ laar.
Jeg skøder ey styrcke eller viisdom,
Kan ieg komme med teg i en rom,
Tagh nw thenne gaffue, kære myyn,
Och kom i hwg meg Paris tyin.

Juno Paridi irato animo dicat.

Tw vtro Paris, tw skalt faa vee,
Tw skalt thet kenne paa alle leed,
Tw skalt thet oc fornemme snart,
Om Venus kan teg hielpe brat.
Jeg teg paa fører bwlder oc bang,
Tiit folck skael lide møgel trangh,
Nar szom Troye borig er op breendt,
Jeg reder the Troianer i haffuit en seng.

Pallas Paridi .

Ve skal teg vorde, Paris tyn hiorde;
Tw meg forsmor, e hworliss thet goer,
Viisdom kan tw ey kenne,
Llösactig forde tw skalcken giorde,

(v. 133-164)

Tu visdom forsmoer i alle tine aar,
Ther fore viil ieg pinen senne .

Venus Paridi.

Ffor tyn gaffue skal ieg teg giffue,
At ieg viil aldrig med teg kiffue,
Tiil tyn seng, thet skal nw ske,
Skal komme Elena then rose,
Tiil henne skal tw blidelig see
Oc icke tiil andenn dosee,
Med henne kant tw løst fordriffue,
Forty hwn er delig och vngh,
E medhen tw kant i verden liffue,
Hwn kand vel tiene slighen en iwng.
See nw tiil, hwad ieg teg andt,
Jeg viil teg aldri swige,
E hwor tw kommer i andre landt,
Tiil storre slot eller køpsteder righe,
Tw finder tha meg eller Helenam god,
Tyn lyst at fordriffue i lenge,
Hwad heller tw vilt hoss boge rodt,
Paa benck eller i bløde senge.
Kandt ther nw bliffue fosther aff,
Thet er naturens velie ,
Ther giffuer ieg icke sorre paa gaff,
Kand ieg i lyst oc synden være.

Pallas conqueritur de lasciua et inconstantia.

O des ver , hwor maughen mandt
Fforderffuis nw aff løsactighedt,
Seg selff kand icke acte,
Thet maa mandt fornemme i by oc landt,
Mandt alle trycker neder rettferdwghedt,
Nw haffuer vnge vnde facte.

Preco concionatur auditoribus.

Andrilinus poeta vdi syn bog
Skriffuer, thi han er viiss oc klog:
Thet er icke at lyffue eller løghen at bære,
Vtj hwilcken løghen sandhed mwne være.

(v. 165-98)

J thette fabel oc andre flere
Maa mennisken seg selfuer lære
(J efter lignelse oc fabel leris fwluel
Mange ting, szom fylle gott skeell),
Hwad hwn skal giøre eller fly,
Heller hwn er paa landt eller i by.

[Stykket ender midt på Blad 4 verso af Håndskriftets
2det Læg. Midt på Blad 5 recto står, skrevet med samme
Hånd som Stykket, følgende]

Oda.

Vi legge nw aff bode anger oc hadt
Oc tretthe medt,
Om wi skulle icke syncke brat
Tiil helwede nedh.
Szo kand oss skee baade glede oc frydt,
 Vi leffwe nw saa,
 Och wel maa gaa,
At Christus anammer oss i syn skød oc fredt.

The Judgment of Paris (English Summary).

The Troy legend was well known during the Middle Ages, and so was the judgment of Paris, relating the reason why Troy was destroyed. Eris, the goddess of strife, had not been invited to the marriage of Peleus and Thetis, and in revenge for this insult she threw the apple of contention with the inscription 'To the most beautiful' among the wedding guests. Hera, Athene and Aphrodite all claimed to be the most beautiful, and prince Paris of Troy was invited to judge between them. Aphrodite promised Paris the most beautiful woman in the world, Helen, and in consequence he gave the apple to her.

It may seem surprising that this legend found its way into the popular shrovetide play tradition in the second half of the 15th century. The legend of Troy originally belonged to the courtly culture during the High Middle Ages. The medieval knights were greatly fascinated by the events at the siege of Troy, primarily because the heroes of antiquity (at least in their interpretation) acted in a way they could identify with. It was inevitably their ideas of honour, courage and strength and their opinion of justice, friendship and love which were given expression in the romances. But the popular culture of the Late Middle Ages was extremely pragmatic in its choice of dramatic motifs and materials, and precisely an episode like the judgment of Paris from the Troy Cycle with its focus on love and lust fitted very well into the framework of carnival traditions in Northern Europe.

The two German *Fastnachtspiele* - *das fasnacht spill Troya* from 1463 and *das vasnacht spill mit den dreyen nacketten gottin von Troya* from 1468 - belong to the repertoire of four plays preserved in a contemporary manuscript (Kön. Bibl., Dresden, M 90 c) and published by Schnorr von Carolsfeld (*Archiv für Literaturgeschichte*, 3, 1874, pp. 1-25) As the title of the second play indicates, it is a more risqué play, in which the three goddesses are requested to undress themselves. As early as 1455 we know the title of a Paris play, performed in Lübeck in this year. The administrative protocol of the

Zirkelgesellschaft contains a list of 73 plays from the period 1430-1515, and for 1455 it indicates a play *van Paris van Troe unde van den dren nakeden juncfruwen*. (Wehrmann, C.: 'Fastnachtspiele der Patrizier in Lübeck', *Niederdeutsches Jahrbuch*, VI, 1880, pp. 1-5). We may conclude that the motif was very popular in Germany in the second half of the 15th century.

The German humanist Jacob Locher reworked the Paris legend, and he transferred the motif from the carnival context to a moralistic and didactic latin school comedy under the name of *Spectaculum de iudicio Paridis, de pomo aureo, de tribus deabus et triplici hominum vita*. The play was performed in Ingolstadt in 1502 by a group of young noblemen belonging to the order of the Anthonites. (Locher, 1502, microfiche). In 1532 Hans Sachs wrote his carnival play *Judicium Paridis*, also serving clearly moralistic purposes. (Sachs: *Werke*, VII, 1964). In Britain *The Judgment of Paris* was acted in Cheapside before Anne Boleyn on her way through London to her coronation in 1533. Instead of handing the apple to Venus prince Paris transgressed the bounds of fiction and gave the golden apple to Queen Anne, who consequently became identified with the goddess of love (Glynne Wickham: *Early English Stages*, III, London 1981, p. 53).

In Denmark the Shrovetide play called *Paris' dom* has survived in the Odense Manuscript from 1531 (Kgl. Bibl., København, Thott, 780 Fol.), and it was edited by S. Birket Smith (*De tre ældste danske Skuespil*, Kbh. 1874). The play - or at least parts of it - is probably a couple of decades older than the date of the manuscript. This play is in some scenes rather obscene, but it is provided with an apologetic prologue and a very moralising didactic epilogue, rejecting the immoral way of life expounded in the play itself. The play is affected by the moralistic trends developing in Denmark from the beginning of the 16th century, but it is typically medieval in its central parts.

It is interesting that the three surviving medieval Paris plays belong to three different strings in the development of the tradition. The motif emerges for the first time in *Cypria* from the 8th century B.C. and is well known during Antiquity in both Greece and Rome, as well in epics, dialogues and mimes as in vase and wall paintings (Margaret R. Scherer: *The Legends of*

Troy, London 1964, pp. 3-23). In a danced mime by Apuleius from the 2nd century B.C. Mercury brings prince Paris a golden apple which he hands to Venus after she has danced an erotic dance in front of him. In one of Lucian's satiric dialogues the three goddesses undress on Paris' request, and Aphrodite, who is a result of Zeus' visit to Leda (Leda and the Swan), is described in a swan metaphor. We find this episode reflected in the Danish play '*Paris dom*':

When the apple is delightful and then ripe,
And the swan has matured his down,
The apple one is accustomed to eat,
And with the down then to make the bed,
Then one can with young women pursue
Pleasure and desire, if they stay together.
(ll. 77-82)

The Trojan Legend was known in the Middle Ages from Dares the Phrygian's *De Excidio Troiae Historie* (gr. 3th cen., lat. 6th cen.) and Dictys the Cretan's *Ephemeris Belli Troiani* (4th cen.). Dares tells about Paris' dream on Mount Ida where he decides between the three naked goddesses, and Paris relates his dream to Priam to convince him that Venus will support the Trojans in a war against Greece. Even the anonymous prose epic *De excidium Troia* (5th cen.) does not influence the tradition to the same extent it is important because it is the only one to relate the episode where Discordia throws the apple among the goddesses at the wedding feast (Karin Schneider: *Der trojanische Krieg im späten Mittelalter*, Berlin 1968, pp. 89-90).

About 1160 Benoît de Saint-Maure wrote his prose romance *Estoire de Troie* and both Guido de Columnas *Historia Destructionis Troiae* (1272-87) and Konrad von Würzburgs *Trojanerkrieg* from the same period are based on Saint-Maure's romance. Guido's version draws on Dares, and during the 13th and the 14th century his version was translated into a dozen vernacular languages, among them into German by Hans Mair von Nördlingen as *Buch von Troja* from 1391. (Karin Schneider, 1968; Alfred Ebenbauer: 'Antike Stoffe', *Epische Stoffe des M.*, Hg. V. Mertens u. U. Müller, Stuttgart 1984, pp. 257-64).

The first of the two German plays *das Fasnacht spill Troya* belongs to that part of the tradition which derives from Konrad. The scene is Jupiter's court where also king Priam and the three goddesses Juno (Wisdom), Pallas (Wealth) and Venus (Love) are staying. An apple from Discordia with the inscription '*der appfel schol sunst nymant sein / denn der aller wirdigsten allein*' is presented to the goddesses and causes discord. Paris is summoned to judge, and he gives the apple to Venus, because she promises him the fair Helen. The play mentions the abduction of Helen as the cause of the destruction of Troy - and the play stops here.

The second play *das vasnacht spill mit den dreyen nacketten gottin von Troya* is inspired by the other main source in the development of the tradition from Guido via Hans Mair. Paris, guarding his flock on Mount Ida, falls asleep and dreams that Mercury emerges followed by Juno, Pallas and Venus. Paris asks the goddesses to undress so he is able to decide which of them is the most beautiful. He chooses Venus - and the later half of the play consists of a dramatically uninteresting conversation between king Priam and his sons. (Margot Westlinning, 'Das Parisurteil', *D. Lit. des M.*, Bd. 9, 1989, cols. 312-15).

In Germany the two streams of the tradition run together in the popular romances from the 1470's onwards, both in manuscript versions and in printed editions. (Schneider, 1968). The Danish *Paris' dom* belongs to this phase of the development. In the beginning of the play it follows the tradition from Konrad with a slight adaption: the goddess Bellona (normally Discordia) takes part in the action, handing the apple to prince Paris and exhorting him to judge between Juno, Pallas and Venus. The following scenes are all in the Guido tradition, but with changes. Paris' asking the goddesses to undress is presented here directly as stage action without the dream as intermediate link. In general the Danish play is much more direct in its presentation of eroticism and sexuality.

The first of the German Paris plays *das fasnacht spill Troya* from 1463 begins with an apologizing prologue whose first six lines promise that the performers are not going to beg and that they will not offend anybody:

Herre Wirt, ir schult des nicht also versten,
das wir dorumb herein gen,
von drincken wegen oden essen,
oder das wir uns des scholten heben vermessen,
untzucht zu treyben oder etwas tragen auß.
solcher sachen halben sind wir nicht komen in ewr hawß.

The purely conventional character of the prologue is underlined by the fact that the play contains absolutely nothing to challenge the host or the town council controlling the carnival festivities. In the second Paris play there is no apology, either in the prologue or in the epilogue, even though this play incorporates a scene where Juno, Pallas and Venus - according to the stage directions - undress on Paris' request. Most researchers take it for granted that the two German Paris plays belong to the Nürnberg tradition, and we know from the Nürnberg town protocol that the town council in april 1468 decided to punish future obscenities by imposing a fine of 3 Rhinish Gulden - maybe due to the undressing scene in this play (Carolsfeld, 1874, p. 17; Simon: *Die erste deutsche Fastnacht-spieltradition*, Hamburg 1970, p. 89). On the other hand the Paris play is far from being as obscene as the vast majority of Nürnberg carnival plays from this period. (Krohn: *Der unanständige Bürger*, Kronberg/Taunus 1974, pp. 167-69).

The Paris plays may fit into the moralistic play tradition from Lübeck. They are not typical for the carnival play tradition among the craftsmen in Nürnberg, simply because the plays with their antique motifs do not relate to the audience's immediate experiences. But the basic situation of three women wooing a man by presenting their respective advantages of wealth, wisdom and erotic love, with the man preferring the most eroticy attractive, might well appeal to a public of craftsmen, either unmarried journeymen or masters who were often involved in marriages with old widows.

There is very little action in the plays, and with the exception of the undressing scene in the second of the plays there is nothing to provoke laughter. The latter half of the play where Priam talks to his sons must have seemed boring to a public enjoying itself eating and drinking, singing, dancing and shouting at a carnival feast during 'the mad week'.

In the Danish play Bellona announces quarrel, strife and fighting to such a degree that the barber-surgeon will have his work cut out, and that the fairest of the three women who are going to be presented will live in love and lust, even if she should be sent to hell for it. In short: the play is characterized by sex and violence, and the erotic potential of the antique myth is deliberately exploited. Paris asks the goddesses to undress so that he can see bosom, back and stomach, legs, knees and all the limbs in order to judge between them (vv. 97-102). He prefers Venus, because she exceeds the two others in 'niceness between her thighs' (vv. 147-48). Venus offers both herself and Helen to Paris, and nothing is left to the imagination:

You will find me or good Helen
 Your pleasure to satisfy at length,
 Whether you will rest with both of us
 On bench or in soft beds.
 If a foetus becomes the result
 It is nature's will,
 I don't care about that
 If I can be in lust and sin.
 (ll. 181-88).

A mistake in the copying of an earlier manuscript gives us valuable hints concerning the practice of performing. Paris tells Pallas that he fears 'you will not win, *my boy*', without doubt referring to the boy performing the part of Pallas. Here once again it is confirmed that all parts - also the female - in vernacular as in religious plays were acted by young men (boys). We may imagine the comic situation where three young men acting the parts of Juno, Pallas and Venus undress in front of a festive audience of craftsmen at shrovetide.

Just above the first line of Pallas' epilogue is written a *bis*, maybe to indicate that this epilogue, which incidentally has a special rhyme (abcabc), was to be sung. After the play itself the manuscript contains a religious ode, probably to be sung at the end of the play. Both the two German plays end up with instructions to play the pipe and to initiate a dance: 'nu pfeuff auf, wir wollen dantzen vnd frolich sein' (*das fasnacht spill Troya*, v. 238); 'nu pfewfd auf mit frewden, so woll wir danntzen vnd springen' (*das vasnacht spill mit den dreyen nacketten gottin von Troya*, v. 286). The function of these instructions are to lead the audience back from the play fiction

to the social reality (Eckehard Catholy: *Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters*, Tübingen 1961, pp. 164-70).

The Danish play is provided with double prologues and epilogues. First an apologizing prologue by the preco(ursor) who deplores the moral decay and the rejection of virtue and wisdom - and after that a prologue by the goddess of war, Bellona, who introduces the plot and the characters of the play. At the end of the play Pallas regrets the reign of laxity while justice is suppressed, and in the second epilogue Preco defends the immorality of the play as a sort of *negative didaxe*: it is not to perpetrate a lie - if there is truth in the lie! The public attending the performance must learn from the negative examples what they are to do - and what they are *not* to do.

Bellona's prologue leads directly into the play and it is structurally connected to the play as a whole. Pallas' epilogue and Preco's prologue/epilogue on the other hand refer to the social context. *Paris' dom* belongs to a period of cultural contrasts and discontinuities, moving from a social situation where material needs and sexual demands were predominant in town life and were widely accepted or at least tolerated by religious and secular authorities to a much more restricted and ascetic morality under increasing control from the authorities. We may interpret the fissure in *Paris' dom* between the openly erotic core of the play, including Bellona's prologue, and the didactic, moralistic pro- and epilogues as an expression of a fissure in society between different value systems of different social classes dominating different historical periods. These 'external' pro- and epilogues may very well have been added to the original play during a later period. (Simon, 1970, p. 36).

On the other hand it was normal practice in German *Fastnachtspiele* to have two prologues. The double prologue (and accordingly: the double epilogue) is known already in romances by Wolfram von Eschenbach and Gottfried von Straßburg. Here we find a *prologus praeter rem (prooemium)* where the author defends himself against laxity. After that a *prologus ante rem (prologus)* 'ubi summam totius operis sequentis enuntiat', i.e. in which plot and characters are presented. (Hennig Brinkmann: 'Der Prolog im Mittelalter', *Studien zur G. der deut. Lit.*, Düsseldorf 1966, pp. 87-88).

In German carnival plays from the second half of the 15th Century it was normal practice to divide the prologue (and accordingly: the epilogue) in two. Sometimes the two functions were exerted by two figures, sometimes they were united in one person as is the case in *das fasnacht spill Troya*. Here the *precursor* first addresses the host, apologizing for any 'vnzucht' in the play. After that he turns to the audience exhorting everybody: 'sweygt, merckt und hort'. And finally he presents the play, its theme, plot and characters. This last part of the prologue is separated from the first by a marked space in the manuscript. In *das vasnacht spill mit den dreyen nacketten gottin von Troya* the herald asks the public to be silent and listen carefully: 'hort, sweygt vnd seyt styl', before he announces the 'vnter richt' the play will give. After that 'Ein Ander' takes over to give an introduction to the legend of Troy.

The Paris plays are in their central parts a sort of *Werbespiele*. But in contrast to the typical wooing plays, in which a series of men (peasants, fools or representatives of different social classes) present their advantages in wooing a woman, often *frau Venus*, here three women are appealing to prince Paris to win his favour. Only Venus uses erotic means to convince him.

During the Late Middle Ages the figure of Venus is conceived as representative of erotic love, and accordingly it seems evident that in many plays *frau Venus* has to be the woman whom the men are wooing, e.g. Keller 14, 32 and 38. (Adalbert von Keller: *Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert*, I, (1853), Darmstadt 1965). In other plays the woman is called 'frau' or 'jungfrau', but this person may very well be performed as a Venus figure. In Keller 14 she is presented as 'die frau mit dem apfel'. She is often depicted on woodcuts and engravings with the apple in her hand, e.g. Meckenem c. 1480 and Leinberger c. 1525 (Dietrich Huschenbett: 'Die Frau mit dem Apfel und Frau Venus im Moriskentanz und Fastnachtspiel', *Volkskultur und Geschichte*, Hg. D. Harmening, Berlin 1970, pp. 585-603).

The judgment of Paris gives the mythological explanation why *frau Venus* in German carnival plays, cuts, prints and drawings act with an apple in her hand: it is the apple she has been given by prince Paris as reward.

All the woing plays may be conceived of as satires of the estates, parodying of the courtly culture with its *Frauendienst*. In Keller 59 it is stated in the stage directions that the swains are offering 'frauen dienst'. Also the reversed Paris plays, where three mythological women offer a sort of 'Männerdienst', may be taken as a parody of the manner of knights and esquires to adore the flower of their hearts.

We may conclude that these plays, like the carnival plays in general, are part of the feast culture in the towns. They adapt an antique motive first incorporated in a courtly context to their specific demands in a pragmatic way. The Paris plays do not belong to the most outstanding shrovetide dramas, but they are in many ways interesting as documents of cultural history and sources of knowledge about staging at the end of the Middle Ages.

Mindre Skrifter
udgivet af
Laboratorium for Folkesproglige
Middelalderstudier
Odense Universitet.
Redaktion: Leif Søndergaard.

- nr. 8** *Marsken rider igen - om mordet på Erik Klipping, Rumelants sange og marsk Stig-viserne, 1990.*
Jens E. Olesen: Kongemord og fredløshedsdom.
Reinhold Schröder: Dâvon sing ich ü diz liet. Rumelants strofer i anledning af Erik Klippings død.
Leif Søndergaard: Meningsdannelse og mytedannelse i marsk Stig-viserne.
Iørn Piø: Hvem skrev den lange Marsk Stig-vise? Skitse til en arbejdshypotese.
- nr. 9** *Griseldistemaet gennem tiden, 1992.*
Michel Olsen: Griselda - Omskrivninger og værdi-forskydninger.
Marianne Børch: Chaucers Griselde: menneske eller urmenneske.
Leif Søndergaard: Folkebogens fascination - Griseldis gennem 400 år.
Iørn Piø: Tålmodige kvinder.
Den taalmodige kvinde (DgF 257 og to folkeeventyr).
- nr. 10** *Chaucers poetik, 1993.*
Marianne Novrup Børch: Chaucers Poetik.
- nr. 11** *Folkelige bevægelser i reformationstiden, 1993..*
Jens E. Olesen: Flyveskrifter og politisk propaganda i reformationstiden
- fra Christian II til Grevens Fejde.
Leif Søndergaard: Fastelavnsspillet i reformationskampen- om *Peder Smid oc Atzer Bonde*.
Viser fra reformationstiden.
- nr. 12** *Om Arthur og gralsromanen, 1994.*
Trond Kruke Salberg: The Origins of the Arthurian Legend and of the Matter of Britain/Brittany.
Kajsa Meyer: Crestien de Troyes - hans baggrund og kilder, herunder specielt deres udmøntning i 'Le chevalier au lion'.
Rasmus Thorning Hansen: Eftersøgningstematikken i Wolfram von Eschenbachs 'Parzival' - en tematisk og strukturel undersøgelse.

nr. 13 *Forskning og formidling, 1995.*

Niels-Knud Liebgott: Tanker og principper bag nyopstillingen af nationalmuseets
middelaldersamling.

Henrik M. Jansen: Formidling af arkæologiske undersøgelser fra dansk
middelalder.

Erland Porsmose: Arven i landskabet - et eksempel fra Fyn.

Leif Søndergaard: Ingen forskning uden formidling - ingen formidling uden
forskning.

Claus Koch: Museum med mening.

Torben Grøngaard Jeppesen: Formidlingsproblemer.

Rolf Dorset: Middelalderen lige til fotoalbummet.

nr. 14 *Paris' dom, 1995.*

Leif Søndergaard: Paris' dom - fra antikt motiv til middelalderligt
fastelavnsspil. Med tekst til *Paris' dom* og English Summary.

Skrifterne kan rekvireres
ved henvendelse til:

Middelalderlaboratoriet
Odense Universitet
Campusvej 55
5230 Odense M.
tlf. 6615 8696 - 3210.

Mindre Skrifter
udgivet af
Center for folkesproglige
Middelalderstudier,
Odense Universitet.
Nr. 14, 1995.

ISSN 0106-2212